



**1993**

*Sciavolino. La Questione. Ricercare: l'Albero della Libertà. Frammenti. Colori in marmo*

Catalogo mostra antologica, Chostro di Sant'Agostino, Pietrasanta (Lucca)

Testi di:

Nicola Micieli,

Marco Neirotti (intervista a Enzo Sciavolino)

**Nicola Micieli**

***RICERCARE: L'ALBERO DELLA LIBERTÀ***

***Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia. La poesia dell'ambiguità***

Con *La Questione* (1973-76) e il ciclo *Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat* (1976-79), nel giro breve di sei anni Enzo Sciavolino poneva una seria ipotesi sul primato della scultura di storia e di impegno civile in Italia. Nella stagione del definitivo abbattimento di ogni nozione dell'impegno, in termini sia propriamente ideologici che esistenziali, l'artista siciliano avanzava non un'ipotesi ma un concretissimo e tagliente proponimento di tangenza sociale e di critica politica quale prerogativa e dovere dell'artista.

Egli non agiva per un accademico anticonformismo rispetto a un'epoca di totale disimpegno – dopo il rientro frustrante delle utopie sessantottine – e di transizione dal languente concettualismo all'eclettismo e polistismo post-moderni. Neanche indulgeva ad astratte prescrizioni legate al ruolo tradizionale dell'intellettuale di sinistra, come presenza critica vigilante nel contesto civile. Sebbene per l'intimo convincimento circa la posizione centrale che deve occupare l'uomo nella storia tout court e, segnatamente, in quella dell'arte, proprio perché la crisi dell'ideologia e dell'impegno politico rende manifesta l'incrinatura profonda nel senso di identità collettiva e individuale, con quante implicazioni conflittuali comporta tale contingenza, e impone a chi più sensibile è ai valori della personalità creativa, il compito di dare voce al disagio comune per sollevare problemi.

Quale occasione tematica Sciavolino sceglie – lui, uomo del Sud emigrato a Torino – un argomento addirittura post-unitario: l'irrisolta «Questione meridionale» che ha accompagnato oltre un secolo di storia italiana ed è ancora oggi, per molti versi, aperta e foriera di aspri contrasti.

La grande scultura in «questione» consiste in un lungo tavolo intorno a cui sono raccolti in singolare convito – apparentemente seduti, in realtà posati come mezzibusti o monumenti di sé sul piano ove giacciono, altresì, oggetti della vita quotidiana e simboli politici usati ora come puri referenti naturalistici ora come inquietanti metafore – intellettuali e uomini di potere, ideologi e artisti. Si riconoscono Marx, Mao, Gramsci, Di Vittorio, Guttuso, Elio Vittorini, Buttitta; e poi Freud e Gianni Agnelli. Infine Pasolini, l'unica figura in

piedi, interlocutoria per quel dito levato, che chiede udienza e ammonisce a un tempo, e che ha subito – proprio esposta da me, a Cascina – un’ amputazione emblematica da parte di un ignoto (non si sa se censore o feticistico adepto): personaggi rappresentativi perché intesi a sollevare la vexata quaestio non già come argomento storiografico di interesse ormai specialistico, ma come materia ancora ricca di contenuti e di interesse attuale, passibile di amplificazioni extranazionali non meno che di complicazioni esistenziali relativi alla sfera del privato e persino dell’ intimità.

Non si tratta, pertanto, solo di una sintesi figurata di economia politica. A me sembra, piuttosto, un luogo simbolico di dibattito e di interlocuzione che investe molteplici contingenze e problematiche. È un processo aperto sulla condizione umana strinta tra prassi e utopia politica, tra tensione spirituale e necessità materiale: tra progetto e destino diremmo con Argan. In termini di stretta attualità, appare anche una sorta di premonizione della crisi dei sistemi del socialismo reale che hanno, come si sa, subito una profonda e repentina revisione.

Più che formulare teorie o tranciare giudizi su un problema socio-economico inscrivibile nella più ampia geografia politica dello sviluppo rallentato e del sottosviluppo mondiale, del quale la « Questione » italiana finisce col divenire parametrica, Sciavolino apparecchia al nostro sguardo (a noi persone comuni rappresentate nella coppia delle figure ignude e astanti, quasi novelli progenitori mitici in attesa di un nuovo giudizio da un tribunale in cui siedono uomini che hanno fatto o fanno la storia) un teatro della dialettica intellettuale che va recuperata come momento vitale della politica, come presenza che attiva processi di trasformazione e di crescita collettiva mettendo in discussione i sistemi omologati.

Nel ciclo *Marat* l’ ottica di Sciavolino diviene individuale, pur sullo sfondo di un grande evento collettivo quale la Rivoluzione. Con questa serie di sculture assai controllate sul piano formale, per un esito di inquietante estraneamento delle figure dal loro referente storico, Sciavolino introduce la corrispondenza analogica tra i contenuti tematici e la metafora dello specifico espressivo, cioè dell’ arte in cui si concretano l’ ideologia dell’ artista e il suo stesso diagramma esistenziale.

Intorno alla figura emblematica del rivoluzionario assassinato ruota l’ universo della storia, nell’ atto cruciale della grande rivoluzione.

Protagonista e vittima di vicende dalla portata incalcolabile, Marat non interessa in modo specifico per lo spessore psicologico del personaggio inquietante perché enigmatico, polivalente paradigma di una situazione storica straordinaria. Molto più significativo e perturbante è il fatto che in una stanza da bagno si compia il destino di un uomo; che Carlotta interrompa il flusso della vita quotidiana, suggellando nel rito della morte il vortice delle passioni, degli antagonismi, delle aspirazioni che si intrecciano e intessono la sfera privata non meno che la pubblica.

Ecco! Sciavolino fa irrompere sulla ribalta della storia, ovvero nel luogo della scultura che per « interposto Marat » ne è lo specchio, l’ individuo misconosciuto nel suo essere portatore di tensioni, di ideali, di necessità intimamente correlati. Insomma, di un vissuto che pretende rappresentanza e che all’ atto pressoché rituale del sacrificio supremo, quasi una liturgia di morte-resurrezione (la vasca da bagno di Marat è il sarcofago, il bacino di immersione per la purificazione e la successiva elevazione), acquisisce i caratteri del simbolo altamente rappresentativo, direi di un’ elevazione mistica pur nella laica appartenenza del tema.

Non è un caso che Sciavolino vada in questi ultimi anni, quando la scena internazionale è costellata di ritorni variamente formalistici e metalinguistici alle figure canoniche dell'arte, ricomponendo una sorta di mappa della vita quotidiana, anche in senso personale e memoriale, disvelando il potenziale di ambiguità e di coinvolgimento che posseggono le piccole quanto le grandi contingenze esistenziali.

Essere scultore di storia e di impegno civile in senso moderno e nuovo, mantenendosi cioè avulsi da qualsivoglia esornazione, dall'ideologismo contenutistico, dalla retorica sentimentale, significa appunto cogliere degli atti le implicanze, i sensi e i sovrasensi, e comunicarli con evidenza di linguaggio variegato nei registri espressivi quanto richiede la situazione simulata.

Significa in qualche modo ripercorrere, nella vicenda creativa che è processualità d'elaborazione delle forme in un insieme significante (linguaggio), l'itinerario complesso e aspro, inquietante dell'altra vicenda comprensiva delle dimensioni privata e pubblica interagenti, assumendo oggetti e personaggi, situazioni ed eventi come segni simbolici di un destino comune che nel luogo della scultura si manifesta.

Sciavolino va ora componendo, sotto specie di ribalta apparecchiata in luogo narrativo, un terzo ciclo intitolato, con espressione di sapore leopardiano, *Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia*. Dal punto di vista del linguaggio plastico, egli ha gradamente attenuato sia il realismo lucido e tagliente delle opere politicamente più impegnate, sia le più esplicite abbreviazioni stilizzate dei volumi e le sintesi planimetriche di estrazione cubista, dell'uno e dell'altro utilizzando taluni aspetti costruttivi ed espressivi, ma risolti con un maggior sensibilismo per i valori della materia e della forma scultorea. L'intento non è più tanto l'aderenza al reale (per quanto mai intesa come pedissequa trascrizione dei dati sensibili), ma la capacità di cogliere l'insorgere di un'azione in cui confluisce il tessuto complesso delle umane relazioni, oscillando tra le polarità della storia pubblica – identificata nell'emblematicità del personaggio, poniamo Gramsci o Carmelo Bene – e di quella privata che lo scultore affida alla presenza garbata ed eloquente, talora struggente, dell'oggetto domestico, della reliquia d'affezione.

Abbiamo parlato di ribalta, di azione, di personaggi. Direi che si possa senz'altro attribuire una latenza teatrale alle sculture di Sciavolino in questo periodo di transizione. Particolarmente a quelle che chiameremmo ambientative o situazionali, ove cioè si pone l'accento sulla funzione recitativa del contesto oltre che sull'epicità dei gesti e sulla rappresentatività scultorea della figura umana. Si osservino le grandi opere in legno: *La tendina*, *Le onde*, *L'albero della libertà*, *Le ceneri di Gramsci / A.P.P. Pasolini, Gramsci*; e il bronzo *Ricerca (la scala)* che trasferisce il discorso teatrale dal piano dell'immagine a quello del movimento scenico, dando convenzionalmente e sincronicamente, una successione di azioni nella continuità temporale e nell'unità del luogo.

Una valenza situazionale, e dunque la tendenza a estendere nello spazio la dinamica plastica e strutturale della scultura, appartiene all'intero arco creativo di Sciavolino. Essa è diversamente concepita e motivata di periodo in periodo e nella specificità dell'opera o ancor più dei cicli. Come nel caso di «La Questione» e «Marat» in cui la proposta scultorea, connotata in termini fortemente ideologici, ha una evidente destinazione critica. Difatti, essa attiva una dialettica culturale dai toni aspri e provocatori. Sciavolino non teme di sfiorare – lo rilevava De Micheli nella presentazione al catalogo per la personale

alla Michelucci di Firenze, nel '79 – il «cattivo gusto». Il quale – c'è bisogno di dirlo? – è il marchio con cui il conformismo bolla le verità sgradevoli e le dirette «interrogazioni» esistenziali e politiche di cui l'artista incarica la propria opera. Al di là di tale consapevole e lucida funzione interlocutoria (che pure sarebbe bastevole giustificazione della tendenza all'estroflessione, anzi all'invadenza anche proditoria della scultura nello spazio, caratteri che sono accentuati nei cicli di più dichiarata tangenza problematica, in quanto calati nel clima torbido degli anni Settanta, un periodo drammaticamente stretto tra protesta e normalizzazione), bisogna dire che Sciavolino possiede un'innata propensione a fare della scultura un luogo narrativo, nel senso più comprensivo del termine.

Tale inclinazione trovò la sua prima occasione formativa nell'insegnamento di Sandro Cherchi al Liceo Artistico di Torino. Del maestro dovevano agire l'agitazione incontenibile della materia e la riduzione delle forme all'essenzialità delle sagome articolate a definire un ambito idealmente agibile, piuttosto che un volume che trova nello spazio il proprio assetto definitivo. Attraverso le «sculture-paesaggio» e i «teatri delle forme» di Cherchi giungevano a Sciavolino gli echi di una cultura visiva attenta al dato esistenziale ma in chiave di pura «alterazione» espressiva della materia: di febbre e consumazione della materia all'imperversare della luce, che è eredità giacomettiana ed espressionista più che informale.

Sciavolino coniuga tale lezione con altri apporti, ad esempio le agili strutture lineari di Calder o le riduzioni segnaletiche della pop, talché intorno alla metà degli anni Sessanta presenta un ciclo di opere in cui siffatti elementi linguistici e formali si fanno esplicita ambientazione teatrale, ad esempio in *La casa bianca* e in *Buono a specchiarsi* (1967), che sono da porsi tra le più interessanti prove della scultura situazionale italiana, sul piano di Cavaliere e di Ceroli.

In tal modo Sciavolino preparava uno spazio drammatico atto ad accogliere in modo esemplare ed emblematico la vita nel luogo dell'immaginazione formante: di una scultura che vuole farsi documento e testimonianza civile nel suo formularsi di linguaggio precisamente leggibile in termini formali, e che pertanto deve procedere per sintesi e aggregazioni di elementi eteronomi che appartengono alla realtà e alle convenzioni rappresentative, ovvero ai codici della comunicazione, segnatamente quella artistica.

Il «teatro» di Sciavolino si complicherà e assumerà di volta in volta aspetti e funzioni espressive diversi, in rapporto ai contenuti poetici innescati nella catena delle inferenze critiche e delle suscitazioni emozionali, talché si porrà nella polivalenza il senso di una ricerca complessa e mai concessiva sul piano delle richieste di linearità e di monovalenza che agli artisti fa il circuito del consumo culturale contemporaneo.

Di caso in caso, dunque, le strutture lamellari, le sintesi planimetriche e lineari che sono gli elementi fondativi del linguaggio di Sciavolino, subiranno più o meno significative variazioni e contaminazioni formali, giungendo sino agli innesti realistici di icastica evidenza delle «nature morte» modellate sul tavolo della «Questione». Alle simulazioni dell'ambiente nell'unità dell'opera si alterneranno opere destinate, al contrario, a invadere fisicamente gli ambienti dati, con una modalità che appartiene alla logica dell'installazione, per quanto negli interventi di Sciavolino sia sempre stato centrale il fattore narrativo e, quindi, l'intenzione di creare una situazione figurale idonea a coinvolgere globalmente l'osservatore, anche sul piano più squisitamente intellettuale.

Come dire che nel «teatro» della scultura si svolge sempre una rappresentazione totale, anche quando sono precisamente assegnate le parti agli attori, ognuno portatore di una storia singolare, e di un nome.

*Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia* è un modo di fare storia affidandosi non più alla testimonialità propositiva di un documento o di un fatto cogenti per pertinenza ideologica, ma alla drammaticità e ambiguità evocativa ed espressiva – teatrale, appunto – di oggetti, forma e figure ormai assimilati alla funzione magica e taumaturgica, e comunque epifanica, delle reliquie o degli oggetti che consistono propriamente nel loro simulacro.

Niente cambia se l'artista tocca di volta in volta tasti diversi, su una gamma che va dalla passionalità dell'elevazione mistica all'ironia della citazione poetica, dall'allegoricità diffusamente ecologica della favola moderna all'imbalsamazione poliziesca dei reperti di vita quotidiana in una teca-sarcofago che pare il luogo dell'esilio più che della memoria. Bastino gli esempi del *Gramsci* (1987) e di *La casa dell'albero* a illustrare la versatilità allusiva ed espressiva della scultura recente, in legno e ora anche in marmo, di Sciavolino. La prima, di così spiritualizzata intensità della materia prosciugata, resa pura essenza e fervore interiore, ma, ahimè!, reliquia o, pasolinianamente, cenere di un'ideologia civilmente lucida che innesca concatenazioni dialettiche solo in chi sa cogliere, azzerando le suggestioni di un'epoca che induce l'omologazione, il messaggio di autonomia del pensiero critico. La seconda, impostata anch'essa sul concetto della reliquia contenuta o conservata in un recinto (che ha qui l'aspetto di un aereo padiglione ma è comunque un luogo d'esilio) o in un'urna che ne sottolinea la residualità di oggetto ormai museificato, estrapolato dalla naturalità del contesto, ironicamente e anche poeticamente elevato a simbolo feticistico di una dimensione negata ormai all'esperienza concreta, vivibile soltanto come forma o simulacro, e lo dimostrano le molte opere che sono concepite a mo' di teche della pittura e della scultura posate sul cavalletto, vere e proprie simulazioni della natura esposte sotto vetro, poniamo gli animali imbalsamati o la frutta di alabastro (*Piano inclinato - Il cavalletto - Sarkofag*).

Se Sciavolino non l'avesse scolpito, in legno reso artificiosamente vivo di luce astrale con l'inserimento di fibre ottiche, sarebbe stato da invocare un kleeiano *Angelus Novus* affisato nella stupefatta contemplazione di un mondo di simulacri congelati, portatori di una bellezza estraneante ma a suo modo magnetica, pervasa dal fascino sottile della morte emblemizzata, alla maniera neoclassica, nella malinconica rapita purezza dei volti virginali fissati in candidi marmi.

Direi anzi che a tale immagine Sciavolino sembra aver pensato affrontando per la prima volta, e in questa congerie di passaggio suo da una fase all'altra della ricerca scultorea, il bianco marmo di Carrara per eseguire opere di straordinaria sensibilità formale. Delle quali la prima in assoluto, e la più impegnativa per mole. *Essere è farsi*, è per l'appunto un'allegoria del faticoso emanciparsi della forma tesa alla purezza dall'inviluppo della materia, ma per ciò stesso vocata all'estinguersi, e non a caso a una fanciulla è affidata la funzione catartica. In altre più piccole opere sempre in marmo viene sviluppata la poetica del frammento, che rimanda pur esso ai temi della classicità recuperata in sparsi brani, non già nell'integrità di un presunto canone ripristinato, ma come scaglia e reperto in cui si conservano le ceneri dell'antica pienezza. È un modo, questo, di partecipare

alla tematica della perdita del centro che caratterizza il pensiero contemporaneo, cui Sciavolino porta un contributo di intenso coinvolgimento lirico.

Nonché esibizioni virtuosistiche sui modelli canonici della classicità, lo scultore consegna con i marmi poche delicate pagine intime, che sono una professione di fiducia comunicativa e un atto d'amore.

Lo sono prima di tutto per la delicatezza con cui Sciavolino interviene sulla materia. La quale, del resto, è il candido marmo statuario o il marmo del Portogallo lievemente rosato; e voglio dire che è nella scelta del materiale un'intenzione espressiva assai particolare per uno scultore che non ha mai castigato il proprio bisogno di comunicare gli aspetti anche controversi della condizione umana. Vi è, per l'appunto, nei «frammenti» marmorei una carica memoriale che rimanda l'immagine a un indefinito temporale ove forse può riconoscersi l'uomo contemporaneo che non sa più bene il senso delle proprie radici, e dunque propriamente della storia.

Altri hanno ricomposto in chiave intellettualistica codesto recupero memoriale, segnatamente attingendo al repertorio della storia dell'arte, come fonte specifica, ben riconoscibili motivi iconografici e formali più che una generica ispirazione. La designazione neomanierista o variamente anacronista e citazionista indica la matrice peculiarmente culturale di un processo epocale cui pure Sciavolino ha partecipato, però declinando in termini evocativi forme e presenze già da lui lungamente interrogate, ossia appartenenti al suo ormai pluridecennale repertorio figurale, rivisitandole con una nuova sensibilità formale, attenta alla levità del modellato, alla politezza delle superfici modulate per accogliere la luce che le riveli come richiamandole da una profondità remota, più che drammatizzandole nella simulazione teatrale della vita.

Un'opera come *Stele familiare*, concepita come colonna-cariatide su cui si raccorda una bifora romanica, dà il senso di questo sentire il tempo e la storia come dati autenticamente poetici della memoria, perché intimamente pervasi di umana verità, non già in quanto portatori di una forma inattingibile nella sua perfezione e dunque recuperata come modello ideale.

*Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia*. Il senso del titolo che presiede al ciclo recente, è nel rovesciamento della visione del mondo dell'infanzia: dalle favole vissute come proiezione possibile della realtà, alla realtà del tempo presente di disincanto e disillusione, che non è vivibile altrimenti che sotto forma di simulacro, di finzione, di metafora. Ovvero come arte che sostituisce l'esperienza concreta delle cose, a consolazione ma anche ad alienazione degli uomini.

Per uno scultore di tempra incisiva e talora anche aspra come Sciavolino, codesta professione metalinguistica pare un ripiegamento di vago sapore intimista, quasi una fuga dalla realtà. A me sembra, al contrario, che nelle sue teche reali o ideali l'artista «imprigioni» con poetica trepidazione i frammenti di un sogno da salvare, per rigenerarlo e rilanciarlo con rinnovata carica propositiva e implicita forza critica nel circuito di un mondo che ha bisogno di siffatti messaggeri, se vuole salvarsi dall'incalzante cinismo.

In uno dei suoi marmorei «frammenti» Sciavolino ha raffigurato una mano che stringe una colomba. Non si sa se per trattenerla prigioniera o per liberarla. Tocca a Sciavolino sciogliere la nostra incertezza di passeggeri dell'astronave terracquea che ci conduce come un'arca nel diluvio. E che possa tornare, la colomba, con un ramoscello di olivo.

Ottobre 1991

**Marco Neirotti**  
**Incontro con Enzo Sciavolino**  
*Frammenti. Colori in marmo*

Hai scelto per tema i frammenti, dunque, la parzialità. Non temi di essere riduttivo?

*«Al contrario, I frammenti sono l'inizio di un cammino, il momento in cui lo si intraprende. E sono la forma emblematica per orientarsi in esso. Si parte da una porzione, dai suoi limiti, e si sfonda, si va oltre. Nel cinema, per esempio, il primo piano – un labbro, un naso, un occhio – diventa protagonista assoluto, interloquisce direttamente con lo spettatore, più di un campo lungo che abbraccia la visione totale».*

Proponi una sorta di primo piano come fondamento di un successivo campo lungo, in parte gestito dallo spettatore?

*«Propongo frammenti di storie, di natura, di realtà che sono porzioni di sogni, di memoria nella battaglia per la verità, che è poi la poesia».*

Una verità così impostata è fatta di ipotesi aperte. Come nel gioco delle maschere?

*«È un luogo comune il fatto che la maschera nasconda il volto. In realtà lo rivela anche: la verità di quella maschera si incontra ad un dato momento con la verità del volto su cui è calata. Come nel Mito».*

Il Mito è un tema a te caro, ma c'è il rischio di equivoci: il Mito cui ti riferisci non è quello antico della sacralità, ma è l'ambiguo – antico e attualissimo – rapporto tra due categorie: essenza e manifestazione.

*«Mito altro non è che racconto. È il manifestarsi in forme visibili di una immagine, di un mondo invisibile che opera attraverso un'altra verità in cui, come dice Eraclito, i contrari ne sono la sostanza. È l'Uno, nessuno, centomila di Pirandello. Nel Mito avviene una cosa e un'altra appare, una cosa appare e un'altra avviene. La realtà è sempre al di là della frontiera della rappresentazione, poiché, citando Nietzsche, non esistono fatti ma solo interpretazioni».*

Allora per te artista la scelta è radicale: offrire interpretazioni oppure fatti oggettivi da interpretare.

*«Fatti oggettivi, naturalmente. E che cosa sono i fatti oggettivi? Sono frammenti di metamorfosi in una temporalità plurale, concreta, reversibile, in continua cancellazione dei confini. Ecco allora la tensione a far sì che in una figura, in una forma, convivano più immagini diverse e che mantengano in questa unità la loro differenza. E che da questa unità in conflitto scaturisca il mutamento, la trasformazione delle forme che, cancellando i propri confini, si trasfigurano in nuove immagini, nella confluenza dal mondo delle idee al mondo delle cose sensibili».*

Differenze nell'unità. Lo proponi, questo concetto, direi anzi che lo imponi, o almeno lo esalti, con una innovazione: il grido del colore, dei particolari colorati inseriti sul marmo.

*«Il colore è una porzione di realtà e viene ad unirsi ad un'altra porzione di realtà, forse più ampia ma altrettanto parziale. Unendosi svela la verità, l'essenza del loro insieme.*

*Realizza la trasfigurazione».*

È possibile una prima reazione di sconcerto: un elemento ci offre la verità dell'altro?

*«Partiamo proprio dall'ambiguità delle cose: possono esserci o non esserci. Qualcosa le rende visibili. Un volto, un frammento di corpo, una cosa, un oggetto, un evento sono inanimati quando sono irrigiditi in una catena di equivalenze e identità. I volti, le cose, gli oggetti, gli eventi diventano vivi nel mutamento, nelle metamorfosi, nelle trasformazioni. È solo in questo processo di trasfigurazione che possiamo cogliere l'unità di un volto umano. Le forme mutano e l'anima muta di fronte al mutare delle forme».*

Voltaire diceva: “Non vi è nessuna certezza, quando è fisicamente o moralmente possibile che la cosa sia diversa da come noi la vediamo”. Non a caso Voltaire è uno dei tuoi riferimenti.

*«Siamo di fronte a frammenti di una contesa in cui la vittoria sta nella possibilità di sperimentare e di produrre la trasfigurazione delle cose per liberarle dal dominio dell'inganno del mondo visibile o dalla ignavia del luogo comune. La verità – la poesia quindi – sta nella tensione di due ipotesi. Il mio stile si accampa nel presentare con pari importanza entrambe le ipotesi, entrambe le soluzioni».*

Insisti molto su Mito e trasfigurazione, su visibile e invisibile. Che cosa è per te visibile?

*«Il compito dell'arte – almeno come io lo concepisco – non è soffermarsi al dato di fatto. Un uomo non è un uomo senza la sua ombra. Ma se compito dell'arte è cogliere la totalità di quell'uomo, è suo compito anche rivelarne l'ombra. Forse proprio rivelando l'ombra se ne avrà la vera identità, come nella maschera. L'invisibile è il dato che il luogo comune non coglie. La poesia, una certa poesia, lo coglie».*

L'arte della verità – la scultura e quella poesia che tu ami, Pasolini per intenderci – non hanno dunque confine? Insomma, tutto è rappresentabile, anche l'invisibile?

*«Kafka direbbe che c'è qualcosa di più forte del canto delle sirene: il loro rovinoso silenzio».*

Marco Neirotti, scrittore e redattore delle pagine culturali de La Stampa. È autore di saggistica e di narrativa. Ha pubblicato da Mursia il saggio “Invito alla lettura di Tomizza ” e da Marsilio i romanzi “Assassini di carta” e “In fuga con Frida”.