

Dolomiti Contemporanee. I - Un sasso gettato nel paese ed eroi stagnanti tutt'attorno

di Pierluigi Basso Fossali

Premessa

Se tutto un paese stagna, allora anche un sasso periferico e dimenticato può, se ben gettato, aprire una serie di eventi, di sommovimenti. Occorre che venga sollevato da chi crede che la stagnazione non sia coniugata ancora del tutto con la glaciazione. Che il sasso possa fare breccia. Anche se reca un nome apparentemente plebeo, dialettale, poco aristocratico e già esso ricalcitante. Sass Muss è una balena di pietra appoggiata ai piedi delle prime Dolomiti bellunesi, un cetaceo di cui non si ricorda l'era in cui era vitale, presenza fossilizzata poco prima di essere arrivata al fiume.

Appena a lato dell'alveo del Cordevole, Sass Muss non è un luogo comune, e iscrivervi sopra un discorso d'occasione appare già come un atto retorico di troppo. Tra il fiume e un sasso che pare corrergli dietro secondo un colossale e ilare ritardo, si era pensato di posare un piccolo sito chimico, il cui restauro attuale non riesce a rivelare un tempo remoto di vitalità effettiva. Industria forse fossile da sempre, impresa rovesciata della natura. Nei propri occhi davanti a Sass Muss si respira come la presenza di un eccesso di pittura metafisica, incantesimo di un luogo che non pare immediatamente abitabile, che non è archiviabile in alcuna classe di immagini. Resiste nella sua consistenza.

Così, l'immaginazione ci fa ritornare a un giorno non conosciuto, una vicenda personale che non riusciamo a sondare, l'istante in cui gli occhi di qualcuno hanno eletto questa zona in attesa di vita a sito di un cantiere di arte contemporanea. Già, perché questo posto non potrà mai essere un archivio, un museo. Può e potrà esistere solo se trapassa dall'incanto a permanenza di presenze che scolpiscono il tempo di un gettito, di uno storno di capitale identitario che si investe in quella che sembra un'impresa tanto impossibile quanto il verso giusto da cui partire per tirare la coperta e destare la balena dal suo sonno bellunese.

Non c'è nulla, eppure c'è già tutto; bisogna portarvi opere e gente, eppure tutto ha già una piena realizzazione. È un luogo così dimenticato persino dalle persone che vi abitano intorno che non pare nemmeno poter essere distrutto. Vive, regala ossigeno, interrompe l'apnea.

Suggestione, scrittura, banale sassosità di una zona morta. Forse. Forse è follia, pervicacia organizzativa assurdamente dislocata. Forse.

Ciò che è certo è che nulla qui è carino, ambiguamente astuto, sottilmente intellettualistico. Qui c'è la schiettezza delle Dolomiti, l'asprezza del confronto con chi ti ricorda che ogni *fare* tramonta ben prima che possa appagarsi della sua ombra allungata fino all'orizzonte; orizzonte con cui non si può rivaleggiare, nascondendo sempre il portato destinale di ogni iniziativa. Occorre andare avanti malgrado la mano del sapere non possa afferrare ciò che si fa, ciò che si compie, ben oltre la sanzione di un'ultimazione.

Se qualcuno può dubitare del futuro di Dolomiti Contemporanee, è un dubbio che riflette l'incertezza del proprio stesso avvenire. Se qualcuno indugia a dubitare non può godere dell'emozione di questa piccola, concreta impresa. Essa va al di là di ciò che si ammira all'interno dei tre padiglioni dell'esposizione e per questo si emancipa anche dai risultati locali delle singole mostre. Soprattutto Sass Muss *importa*, in tutti i sensi del termine, perché è un laboratorio, un luogo dove una creatività dispersa può rianimare una stagnazione, una paralisi di paese, una paralisi che da qui corre ben oltre la provincia, fino ai luoghi in cui l'arte è oramai discorso autoreferenziale; discorso che pretende una derubricazione di qualsiasi sanzione etica sul proprio operare e ciò nel mentre si vorrebbe fare dell'arte un dominio aspecifico, privo di valori definitivi e di restrizioni di

pertinenza, fare estetico riconosciuto per apposizione d'etichette e validato da sigilli critici da parte di un Mondo dell'arte istituzionalizzato e opportunamente procedurale.

Forse occorre ripartire da questa balena di roccia per ripensare l'arte oggi, da questi piccoli o grandi progetti, dalla modestia che ispirano le montagne. E queste premesse, questa scrittura di troppo, che precede, che dovrebbe introdurre l'analisi delle esposizioni si antepone come monito a se stessa; monito a non procedere immediatamente a uno scavalco di campo, uno scavalco per cui la linea d'azione di Dolomiti Contemporanee verrebbe infine cristallizzata come sito d'arte tra gli altri, luogo in cui esercitare il giudizio estetico, svolto poi nel mestiere del critico.

Certo, Sass Muss potrebbe richiedere proprio il contrario; chiedere di non essere visto come una concrezione abnorme, come un fenomeno sui generis, come un esperimento isolato e un po' deforme. La provincia rischia spesso di non sentirsi all'altezza e aspira al traguardo dell'essere degna di opportune titolazioni. È un errore.

Sass Muss, certo, vive anche di una contraddizione. Quella di aver bisogno di aiuti, di segnalazioni, di critici che ne parlino, che costruiscano l'effetto "sasso gettato nello stagno". Ma ciò potrebbe essere la sola realizzazione di un luogo comune. Così, nel mentre gli aiuti sono imprescindibili, resta in gioco una tensione emancipativa fondamentale, quella di destare la balena, di smuovere il sasso attraverso gli artisti stessi, di credere in un epicentro di ripartenza non imitativo.

La speranza di vedere questo luogo "istituzionalizzato" come presenza che durerà negli anni non può che coniugarsi, per credere davvero nel valere dell'impresa, con la preservazione di uno spirito di nuovo cominciamento, di rigetto del discorso dell'arte ripiegato su se stesso.

Sass Muss non potrà mai essere, a ben vedere, un luogo tradizionale dell'arte; ha il rischio, ma anche il potenziale di istillare nuovi rituali di fruizione che non perseguano il consumo di cultura a cui oggi siamo abituati. Se c'è un sogno è quello di vedere artisti all'opera e fruitori altrettanto attivi; vedere che l'arte non è un bene preassoggettato ai consumi.

In questa chiave si scopre che la bellezza del luogo è anche la sua scomodità, il che rispecchia la sua titolazione, il suo sposare la montagna. Questa è impervia, misura il nostro fiato, chiede rispetto, valorizza un rischio che è lì da sempre, sigillo dell'accoppiamento con il nostro ambiente.

Sass Muss deve fare in modo che l'arte metta in cammino gli spettatori auspicando che questi chiedano a sé stessi di avere buon passo. Dolomiti Contemporanee non deve risolversi nella contemplazione, nell'approvvigionamento delle giuste cornici di approccio alle opere. Deve mobilitare e aprire sentieri. Sapendo che sarà un luogo internazionale perché mostra un'instillazione di energia locale, di passioni introiettate che sanno essere anche respiro collettivo. Veracità che pervade.

Il primo ciclo di mostre

Due i cicli espositivi già organizzati (30 luglio/4 settembre e 17 settembre/16 ottobre), basati su un'idea di confronto paradigmatico tra più mostre, affidate a diversi curatori, secondo due possibili logiche selettive, quella tematica, o quella della "collettiva". Il tema è una costellazione di valori, la collettiva una serie di artisti che dovrebbero comporre assieme una configurazione, malgrado le diversificate orbite culturali. Nel primo caso la declinazione di un tema comune favorisce la percezione delle differenti interpretazioni; nel secondo si istilla la possibilità nello spettatore di reperire un qualche valore che possa accomunare i pur distinti stili di una serie di artisti.

Così, dissimilazione e assimilazione, i due principi fondamentali di ogni semantica, hanno sotteso ed allenato l'attenzione interpretativa dello spettatore, volutamente non coadiuvato di una messe di informazioni sulle opere presentate.

Il laboratorio produttivo che ha permesso agli "artisti in residenza" di elaborare *in situ* alcune opere si è idealmente unito all'idea di un cantiere interpretativo non soffocato da cornici pregiudiziali. I tre padiglioni della prima esposizione, a leggera distanza l'uno dall'altro e fortemente differenziati come spazi architettonici d'accoglienza, hanno costruito una linea di camminamento tra esperienze

fortemente differenziate: la fruizione in successione di video in un immenso capannone industriale, l'esplorazione di opere disseminate in un secondo, più antico padiglione, architetture capriccioso; la fruizione più tradizionale e sintatticamente organizzata di una collettiva dove alcune "stanze" del terzo padiglione erano persino dedicate monograficamente a un solo autore.

Una tale eterogeneità, deliberatamente voluta e valorizzativa della differenza degli spazi a disposizioni, ha costretto lo spettatore di Dolomiti Contemporanee ad accorgersi dei differenti approcci alle opere che gli venivano richiesti. La visione dei video nel Padiglione Schiara riproduceva una spettatorialità filmica, ma il vuoto dello spazio attorno e il ritmo delle colonne che lo scandiscono, hanno costruito una sorta di "fuoricampo" contaminante e a sua volta contagiato dal frinire dei grilli. Non a caso tra un'esposizione e l'altra Dolomiti Contemporanee si è organizzato un concerto-installazione di Giovanni De Donà (*Konzert für wohltemperierte Grillen*), basato sulla rielaborazione elettronica dal vivo del canto dei grilli; ma al concerto si è sentito bisogno di aggiungere un video, girato con modalità "infrarossi", per mostrare i grilli, benché ripresi in un momento diverso da quello del presente del concerto. Il risultato è stata una sorta di estremizzazione dell'esperienza dei video mostrati nei giorni precedenti, portando infine le "presenze" del luogo, se non altro idealmente, sullo schermo e l'operare artistico un dialogo con i suoni dei grilli che abitano Sass Muss.



La permeabilità dello spazio d'accoglienza ha trovato tracce di ideale problematizzazione a partire dai video presentati in questa sezione, intitolata "Nuovo Mondo" e curata da Andrea Bruciati, direttore del G.C.A.C. di Monfalcone. Il video del già noto Luca Trevisani, *Vodorosli*, è l'opera che meglio poteva scambiare relazioni proficue con il setting della mostra; dominato da uno sguardo investigatore *slow*, ecologicamente "settato" sul ritmo di trasformazione dell'ambiente con cui si confronta, *Vodorosli* esplora relazioni di contiguità tra materiali naturali e artificiali, tra scultura e coltura (le alghe del titolo), tra forme di contenimento ed esalazioni, tra processi effettuali ed altri puramente virtuali, garantiti dai cambiamenti di luce. I sistemi di opposizione sono condotti in una sorta di laboratorio rovesciato, dove tutto accade davanti a uno spettatore che indaga un'investigazione che le cose compiono su esse stesse. Il mondo biologico non ha privilegi d'animazione e i processi hanno una taglia e definizione che, malgrado possano rientrare nel quadro di un set sperimentale, superano in flagranza ogni possibile descrizione. Il cinema digitale di Trevisani filma ciò che non può "ri-prendere", segretando finalità, seguendo alghe di cui non si possono reperire le radici.

“Mondo nuovo” è stato poi l’occasione per poter ammirare un lavoro di un altro giovane artista, certo oggi tra i più promettenti; si tratta dell’austriaco Markus Schinwald: *Ten in Love* (2006) è un’opera tutta ripresa all’interno di una costruzione architettonica piena di tensioni estetiche, tra nervature bianche come le ossa e oblò luminosissimi. Schinwald ha portato lo spettatore dentro il corpo della “balena”, la quale ha inghiottito figure rimaste, malgrado ogni emozione, composte negli abiti e fredde nei comportamenti. In alcuni momenti gli attori recitano *surplace* l’asetticità di un teatro tanto professionale, quanto crudelmente preciso: ciascuno pare interno al meccanismo di un orologio. Solo al viso stagliato sulla maglietta di uno dei protagonisti è attribuito un potere deformativo, una caducità di forma. Le recite sentimentali sono sempre messe a confronto in profondità di campo con l’indifferenza posturale di chi gioca il ruolo di mero assistente. Reinterpretando uno spazio architettonico in Graz, pare previsto per la ristorazione (ne è l’autore Günther Domenig), Schinwald destruttura incontri e narrazioni possibili; lo spazio si fa catalogo di ciò che attende nuovi *frame* interpretativi, nella miseria di quelli che sono affacciati in quanto tali, ossificazioni di senso, nervature di un medioevo contemporaneo.

Vi è una tensione irresolubile nelle figure di Schinwald, in parte esangui, deposte di energia dallo stereotipo vampireo che rappresentano, in parte sull’orlo di una nevrosi, di una deformazione oramai impossibile, perché nel futuro nell’ossificazione c’è solo frattura.



Una tensione interna simile è quella presente nel sasso in quanto tale, nella pietra prelevata, nel materiale orfano del sito che lo ha geologicamente espresso. La pietra è “folle” di questa ambiguità, del suo apparire come un concentrato di energia, e nel contempo come una lapide di sé stessa, deposizione di ruolo. Nel padiglione Sass de Mura, la mostra curata da Alberto Zanchetta, ha tematizzato e sviluppato il tema della pietra, andando così a realizzare uno dei nessi più attesi con il luogo espositivo di Dolomiti Contemporanee. Tuttavia, benché ben preparata, la mostra è risultata sterile negli esiti artistici, e poco dialogica rispetto allo spazio. È rimasta insomma sulla carta, presentando pietre tali e quali, curiosità quali una spugna sospesa in aria grazie a un campo elettromagnetico (Luca Pozzi), disegni o piccoli olii non del tutto capaci di declinare il tema (piuttosto essi avrebbero guadagnato dall’essere presentati nel segno di un’intimizzazione della montagna, montagna velata di una meteorologia affettiva, come nei dipinti di Juan Carlo Ceci).

Tuttavia, “La pierre de la folie” ha offerto una rima con il lavoro di Schinwald, nella presenza di *Hero* di Willy Verginer, artista altoatesino che vanta una progettualità molto controllata e organizzata secondo cicli. *Hero* appartiene al ciclo *A fior di pelle*, ma alla somatizzazione dell’emozione che il titolo farebbe attendere, corrisponde un’installazione composta da una figura maschile centrale, perfettamente composta, tipica di un modello, se non di un androide riposto in uno spazio, senza più autonomia.



L'opera è in legno, ma il colore la raffredda ulteriormente, costruendo un'opposizione marcata tra la parte superiore della figura (dipinta di violetto) e quella inferiore (bianca). L'espressione "*a fior di pelle*" diviene da metafora *catacresi*, visto che un motivo floreale è stampigliato sul corpo dell'eroe. Ma non sono fregi, bensì decorazioni da tappezzeria, dislocati nella parte del corpo siglata dal bianco e corrispondente al tronco della figura e alla parte terminale dei suoi arti. Per contro il violetto del busto superiore della figura è colore omogeneamente disteso e messo in rima con il dato cromatico di una serie di piccoli oggetti, tutti uguali, dotati di un corpo centrale rotondo ma con delle estremità appuntite sviluppate ai lati della sfera. L'indecifrabilità e la stabilità precaria di tali oggetti paiono suggerire l'interpretazione che si tratta di un "pensiero a terra", di una serie di pietre, partorite dall'eroe, ma che non lo decorano più direttamente. Il carattere "alieno" di questi oggetti-non-volanti è messo in tensione con la rima cromatica del violetto che li associa alla figura nuda. L'improprietà tassonomica degli oggetti (a quale classe ascriverli?) contrasta con la canonicità del modello. Inoltre, alla stabilità statuaria dell'eroe si contrappone la sinergia di relazioni che sembra ordinare tra loro queste pietre musicali; già, perché la forma e la stabilità precaria ne prefigurano l'ondeggiamento, mentre la loro disposizione ritmica nello spazio, oltre alla loro instabilità strutturale, paiono prefigurare un pattern, uno spartito d'influenze reciproche. Dell'eroismo non rimane che la postura; il corpo assurge a parametro antropico di riferimento per lo spazio, ma la sua proposta modulare è subito smentita da eccessi decorativi di troppo e da questa disseminazione d'oggetti che non ne segue alcuna proporzione. Figura d'accentramento dello sguardo spettatoriale, l'eroe pare non avere né arma né gloria alcuna, disperso in pattern di rara insignificanza. La dualità di un corpo per metà decorativo e per metà devoluto alla proiezione di sé in oggetti (il colore pare dare dignità di creazione, di "parto" a questi piccoli pianeti a terra nell'eclittica del pavimento) pare esemplificare una vocazione estetica nel contempo riflessiva (decorazione sul corpo proprio) e

transitiva (armonia delle sfere). Ma il valore semantico dell'agire, normalmente in memoria nell'idea dell'eroe, sembra qui ribaltato in una doppia passivizzazione, in un doppio ordine imposto dall'esterno.

Se poco *Hero* aveva a che fare con la "pietra", molto aveva da spartire con uno spazio architettonico pieno di capricciosi centri gravitazionali di forma, di "centri tonali" – per usare una equivalenza musicale. Con ciò ha rivelato potenzialità dello spazio espositivo e dato il là al loro investimento artistico pienamente riscontrati nel secondo ciclo di mostre.

Il terzo padiglione (il Pavione), anch'esso di indubbio fascino, e più duttile a piegarsi all'ottimizzazione espositiva di opere di qualunque genere, è stato il teatro di accoglienza di una collettiva (*DC paint/one*) giocata più sul concetto di "rete" di artisti che tesa a far emergere una qualche comunanza tematica pregiudiziale. Il concetto di "rete" è, in effetto, quello che forse sta più a cuore del curatore di questa collettiva, nonché direttore di Dolomiti Contemporanee, Gianluca D'Inca Levis. Ciò perché il progetto stesso è a vocazione collettiva e teso a raccogliere forze convergenti e non gerarchizzate per distribuire azioni sul territorio che vanno al di là del momento espositivo in sé stesso.

Nella collettiva sono state presentate una serie di opere, prevalentemente pittoriche, o comunque necessitanti di un'installazione a parete. Solo al termine del percorso di attraversamento dello spazio, in una stanzina isolata, lo spettatore si poteva imbattere in una fascinosa installazione scultorea di Fabiano De Martin Topranin dal titolo *Creatures are coming*. Non è forse l'originalità la caratteristica più interessante di quest'opera, ma la piena riuscita progettuale nel far interagire le diverse componenti. Infatti, la disposizione delle luci e la proiezione d'ombre delle figure in legno, la preparazione di un terreno fortemente materico in grado di insufflare nello sguardo sensazioni tattili (*aptiche*), la frontalità del setting preparato e l'idea di far irrompere lo spettatore da una porta che immette senza soluzioni di continuità allo spazio artistico, garantiscono all'opera di Topranin un forte effetto di mobilitazione del *set*, ossia una piena realizzazione di quel *giungere in atto* che il titolo assegna alle figure e che lo spettatore coglie, d'improvviso, come un avvento inquietante e inconfutabile. Come in *Hero*, queste figure sono prive di un comportamento decrittabile, avanzano con le mani ben staccate dal corpo, sovraesposte alla luce e nel contempo dotate di un colore omogeneo, imperturbabile a ogni emozione. Calamitano lo sguardo senza restituire fasci di progettualità, sistemi di attese; calamitano persino degli assi che si conficcano nella schiena, senza che ciò apra a una "passione", a una via crucis o a qualche altra processione rituale. Pervengono, giungono a noi, come dei messia senza racconto pregiudiziale, aspettando che si riflettano in esse i nostri timori, o le nostre speranze, per dimostrarsi superflue, sterili di fronte a una situazione primordiale, basica, senza retorica.



Di questa prima collettiva, *Creatures are coming* non è la sola opera pienamente riuscita; tutt'altro. Sottolineiamo qui l'aspetto di compiutezza ed efficacia delle opere rispetto all'ossessione pervasiva del "nuovo" che affligge l'arte contemporanea, prodiga nel saturare il possibile per poi dislocare la novità residuale solo sullo sguardo di ennesimo ordine che incornicia il già fatto nel supermercato degli stili. L'ingenuità delle opere di questa collettiva dovrebbe forse essere vista nel fatto che non sono "metaopere"? Che non mostrano una superiore disinvoltura, un'ironia, un cinismo nell'irritamento dello spettatore?

Il vizio casomai sta nel servirsi di soluzioni formali che sono oramai talmente abusate da diventare stereotipi; per dirla in maniera più precisa, il loro piano dell'espressione si porta dietro già un pacchetto di significati pregiudiziali. Il problema del "nuovo", infatti, non è la negazione delle grammatiche, perché di ciascuna di esse si possono dare i "poeti" che la spingono al limite delle sue possibilità (è stato Jakobson a mettere in luce come l'artista possa essere un *poeta della grammatica*). Casomai, la sterilità delle opere si presenta quando esse sono corrispondenti a una codifica, a un'attesa di significanza che è già pregiudicata dall'esposizione dei significanti; vale a dire, questi ultimi non diventano più un interpretante essenziale per dare senso all'opera, rendendo così superflua un'immersione sensibile nella datità materiale e una esplorazione esperienziale diretta del loro valere. Ciò dovrebbe essere un passaggio essenziale della *relazione artistica* con un artefatto.

Una delle piccole navate laterali del Pavione è stata sfruttata dalla complessa installazione *Minime* di Barbara Taboni. Il dialogo tra sculture e disegni, l'idea di costruire una sorta di teatro privato fatto di sedimentazioni contingenti di oggetti biograficamente incontrati sono punti di partenza non certo inediti nell'arte contemporanea. Ma quello che conta è che Taboni sia riuscita effettivamente a costruire una rete densa di relazioni tra la messa di elementi esposti, negando ogni aspetto paratattico e istillando nello spettatore la voglia di perseguire dei fili sottili tra un corpo disegnato e una statuetta. L'idea stessa di esposizione è infatti messa in discussione: il disegno *all over*, i leggeri supporti in vetro che supportano le piccole sculture come soprammobili finiscono per dispiegare un paradigma che è però il bacino potenzialmente infinito di una rete di relazioni in cui l'io è asperso. L'individuazione ossessiva va di pari passo con la proiezione ubiqua e moltiplicata all'infinito. La miniatura è disseminazione e la proiezione del disegno, da *studium* del corpo, assurge a uno dei tanti *punctum* ineffabile di questo teatro d'oggettivazione.

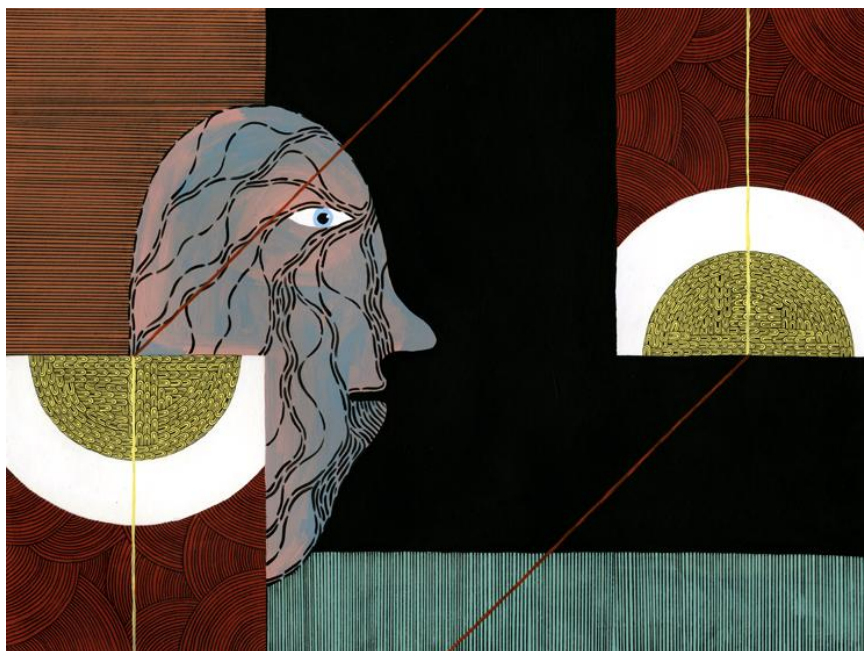


Una delle opere in assoluto più interessanti era poi quella di Laetizia Calcagno e Dimitri Giannina, *Buon viso a cattivo gioco*. L'opera si basa su una enorme mappa astratta che riassume il piano editoriale delle cartine Tabacco; essa localizza e distribuisce un progetto piuttosto che luoghi, ossia è un'astrazione al quadrato degli spazi. Eppure, a tale virtualizzazione massima, corrispondono dei reperimenti, e questi sono ciò che è più estraneo alla visualizzazione del paesaggio, ovvero volti. Volti legati alla storia di un territorio, quello dolomitico, e che si inseriscono nella mappa secondo l'apposizione di tanti "altarini", fatti di un caustico ritratto e di un oggetto tridimensionale affiancato, quale laconico lacerto a commento a quella che dovrebbe essere una targa commemorativa. Estetica di misfatti topologicamente mappati, i volti esibiscono una cosmesi che maschera la spoliatura di valore dei luoghi. Il lacerto a commento non è altro che un'ennesima cartina, piegata come oggetto decorativo, come papillon possibile, come fregio di questi personaggi che hanno usato il territorio per la propria immagine. Sono anche questi eroi? Si può fare un monumento a un paesaggio che non c'è più, che non riconosciamo più? Esistono solo queste facce, questi "buoni visi" che hanno eletto a terreno di gioco un patrimonio che non può protestare?

Sottilmente emerge la denuncia che ogni corpo, ogni viso che si sovraespone testimonia un troneggiare nella rappresentazione sociale che non ha più nulla di eroico. E se tale defaillance chiede soccorso alla finzione proiettando l'agire etico nell'eccesso supereroico di un mondo a fumetti, ecco che nemmeno esso appare come "ecologico", incapace com'è di salvaguardare la sua logica interna, tanto solerte a rappresentare poteri sconfinati che si fatica a capire come potranno essere surclassati da altri. È un immaginario talmente saturo che fatica a mostrare ricadute destinali, dialettiche che abbiano sbocco: paralisi di signor nessuno con angeli custodi vestiti da supereroi che hanno tutti il potere di convocare à sé lo stesso dio.

Nei dipinti di Emanuele Kabu spuntano eroi che paiono disarcionati dal mondo in cui si muovono e nel contempo afflitti dalla necessità di rinsaldare delle relazioni, di riprendere dei contatti e delle traiettorie operative. Più che azioni, emergono dipendenze, e la vitalità è ridotta a segni di superficie, a visi solcati da venature che corrono in ogni dove, non si sa bene se ha irrorare un corpo o a cercare di ricomporre un pattern ordinato, simile a quelli che si trovano nell'intorno ambientale.

Le *Disarmonie* di Kabu valgono soprattutto se viste come serie, come *variazioni* di uno stesso brano pittorico che esplora diversi assetti plastici, diversi equilibri, nel mentre, sul piano figurativo, le spaziatore che consentono di cogliere le microcomposizioni testurali di oggetti e soggetti trovano una loro riproduzione magnificata negli iati che separano e mediano le relazioni di scambio, nel segno del guardare, dell'assaporare, dell'odorare, del toccare. Tutto è indiretto, problematizzato da un interstizio di troppo che rende incerto l'esercizio dei sensi. Solo la geometria ancora segnala nella loro estensione gli scopi, gli appetiti.



Eroi disperati, ladri pronti a far propria refurtiva d'accatto, palazzinari, piccoli cinici borghesi; chissà quali sono davvero i protagonisti di *The Great Escape* di Paolo De Biasi? È un quadro a tecnica mista dove *un* personaggio è forse *tutti* i personaggi secondo una potenziale dislocazione cinematografica. Ognuno è semplicemente al proprio stadio di fuga, ma questa è in fondo sempre la stessa: saccheggio che crede di meritarsi l'assoluzione, se non addirittura l'assunzione in cielo. La prosaicità massima degli interessi (miseria dell'appropriazione indebita) può così coniugarsi con slanci trascendenti nel supermercato squillante dell'apparenza.



Ancora meno eroici appaiono *Liar* di Davide Zucco e la figura bendata, coperta in volto di Judith Supine (*Untitled*); sono forme di soggettività che bloccano qualsiasi identificazione del fruitore, e anzi palesano un divieto d'accesso, nel mentre recato lo stigma di un discredito o di una punizione.



Gli stereotipi dell'alpinista, dell'agricoltore e dell'alpino di Andrea Visentini assurgono a icone, a reperti di una forse irreperibile, ma comunque disseminata riproduzione delle stesse immagini; manca forse l'originale, ma l'eroicità è oramai solo quella del pittore che, come nel fenomeno dello *speedpainting*, pare restituire l'icona con il minor numero di gesti pittorici decisivi. "Eroismo" che può rivendicare come valore autentico, di fronte all'istantanea fotografica, più che la velocità, l'*icasticità*; oppure, può per persino sfidare il gradiente di *risoluzione* della foto come nell'iperrealismo di Gabriele Grones.

L'eroismo sta definitivamente tramontando, oramai sospinto nel fuori campo del gesto esecutore; ci pensa allora Tiziano Martini a dare il colpo di grazia, attraverso l'esposizione di due teli usati dalla società Autostrade per ricoprire le barriere a protezione della caduta massi; *objets trouvés* che hanno l'iscrizione dell'accidentale, tracce di capricci meteorologici come di gas di scarico, di ammaccature e di lacerazioni, di muffe che ne hanno intaccato la superficie. L'eroismo è di questi teli vista la loro resistenza, ma è un tutto paesaggio di eventi che si esprime attraverso la loro superficie. Nel proteggerci dalle rocce, questi teli hanno finito per proteggere anche queste ultime, per lasciarle immacolate. Alla datità materica più laconica della pietra, i teli di Martini espongono la membrana iscrizionale dei segni, la comunicazione brulicante che si disegna anche quando due mondi, quello degli automobilisti e quello delle rocce vorrebbero ignorarsi reciprocamente.