



**1997**

Nicola Micieli: *Sciavolino. Quarant'anni di lucida passione*  
Monografia

B & V Editori, Pontedera, Pisa

Testi di:

Tahar Ben Jelloun, Nicola Micieli, Piero Amerio, Guido Barosio, Marziano Bernardi, Bruna Bertolo, Giorgio Brizio, Luigi Carluccio, Antonio Del Guercio, Mario De Micheli, Angelo Dragone, Renzo Federici, Paolo Fossati, Renato Guttuso, Paolo Levi, Francesca Libertini, Dario Micacchi, Angelo Mistrangelo, Duilio Morosini, Antonello Negri, Tommaso Paloscia, Giulio Sapelli, Mario Serenellini, Filippo Scropo, Aldo Spinardi, Elena Sorrentino e Carlo Tagliani, Alberto Tomiolo, Andrea Volo,

## **Tahar Ben Jelloun**

*Se ti parlo per leggende e parabole  
è perché sono più dolci da sentire. Dell'orrore  
non si può parlare perché è vivente,  
perché è silenzioso e avanza  
trasuda di giorno, trasuda nel sonno,  
goccia a goccia,  
rimorsi dolorosi.  
Giorgio Seferis  
(Giornale di bordo II)*

*Ecco che parlo per parabole, che zoppico  
e tartaglio come i poeti: e in verità, mi vergogno  
di dovere essere ancora poeta.  
Nietzsche  
(Così parlò Zarathustra)*

L'epoca è nostalgica di un po' più di mistero: di frasi non concluse; di gesti gratuiti, di pensiero ambiguo, di itinerari labirintici. Il regno delle immagini e dei colori cangianti. Gli uomini, dominati dalla dittatura degli oggetti, hanno bisogno di prendere un po' d'aria. Non quella che gli prepara l'agenzia di viaggi e vacanze, ma quella che possono ritrovare in un angolo della loro memoria.

Prendere distanza dalle cose. Allontanarsi. Seguire i sentieri evanescenti tracciati dagli asini. Spostarsi senza una meta precisa, amare la pigrizia, il ricordo. Non dare un nome alle cose per paura di distruggerle. Amare la parola, coltivarla, per opporla allo scheletro che sta diventando il linguaggio parlato; curare il segno, coltivarlo, per opporlo alla gabbia monotona che sta diventando il mondo degli oggetti prodotto e consumato per la

collettività: reticolo di formule e stereotipi. Opaco e povero. Soltanto utile. Da usare al servizio dell'impazienza e del calcolo dei tempi. Appena quanto necessario per scambiare informazioni sommarie, o di fare finta. L'eleganza viene considerata una smorfia, una preziosità dietro alla quale si maschererebbe il vuoto. Quanto all'arte, è chiusa nei musei e nelle gallerie; la poesia è chiusa nei libri stampati e rimasti intonsi.

Perché non si parla più per proverbi, per citazioni dei miti, per simboli? Siamo ancora in grado di riprendere una patria e una tradizione che valorizza l'icasticità del gesto, che ce lo presenta nella sua significatività nuda?

Nell'opera dell'artista traspare un po' di disillusione e un sospetto di disperazione. L'artista produce per significare agli altri il suo modo diverso di percezione, la sua differenza, che è una differenza che l'avvicina a tutti coloro che compongono la folla che l'ossessiona e lo tradisce.

L'artista non lavora per loro, ma tra loro e con loro. Si precipita nella loro alienazione, si affaccia prepotentemente sullo schermo della loro solitudine. Ciò che l'unisce a loro è prima di tutto ciò che lo separa da loro. È il suo modo di esprimersi che realizza la non rassomiglianza, la differenza e la sua identità. Comunicare è dunque per l'artista spingersi talmente in là che la sua differenza sia percepita. E l'artista vive la propria differenza a mano a mano che la lacerazione fa il suo cammino in un corpo, in una coscienza, a mano a mano che l'anestesia locale e generale della folla viene somministrata quotidianamente. L'artista si affida all'equivoca, tremebonda capacità di trasmissione dei segni, nella loro nudità, nei loro limiti e affronta il resto. Poco.

Resta la sopravvivenza dei segni legati e consumati.

L'artista è ciò che gli manca: quella mancanza costituisce il suo punto di partenza, il suo itinerario e il suo obiettivo. Ciò che egli crea è tutto ciò che gli fa difetto. Denuncia. Dichiara i limiti. Mette in cornice i gesti dell'incomprensione. Li inquadra in una memoria furibonda: scopre la vergogna e un sospetto di disperazione.

Più di ogni altra forma d'arte la scultura è vicina alla disperazione e porta l'artista all'ammissione di impotenza; in una più immediata competizione con il dio creatore l'opera dello scultore è una smentita insostenibile della nostra incompetenza a cogliere le sottigliezze necessarie da trasferire in ciò che si crea.

I primi scultori, nella mitologia greca e romana, sono stati imitatori degli dei, concorrenti della divinità, cioè di qualcosa di cui l'uomo non era nemmeno sicuro che esistesse.

Intorno alla capacità di creare, di costruire con le mani, di inventare macchine e artifici, i miti si accavallano e si contraddicono. Prometeo plasma l'uomo nella creta, Dedalo costruisce il labirinto, e forma con la cera le ali per sé e per il figlio Icaro. Per fuggire da quello stesso labirinto sorvegliato da Talo. Talo, doppio mito di uno scultore e di una scultura, uomo di bronzo, "ultimo della stirpe di bronzo". Nel mito è padre e figlio di Efesto, Vulcano per i romani, signore del fuoco.

Talo, posto da Zeus alla custodia di Creta, l'isola di Europa, altro non era che una scultura animata. Se doveva affrontare qualcuno, Talo saltava nel fuoco, portava il suo corpo metallico all'incandescenza e abbracciava l'avversario, bruciandolo vivo. Talo era invulnerabile, tranne in un punto che l'argonauta Peante seppe colpire uccidendolo. Dedalo dunque sfugge a Talo per l'aria, volando.

Ma altro mito ci dice Talo, di Dedalo stesso nipote e allievo, ucciso dal maestro per gelosia, tanta era l'abilità che aveva raggiunto.

Perché questo affollarsi di miti guardando le opere di Sciavolino? La scultura di Sciavolino è passata attraverso molte tappe, ciò che la unisce è l'evocazione continua dei miti, vecchi e nuovi, la ricerca continua nei miti dell'avventura della creazione e della competizione con il dio.

Quando guarda, e poi cita tutte le rappresentazioni che hanno segnato la storia dell'umanità, soprattutto dopo l'epoca greco-romana, Sciavolino ride, e rido anch'io perché la scultura ci ha dato molte più informazioni su modelli di equilibrio e ideali di perfezione e di bellezza che non sul mondo al quale quegli ideali e quei modelli venivano proposti. È per questo che i miti vengono a soccorso, perché inesplicabili e contraddittori. È per questo che, in alternativa, si può ammirare, o per lo meno guardare quella scultura che si allontana dalla significazione, dal senso: quella che non pretende di spiegarmi l'essere umano e il suo rapporto con il mondo. La tentazione può essere allora la contraddizione della scultura "astratta", cioè impossibile: ovvero possibile quando per "astratto" si intende l'intenzionale allontanamento dalla rappresentazione di ciò che può ricordare l'uomo nel suo rapporto con la natura.

La scommessa di una scultura di ricerca e vulcanica come quella di Sciavolino è quella di tentare di non "esprimere" niente di volontaristico, di essere là, in totale assurdità, di ricollegarsi al mondo attraverso la sua sola presenza che non vuole comunicare un "messaggio", che non ha una metafisica e nemmeno una morale soggiacente, né sul fare, né dietro al vetro.

Sono sempre stato un po' tiepido nei confronti degli scultori che vogliono in ogni loro opera trasmettermi un significato, pur ammirandoli per la loro abilità, perché si tratta a volte di lavori... monumentali! Quando visito il Museo Rodin, mi rendo conto di quanto quell'uomo abbia dovuto penare e soffrire per arrivare a quelle forme che ogni volta vogliono essere un tentativo per capire l'uomo. Sono però convinto di non avere bisogno di scultori per non capire l'uomo, e nemmeno per non capire il mondo. Ho invece una grande ammirazione per l'opera di Tinguely, lo scultore svizzero tedesco morto pochi anni fa, e ne sono affascinato perché Tinguely ha capito che il mondo è una macchina e il caso è una piccola rotella della macchina che gira e talvolta si ferma su questa o su quella cosa e così scatena un cataclisma infinito ....

Per questo motivo mi piacciono le macchine di Jean Tinguely perché dimostrano ogni giorno che non serve a niente rappresentare la bellezza, né la bruttezza, ma piuttosto rappresentare cose sconosciute, misteriose, come la concatenazione di casi successivi. Si tratta di macchine straordinarie dalla A alla Z, spaventose.

Sciavolino non è estraneo al gioco del mistero, ama inseguire le concatenazioni di casi, se pure in altro modo. E ci sono tra lui e me delle affinità sul gusto di questi inseguimenti. Infatti è l'unico scultore, a quanto ne so, che ha condiviso con me e anche attraverso le mie parole l'interesse per l'operazione, tentata e affrontata, con il coraggio del gioco, da Giacometti: di annullare nella scultura, come nel disegno e nella pittura, il corpo umano e il corpo animale. Quando guardiamo *L'uomo che cammina*, o *Il cane*, vediamo lo schizzo di uno schizzo di un corpo che cammina: non c'è più niente: ha deciso che non serve ricostruire corpi belli, con parti ben visibili, corpi magnifici che significano se stessi.

Rodin no, Rodin faceva piuttosto dei grandi culi. Giacometti non cercava di rappresentare l'uomo e di dire l'uomo, cercava di dire la disperazione umana attraverso la spogliazione

e la scarnificazione. Il solo essere che cercò di rappresentare fu suo fratello Diego. Non è l'opera che più mi piace di Giacometti. Al contrario mi piacciono i suoi ritratti in pittura: sono ritratti lavorati in modo indiretto. Non cercava la somiglianza, ma, con lo stesso processo di spogliazione che usava nella scultura, cercava l'interiorità: all'interno del viso, all'interno del corpo; dietro la faccia, dentro alla testa di colui che posa per il ritratto. Questo è interessante.

Figlia di Urano e di Gea, Mnemosine si incontrò per nove notti consecutive con Zeus. Alla scadenza nacquero le nove Muse. Le nove Muse furono investite della protezione di Ardalo, figlio di Efesto, che fu il più eclettico e versatile scultore dell'antichità mitologica. Ardalo trasmise scolpite le storie incredibili di Efesto, suo padre; storie spesso senza senso apparente, come la costruzione della rete invisibile per imprigionare Afrodite adultera con Ares e invitare gli dei dell'Olimpo allo spettacolo. Per vendicarsi della madre che l'aveva fatto precipitare dall'Olimpo, Efesto fabbricò un trono con cinture... di sicurezza. Era vi si sedette rimanendo imprigionata. Per liberarla Efesto fu richiamato sull'Olimpo... Si lasciò convincere a risalire da Dioniso, che, in realtà, dovette ubriacarlo. Efesto risalì sull'Olimpo a cavallo di un asino.

Novello Ardalo, Sciavolino avrebbe potuto cimentarsi con oggetti come la rete invisibile, il trono con le cinture, il dio a cavallo dell'asino. Eclettico e versatile come Ardalo, Sciavolino ha sempre mantenuto qualcosa di inconfondibile in ogni suo periodo, ma è difficile individuare questo filo. Non è certo il senso del "classico", anche se ci sono molti classicismi. Quello che noto, prima di tutto, e fin dalle prime opere, è il senso straordinario del movimento: rappresenta molto di più il movimento degli esseri e delle cose piuttosto che le cose e gli esseri, con una progressiva degradazione dell'umano. Il realismo è camuffato, senza pleonasmi, in equilibri e disequilibri. Gli *Impiccati* potrebbero essere stracci, o qualcuno che si dondola su un'altalena virtuale. Poi, in realtà, sono proprio impiccati. I suoi mascheramenti sono di estrema ricchezza semantica e di significazione inarrivabile, cioè, negli effetti, quasi impossibile o impercettibile: perché Sciavolino ha straordinarie capacità manuali e poetiche.

Della sua produzione, oggi sono meno interessato alle opere del periodo degli anni Settanta. Probabilmente allora sarei stato anch'io con lui, nello sforzo di dare senso alla lotta contro la violenza, la guerra, lo strazio e la ferita degli uomini. L'impegno. Guardiamo per esempio uno dei pezzi dove c'è la falce e il martello, e un riferimento a Picasso (*Omaggio a Picasso*). Oggi lo si può trovare un po' amaro e ironico, perché fatto nel '76. Ma non è una cosa che terrei come significativa dell'artista, se non del suo comportamento. Sono simboli che ritornano anche in altre opere, anche in altri periodi, ma oggi sembrano un po' stranezze: anche se ci fanno capire che l'artista si pone e si ripropone delle domande per trovare una sua prospettiva costruita e orientata, credo, dalla bontà. L'ironia verso la grossa testa di Marx c'è, ma è mitigata dall'affetto...

Guardiamo *La Questione*. Mi ricorda l'opera dal titolo *La cena* del pittore cileno Claudio Bravo: con ritratti di persone reali del mondo arabo e musulmano. Quando ha esposto la sua tela alla galleria Malborough di New York, gli hanno rimproverato i personaggi e i suoi amori. Quelle scelte sono infatti utilizzabili come provocazioni.

*La Questione* è una grande opera: bisogna vederla. È forse una delle opere più interessanti: impenetrabile: non se ne capisce il perché. Però ogni elemento è caricato di ironia,

passione, simbolismo, assistenza, violenza, osservazione. Ogni elemento è anche un modello. È questo in realtà il filo conduttore delle opere di Sciavolino, che potrebbe essere chiamato, in termini non “culturali”, una forma di eclettismo totalizzante. Corrisponde a una ricchezza di ispirazione favolosa.

Ma le opere di Sciavolino che più mi coinvolgono sono le ultime, a partire dal sarcofago in legno di cirmolo, che resterà tra le più rappresentative dell'autore.

Nelle opere di questi ultimi anni, c'è un passaggio sapiente sulle cose, c'è un sorriso. I colori, il fico fresco sulla mano di marmo, le nature morte, l'insostenibile leggerezza, gli sguardi... di marmo. Come Magritte, diventa il meccanico del gioco, dello scherzo poetico. Rende un omaggio di ironia e di piacere agli oggetti del quotidiano, oggetti da guardare e da pensare.

L'umorismo delle pietre è un uccello ritagliato nell'oceano o una donna intagliata in un pezzo di legno. Ridere del colore, della precisione del cielo, scandalo della banalità e rottura della memoria depositata come presagio su una lastra di fronte al mare.

Il mistero è l'estrema raffinatezza della realtà. Il pensiero fallisce ogni volta che tenta di “descrivere” quella realtà. Nel caso migliore, racconta delle storie.

La bellezza non sta più nel riconoscere, ma nel fare un uso nuovo e inedito dello sguardo. Le opere di marmo, per conoscerle, trovo che bisogna toccarle. Forse c'è una relazione più difficile tra l'artefice e il marmo, rispetto alla creta, al legno, ai metalli. Vorrei porre una domanda intima a Sciavolino: come ha vissuto il passaggio al marmo. È stato un passaggio necessario per arrivare ai pezzi colorati: sono, in un certo senso, una novità vitale: facendoli Sciavolino si diverte. Si diverte quasi sempre e questo è ciò che si può dire di meglio. La materia non lo imprigiona più: il gioco poetico diventa più difficile. I limiti aiutano: le relazioni di angoscia e di solitudine si trasferiscono più facilmente.

La grandezza poetica, nella maturità, si coniuga o si identifica con la sicurezza della capacità di fare.

*Traduzione dal francese di Egi Volterrani*

## **Nicola Micieli**

### ***1 - Uno spazio per vivere 1957-1970***

Dallo scorcio degli anni Cinquanta, quando esponeva per la prima volta in una mostra personale (Torino, 1959) figure magmatiche dalla corporeità affaticata, anelanti un improbabile spazio “per vivere” ovvero per liberare l'accumulo interiore, sino alle più recenti opere che, sotto specie di dimensione panica riconquistata, vorrei dire di festiva affabulazione, se non proprio di celebrazione mitografica mediterranea, della cui grata evenienza testimoniano i marmi e i bronzi policromi, il più evidente dato di continuità riscontrabile nell'opera di Enzo Sciavolino è senza dubbio la propensione a fare dell'organismo plastico il luogo della parola narrante. Anzi, una ribalta, uno spazio deputato ove gli accadimenti sono in quanto vengono rappresentati.

Cambia la forma drammaturgica, beninteso, di stagione in stagione. Mutano i volti, non la sostanza narrativa della scultura. Alla recitazione concitata degli esordi subentra la dizione enigmatica, venata d'umor nero dei cicli in cui si riflette il clima duro degli “anni di piombo”. Al colloquiare disteso - a tratti elegiaco e virato all'allegoria - che negli anni Ottanta s'intrecciava con una quotidianità nuovamente godibile, in chiave anche mitica, segue l'evocazione poetica d'un mondo favoloso, che reca all'infanzia dell'immaginazione

preziose spoglie d'arte e di natura, d'una bellezza olimpica, sublimata dalla memoria. Per narrare i propri umori, i trasalimenti, le riflessioni sollecitati dalle "occasioni" quotidiane non meno che dalle epocali, Sciavolino ha messo a punto una variegata scenotecnica. Ha apparecchiato spazi animati: ora compositi e tendenzialmente coinvolgenti, secondo una logica performativa da Living Theatre; ora contratti e polarizzanti, quasi scatole magiche ove si muovono personaggi brechtiani, marionette dalla gestualità sincopata. Lo spirito che governa il complesso apparato, è squisitamente teatrale: che si dispieghi in azione corale o si concentri nella secchezza, nella raggelata impulsività di un gesto. O si scioglia nella fluitazione della memoria, nel moto mentale che recupera e proietta il vissuto.

C'è un primato della comunicazione, nel lavoro di Sciavolino. Ossia l'ostinata disseminazione di un segno di sé, del proprio modo di esserci, qui e ora nel mondo, e la ricerca della parola rilatrice anche nell'altrui afasia. La testimonialità provocatoria della parola esclude la strategia opportunistica delle belle maniere. Sciavolino non ha eluso la seduzione e i nodi della scultura. Si è immerso senza riserve nella viscosità della materia corrosa e ha secondato l'eccitazione degli impianti frantumati, nel tempo dei furori giovanili. Ha affrontato con eguale partecipazione le forme chiuse e taglienti dei congegni meccanici e le modulazioni delicate dei *Frammenti* marmorei di risonanza lirica. Non si è curato d'apparire (d'essere) irritante, persino sgradevole nelle sculture condotte a un limite claustrofobico di macchinosità, goyesche parafrasi dei mostri generati dal torpore della ragione. (Non a caso il filosofo Louis Althusser dettava, a proposito de' *La Questione*, la rivelatrice annotazione: «Pour provoquer l'immobile à sa vérité: le mouvement qui change tout»). Nemmeno si è sottratto allo scandaglio spietato delle proprie zone d'ombra, mettendosi in gioco, da attore, sulla ribalta della scultura, in una sorta di "teatro della crudeltà" in cui risuona con acuta frizione la vita.

Peraltro, sin dall'inizio Sciavolino ha rifiutato ogni riduzione formalista e politicamente neutra della scultura. Prediligendo l'opzione figurativa a desinenza esistenziale e critica, egli dava tuttavia credito, e seguito espressivo, a un'arte che solo in parte ha corrisposto alla definizione di un comune terreno politico. Anzi, più spesso si è tradotta nell'avvertimento di una dicotomia, di una contraddizione in atto tra l'elaborazione teorica e la prassi politica, sul piano concreto della società e della cultura. Da qui il disagio di una visione critica, attenta alle ragioni individuali della presenza nel sociale, all'interno di una sinistra scarsamente dialettica; e la scelta scomoda di una scultura divergente, ereticale perché problematica rispetto agli schemi omologati dell'arte d'impegno umano e civile, degli anni Cinquanta e oltre.

In quest'ottica si spiega la singolare, e in fondo già negli anni Settanta inattuale, scelta sciavoliniana di canalizzare la propria vocazione al racconto in opere di grande respiro o in cicli tematici che, per implicazioni storiche e ideologiche, offrivano molteplici possibilità di elaborazione concettuale, quali metafore della storia in cui l'esperienza individuale, nella fattispecie quella dell'artista creatore di linguaggio, incrocia la vicenda collettiva. Penso alla citata *Questione*. una laica "Ultima Cena" i cui officianti sono personaggi molto particolari, a vario titolo rappresentativi di un'età dalle contraddizioni laceranti. Penso, inoltre, alla suite sul "Marat" nella quale la figura del rivoluzionario - vittima predestinata (e forse oscuramente volontaria?) del meccanismo da lui stesso innescato - funge da schermo a un ragionamento sulla condizione dell'artista nel suo tempo, come recita il titolo *Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat*.

Sciavolino doveva precisare in senso critico ed esistenziale la propria inclinazione fabulatoria mano mano che metteva a fuoco il linguaggio, nel corso di un decennio fitto di incontri e di esperienze. Fondamentale, dal punto di vista formativo, fu il soggiorno parigino, durante il quale poté approfondire, in un clima esistenzialista dominato da un irriducibile senso del vuoto e della precarietà dell'essere, la conoscenza di artisti che avevano portato l'immagine dell'uomo a una sorta di corporeità devastata e primordiale, spia della deprivazione dell'universo sensoriale e delle facoltà di conoscenza e rappresentazione del mondo: da Alberto Giacometti a Germanine Richier, da Jean Fautrier a Jean Dubuffet.

La prima occasione formativa il giovane Sciavolino l'aveva trovata nell'insegnamento di Sandro Cherchi al Liceo Artistico di Torino. Erano i primissimi anni Cinquanta. Del maestro dovevano suggestionarlo 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. Nel diffuso clima informale torinese, vivificato dalle presenze di Moreni, Rambaudi, Tapié e verificabile, per esempio, nelle lanceolate residuali *Figure sole* eseguite tra il '54 e il '59 da Franco Garelli, le "sculture-paesaggio" e i "teatri delle forme" di Cherchi trasmettevano a Sciavolino gli echi di una cultura visiva europea attenta al dato esistenziale, interpretato in chiave di "alterazione" espressiva della materia, ma di radice espressionista e giacomettiana più che informale. Memore, semmai, della frantumazione delle masse in lacerti spettrali, offerti al modo di reliquie fiammeggianti al saettare della luce, nel fervoroso plasticismo "toccato" delle composizioni sacre che Lucio Fontana derivò dal progetto per il concorso della Porta del Duomo di Milano, indetto nel 1950. Da una rete di suggestioni e di presenze come si vede complessa, Sciavolino doveva trarre indicazioni utili a orientare la ricerca scultorea nell'area di una figurazione attenta alla condizione umana, e per ciò stesso capace di interpretarne i contrasti e gli scarti con opportune e ardite soluzioni formali.

Le sculture con cui Sciavolino esordisce, giovanissimo, sulla scena espositiva torinese sono mediate ai modelli, tra realisti ed espressionisti, del maestro Cherchi e di Giovanni Paganin, scultori non a caso appartenuti al movimento di Corrente, avendo esposto alla Bottega di Corrente, dopo la soppressione del giornale, il primo nel '40, il secondo nel '41. Si tratta di figure rupestri, come rapprese nella loro scabra corporeità, che stentano a emanciparsi dal peso d'una materia magmatica. I soggetti appartengono per lo più alla tradizione iconografica, dalla *Deposizione* al *Piccolo David* del '57. Sciavolino getta uno sguardo anche all'attualità, ma con il suo *Uomo nello spazio*, sempre del '57, egli proietta sullo schermo cosmico un informe fasciame di muscoli e ossa che pare scampato a un immane cataclisma. Nel quale uomo è possibile che inceda lo spettro di Hiroshima, cui in quel medesimo torno doveva ispirarsi l'immaginazione visionaria d'uno scultore già riconosciuto maestro della lacerazione dell'umano, dico Agenore Fabbri. Ma forse sullo schermo del giovane Sciavolino, approdato di fresco a Torino dalla natia Sicilia, non si profilava che la sagoma oppressa di uno di quei braccianti che egli, ragazzo, aveva visto soccombere alla violenza delle forze dell'ordine, per una dimostrativa occupazione di terre dettata dalla disperazione.

Certo Sciavolino spenderà in un'ottica essenzialmente urbana il proprio debito all'atavismo della memoria siciliana. Dalla quale penso sia in qualche misura dipesa anche la sua

scelta figurativa, il suo optare per un realismo fortemente allarmato, compiuta in una città che - ripeto - in quel momento si dimostrava assai favorevole alle risoluzioni informali. Nelle opere della prima metà degli anni Sessanta il passaggio dalla scultura agglutinata su se stessa, e di concentrata tensione interiore, a una scultura dispiegata nello spazio a produrre movimento plastico e azione drammatica, avviene recuperando una tematica della violenza a carattere resistenziale, cui le vicende del Vietnam non mancano di fornire sempre nuovi argomenti. Sciavolino inscena, intorno al '65, frementi impulsivi balletti di figure eccentriche, e meglio le chiamerei spettri figurati che non dicono, ma comunicano la reazione dei nervi, dei corpi, dell'anima all'aggressione cieca dei carnefici con il loro fluitare di ectoplasmi, quasi fossero segni stenografati e come coagulati improvvisamente nello spazio.

Il ritmo è parossistico, la forma squarciata e deformata e sfilacciata ma ancora di risonanza realistica, espressiva di stati d'animo che andranno via via oggettivandosi con l'immissione di elementi ambientali denotativi di situazioni urbane (*L'angolo della strada* e *Costruttori di cartelloni*, 1965). Sciavolino coniuga il retroterra realistico con altri apporti linguistici e culturali, ad esempio le agili strutture lineari di Calder o le riduzioni segnaletiche della pop, sfociando in un ciclo chiave di opere di esplicita ambientazione teatrale, che sono da porsi tra le prove più interessanti della scultura situazionale italiana, sul piano delle esperienze di Alik Cavaliere e di Mario Ceroli. Cito *Ieri, oggi... domani?* (1966), *Fahrenheit 124* (1967), *Buono a specchiarsi* (1967), sculture in parte plastiche in parte oggettuali, costruite come palcoscenici su cui si sviluppa un'azione, talora in sequenza cinematografica, come in un progetto di set da montare a scala reale.

In tal modo Sciavolino predispone uno spazio drammatico atto ad accogliere in modo esemplare ed emblematico la vita, nel luogo dell'immaginazione formante; una scultura che vuol farsi documento e testimonianza civile nel suo formularsi di linguaggio precisamente leggibile in termini formali, e che pertanto deve procedere per sintesi e aggregazione 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 divenute gli elementi fondativi del linguaggio di Sciavolino, subiranno più o meno significative variazioni e contaminazioni formali. Si avranno le sintesi estreme delle sculture-oggetto funzionanti come teatri portatili, ma anche gli innesti realistici di icastica evidenza delle "nature morte" modellate sul tavolo de' *La Questione*. Ad opere che simulano l'ambiente per inserti segnaletici nel loro corpo plastico, si alterneranno opere destinate, al contrario, a invadere fisicamente gli ambienti dati, con logica installazionista. Negli interventi di Sciavolino rimane comunque 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.



## 2 - *But cruel are the times 1971-1976*

Si verifica un passaggio cruciale, al giro di boa del 1968, nella ricerca di Enzo Sciavolino. Dopo l'immersione calda nella plasticità magmatica dei corpi martoriati, con le solitarie figure rupestri e con le scene affollate dove si celebra la liturgia dei massacri, ecco l'approdo del viaggiatore contaminato all'area del freddo, la ricognizione distaccata dello sguardo che seleziona e oggettualizza brani emblematici del reale. Come dire che si affida alla ragion critica - e dunque al dubbio, all'interrogazione, alla provocazione - per disciplinare e finalizzare le passioni in partiture nelle quali gioca un ruolo centrale la metafora.

Per la netta marcatura formale con cui si manifesta il nuovo corso, si ha l'impressione che Sciavolino compia una svolta inopinata, quasi uno scarto di registro stilistico ed espressivo. Non sembrerebbe in qualche modo preannunciata, invero, la soluzione a blocco del contesto-ambiente quale si verifica in *Placton*. in *Monologo*, in *Dopo* (tutte del 1968), opere in cui la figura umana - qui ancora modellata, per quanto filiforme, e d'un qualche echeggiamento mooriano - è rappresentata in situazioni quotidiane di assorta affabulazione.

Imprevedibili appaiono anche il progressivo schiacciamento dei volumi sino alla planarità della lastra, sulla quale le immagini delle cose e delle creature sono rese come cifre segnaletiche, incise o cavate a traforo o sagomate; e la riduzione degli organismi plastici a strutture componibili modulari di più o meno complessa articolazione architettonica.

Si tratta di principi formatori che già avevano avuto diverse formulazioni linguistiche, a risoluzione sia figurativa che astratta. Cito, per fare un esempio di consonanza e di contiguità anche temporale, il ciclo *Uomini del lager* realizzato intorno al '65 da Luciano Minguzzi, il quale recuperava e rielaborava in una visione dello spazio come teca o scena che contiene e ostenta i corpi martoriati, la tematica esistenziale e resistenziale degli anni Cinquanta. In ambito non figurativo mi limiterei a ricordare le esperienze di Pietro Consagra, con le sue sculture frontali di qualificazione informale, e di Louise Nevelson, il costruttivismo delle cui *Cattedrali* consiste nell'aggregazione di unità spaziali (scatole) ognuna strutturata come un'autonoma scultura.

Sciavolino elabora quella sintassi con una propria dizioneolutiva di figuratività e astrazione, giocando sull'ambiguità semantica dello spazio e sulle possibilità evocative del simbolo. È addirittura una valigia lo spazio chiuso-aperto in cui simula un interno di contenzione, un luogo claustrofobico nell'inquietante *Week-end* (1969) che non lascia indovinare svagati dipinti. A una facciata di laica cattedrale fa invece pensare il prospetto de *Gli eroi sono pronti* (1970), opera basilare per comprendere la qualità ancora illuminista, ma forse sarebbe meglio dire ostinatamente umanistica, della posizione di Sciavolino negli anni torbidi in cui le ideologie si radicalizzavano e si scontravano. Nella sua frontalità architettonica *Gli eroi sono pronti* è leggibile, difatti, come luogo di misure, cui presiede il chiaro simbolo antropometrico che Leonardo desunse dal *De architectura* di Vitruvio: a un tempo monumento e ammonimento. Ossia "memento", invito a costruire la pace prefigurata nella picassiana colomba, a non vanificare la civiltà dell'uomo con l'insana logica delle bombe, ordinatamente messe in fila e stoccate con seriale diligenza. Ecco: il blocco plastico, lo schiacciamento dei volumi, la riduzione modulare dell'impianto possono apparire elementi estemporanei. In realtà, certo stimolato dalle circostanze esterne, dall'incalzare degli avvenimenti internazionali, in quel torno lo scultore tirava in breve e lucidamente le fila di intuizioni già incubate, di un percorso sotteso alle esperienze

precedenti, i cui indizi qua e là disseminati, a posteriori potrebbero essere chiaramente enucleati e composti in sequenza. A conferma basterebbe osservare la profilatura delle forme e l'uso della modellazione a calco nelle scene corali della metà degli anni Sessanta. Oppure l'inclusione di scritte, oggetti, superfici specchianti in *Fahrenheit 124* e nelle altre composizioni di carattere situazionale. Infine, la predilezione per teatri d'azione e topoi narrativi connessi all'immaginario urbano. Ossia a una cultura visiva che si affida a una segnaletica, prima che a una simbologia, per rappresentare il tempo e la condizione di quell'uomo che Marcuse definiva "a una dimensione".

Mi pare sintomatico di una certa autonomia intellettuale il fatto che Sciavolino avvertisse il bisogno di oggettualizzare la forma scultorea, di raffreddare il linguaggio e, in definitiva, di scegliere un osservatorio bastevolmente distaccato da consentirgli l'esercizio della ragion critica, proprio nel momento in cui il polso del mondo occidentale, per la contingenza politico-culturale, faceva registrare pulsazioni parossistiche e una temperatura alquanto elevata.

Allo scorcio degli anni Sessanta, come si sa, rimbalzava in Francia, esplodendo nelle manifestazioni del "maggio", e si diramava in Germania e in Italia, dove assumeva una forte valenza politica, la protesta giovanile partita dai campus delle università americane. In origine imperniata su temi civili quali la discriminazione razziale e la più generale questione della parità dei diritti, la "bella rabbia" si era espressa dapprima nella critica dell'autoritarismo e nella richiesta di una maggiore partecipazione degli studenti alla gestione della scuola, quindi nella contestazione della guerra in Vietnam e della politica imperialista americana. Come onda di ritorno del movimento hippy, aveva infine investito l'*american way of life* con i suoi alienanti rituali consumistici.

In Europa la protesta giovanile si estremizzò e assunse una forte valenza politica. In Italia si connotò addirittura in termini rivoluzionari. Vi fu un periodo di elaborazione teorica in seno ai partiti tradizionali e di partecipazione politica nell'ambito della sinistra extraparlamentare, in correlazione con le forze sindacali e il mondo operaio. Ma dopo il '73 il movimento degenerò. Si aprì la fase del terrorismo ("nero" e "rosso") culminata nell'assassinio di Aldo Moro (1978). Furono "anni di piombo". All'eccitazione partecipativa degli anni Sessanta, sul piano collettivo seguì il riflusso nel privato, il disimpegno, la consegna della politica agli opposti estremismi.

Dal sogno luminoso dell'immaginazione al potere al risveglio sulfureo della lotta armata, furono anni crudeli. Come tali li visse Sciavolino, e ne sintetizzò il senso nell'espressione con cui siglò le opere realizzate tra il '71 e il '76: *But cruel are the times*. Crudele lo fu, quel tempo, perché lasciò germogliare la grande illusione generazionale, non meno che per lo strazio del disincanto scandito dagli scoppi neri di piazza Fontana, di piazza della Loggia, del treno "Italicus", e da quelli rossi degli attentati e delle uccisioni siglate BR. Sino al rigurgito tragico della strage alla stazione di Bologna, nell'agosto dell'80.

Sciavolino fissò nella scultura dell'epoca l'ambiguità di quell'altalena tragica, permutando le urgenze della cronaca politica nella macchinosità allarmante dei suoi teatrini di raggelata efficienza sadomasochistica, che sono essenzialmente metafore del gioco al massacro della funzione intellettuale di fronte al tradimento della storia. E alla categoria della storia, ancor più che a quella politica cui è stata assegnata (certo non senza ragioni vista la costante attenzione civile dell'artista) da critici attenti all'arte che non evade il confronto con il proprio tempo, quali Antonio Del Guercio e Mario De Micheli,

occorrerebbe richiamarsi per collocare nella sua giusta luce l'opera di Sciavolino degli anni Settanta.

Nella tematica di quel decennio è da collocarsi, quasi un manzoniano romanzo nel romanzo, anche il grande inserto *La Questione*, opera integrante del periodo, ma che per l'eccezionalità dell'impegno ideativo ed esecutivo che ha comportato, e per la singolarità degli esiti, va trattata partitamente. Strettamente collegato al discorso sulla storia, è inoltre il fitto e assai variegato ciclo del "Marat", cui pure sarà dedicata una stazione del nostro itinerario critico perché è da considerarsi un contenitore tematico in cui si risolve e si esaurisce, ai primi anni Ottanta, la problematica aperta con *But cruel are the times*. In *But cruel are the times* Sciavolino realizza nel bronzo, dunque, il diario di bordo di un artista sensibile, e acuto osservatore, che per icone dure e taglienti documenta la propria traversata del mondo contemporaneo.

Navigazione perigliosa, in un mare agitato cosparso di seduzioni e di orrori. Per evitarne le insidie, poniamo la retorica dei contenuti, Sciavolino adotta una strategia a doppia valenza. Da una parte, come si è detto, raffredda il linguaggio e frappone una distanza ottica e psicologica tra lo sguardo e gli oggetti, le presenze, gli eventi che documentano il reale; dall'altra, a tratti sovrappone, a tratti conduce parallelamente l'analisi della propria vicenda di artista e quella epocale, mescolando i relativi referenti simbolici in un gioco di rimandi e di allusioni davvero serrato e non risolvibile in un senso o nell'altro. La scultura diventa enigmatica e fors'anche enigmistica, nel senso che invita a cercare la chiave per scioglierne il senso cifrato, avvalendosi di acchiti, di sorprese, di invenzioni anche fantasiose atte a sollecitare la curiosità dello sguardo e a catturare la mente nel labirinto della finzione.

Tra le altre originali soluzioni, mi pare significativo l'uso di intersecare le forme piene, a tutto tondo o a rilievo pronunciato, con puri piani su cui si profilano altre forme, anche in negativo, in tal mondo moltiplicando i prospetti e anche, concretamente, i percorsi visivi attraverso il corpo stesso della scultura. Singolare è altresì la visione bifacciale che in molte opere a prospetto frontale consente di giocare, tra il dritto e il verso, la partita della sorpresa, il cambiamento e anche il rovesciamento di senso del racconto.

Dal punto di vista narrativo, e sotto il profilo ideologico, non è senza significato il fatto che la scultura assuma un carattere eminentemente oggettuale, oltre che oggettivo. Ossia che alla solidificazione e compattazione della forma, cui in questa fase sono volutamente estranei i valori morfologici e le vibrazioni luministiche della superficie, ossia la sensibilità plastica del modellato, corrisponda una visione macchinica della struttura: non più organismo plastico bensì oggetto funzionale a un coinvolgimento emotivo. E direi meglio a un allarme, come avveniva anche in certi *Stati d'assedio* e apparecchiati strumenti di contenimento di Valeriano Trubbiani, un altro autore straordinario che ha saputo dare il senso inquietante della precarietà e dell'alienazione psicologica del tempo. Un coinvolgimento che però si produce per via mentale, e induce una riflessione attraverso lo spiazzamento drammaturgico.

La scultura è comunque un meccanismo, un congegno la sua parte minaccioso, che potrebbe scattare da un momento all'altro, con l'esattezza e l'inesorabilità di una trappola. E che fa scattare, di fatto, percorsi imprevedibili nell'immaginazione del riguardante, innescando inquietanti catene associative che possono condurre all'identificazione e, talora, alla fuga, all'istintivo rifiuto cautelativo.

Sciavolino certo con *But cruel are the times* fa di tutto per risultare pungente e anche, per molti versi, sgradevole: frantuma gli impianti, notomizza i volumi, riproduce con icastica evidenza dettagli anatomici ripugnanti, deforma e raccorcia vertiginosamente le masse, ostenta oggetti minacciosi come pistole e bombe e frutti maliziosi come pomi egualmente infidi, blocca brutalmente l'azione al suo culmine, simula situazioni angosianti, da kafkiana seduta inquisitoriale. Sciorina, insomma, un inesauribile repertorio sadomasochistico che farebbe pensare a una sorta di allucinazione granguignolesca, se nell'immane proditorio apparato non si insinuassero e non germogliassero qua e là, quasi controcanti di sottile magia evocativa, inaspettati inserti decorativi, svoli di colombe e puri profili ancillari: echi di una bellezza e di una poesia intuibilmente ancora possibili, per quanto soffocate dalla maschera aliena imposta all'arte dalla "crudeltà" del tempo. E qui si apre il discorso sull'altro aspetto della strategia sciavoliniana messa in atto per parlare con sufficiente lucidità del proprio difficile tempo. Dico la lettura della storia sotto specie metaforica, come luogo proiettivo del rapporto conflittuale tra l'artista e la sua Musa. Non a caso in *But cruel are the times* Sciavolino compare per la prima volta nell'opera, in effigie e sotto vari mascheramenti, protagonista inevitabile in quanto soluzione di continuità e filtro degli eventi nella forma scultorea. Non può esserci neutralità nella sua presenza, rispetto all'arte e rispetto alla vita, e dunque alla storia, poiché del gioco creativo egli fa parte con il carico completo della propria umanità. Ma di questo tema Sciavolino parlerà nell'intero corso futuro del suo lavoro. Segnatamente nel ciclo in cui prosegue e si amplia la problematica qui enunciata, non a caso intitolato *Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat*.

### **3 - La Questione 1973-1976**

Quando nel 1976 Sciavolino espose per la prima volta, alla galleria Le Ricerche di Torino, la sua opera a tutt'oggi più impegnativa: l'imponente bronzo *La Questione* (ossia 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), alla critica italiana che numerosa ne parlò e seppe coglierne gli snodi essenziali, apparve subito chiaro che si trattava di un'opera chiave nel percorso dell'artista e di un'impresa inusuale nella scultura italiana del tempo. Marziano Bernardi (su "La Stampa") osservava che pochi scultori, tolto Manzù, avevano «affrontato un impegno plastico di tanta ambizione», e di questa come di altre testimonianze abbiamo reso conto nell'antologia della critica.

La grande scultura in "questione" consiste in un lungo tavolo imbandito per un singolare convito di personaggi eccellenti. I quali guardano, quasi apostoli di una laica ultima cena, a una figura centrale di cui si vedono gli avambracci. Uno dei quali è stilizzato, la mano disposta nell'atto di ascolto, dalla parte ove è visibile il volto del personaggio; l'altro è plasticamente modellato, la mano stesa come ad accogliere proposte, dalla parte ove il volto appare come sezionato da un piano longitudinale. Sul tavolo giacciono pochi oggetti esemplari, usati ora come puri referenti d'ambiente, tra l'altro con una modellazione e un cesello di notevole icasticità visiva e di ficcante

forza evocativa, ora in funzione di inquietanti metafore. Alcuni appartengono al mondo quotidiano, magari tratti dal repertorio per Sciavolino confidente dell'arte, segnatamente le "nature morte" di Guttuso, uno dei commensali che costituisce, per la comune appartenenza siciliana e per consanguineità artistica, un interlocutore privilegiato. Sono,

questi oggetti, un tegamino con l'uovo, un cranio di ovino, pezzi di pane, gherigli di noci, tubetti di colore, una forchetta, un bicchiere, un piatto contenente un coltello e una mela spaccata. Altri sono simboli vuoi politici, quali la falce e il martello che possono essere rimossi, e lasciano sul piano la loro impronta; vuoi segnaletici e identificativi di una maschera, e sono gli occhiali di Gramsci, cui va l'attenzione culturale dello scultore; vuoi enigmatici, ed è il caso dell'oggetto prismatico (non si sa se componente meccanica, pietra preziosa o simbolo filosofale) tenuto in mano dal simulacro di Gianni Agnelli, collocato a un capo del tavolo.

Intorno al tavolo, o per meglio dire disposti su tre lati, giusto il richiamo alla tradizione frontale delle "cene", sono raccolti, apparentemente seduti, in realtà posati a mo' di pedine da giocare in un'ideale scacchiera, i mezzibusti di intellettuali e uomini di potere, ideologi e artisti. Si riconoscono Marx, Mao, Gramsci, Di Vittorio, Guttuso, Vittorini, Buttita; e poi Freud e Gianni Agnelli. Infine Pier Paolo Pasolini, l'unica figura in piedi, interlocutoria per quel dito levato, che chiede udienza e ammonisce a un tempo, e che ha subito - proprio durante un'esposizione da me curata 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 relative alla sfera del privato e persino dell'intimità. Non a caso, all'ecumenico consesso assistono un uomo e una donna che rappresentano l'umanità, ignudi e dunque ipotetici interpreti di ogni possibile parte del copione.

Su "Rinascita" Antonio Del Guercio, il critico più assiduo del lavoro di Sciavolino, dava una puntuale lettura di quell'apparecchiato "tribunale" bronzeo, cogliendone le amplificazioni e le complicazioni di senso, oltre l'enunciato storico e socio-economico. Lo studioso ne parlava come di un luogo di molteplici *evocazioni*: il clima fabulatorio, il carattere psicodrammatico della situazione, i «diversi strati della cultura plastica messi in campo, dalla lezione cubista forzata in senso popolaresco al mimetismo oggettivistico, e all'uso di forme simboliche». Oppure come di un teatro di *mutazioni* che investono tutti i soggetti e i contesti implicati: il popolo, la classe politica, gli intellettuali, gli ideologi, la dirigenza industriale. Infine la presenza mitografica e d'affezione che incarna il *genius loci*, una lingua, una tradizione: in questo caso Ignazio Buttita, poeta popolare di una sicilianità in cui risuona l'oralità dell'antico aedo.

Chiamato al gioco delle parti, allo *scambio* dei ruoli, ogni personaggio convenuto al grande tavolo, da protagonista di un'auspicabile dinamica civile, può trasformarsi in soggetto di giudizio. In fondo, non è veramente certa nemmeno l'identità fisiognomica dei personaggi: Luigi Cariuccio osservava che nella triade Marx, Stalin e Lenin, si potrebbero riconoscere anche le effigi di Freud e di Trotzki: altri non hanno mancato di sottolineare la somiglianza allo stesso Sciavolino del volto di Pier Paolo Pasolini, raffigurato nell'atto di chiedere la parola, unico in piedi e nudo, tra i convenuti, oltre l'uomo e la donna già ricordati.

Comparendo ambiguamente sulla scena in maschera pasoliniana, Sciavolino compie un'operazione duplice: rende omaggio all'artista e all'intellettuale scomodo, ereticale, scandaloso, e alla sua sofferta funzione di autocoscienza critica della sinistra italiana, e mette «in questione» se stesso, ovvero l'identità sua di artista e il ruolo della scultura nella più ampia problematica culturale del tempo.

E a proposito della sedia vuota che sta a un capo del tavolo, vero luogo emblematico - teatrale e psicanalitico - della drammatizzazione in corso, Mario De Micheli nella sua "Scultura del Novecento" (Utet, 1981) si domandava: «Chi si siederà su quella seggiola? Sarà una semplice 'comparsa' o un 'protagonista'? Sarà un uomo-collettivo o ancora un profeta? Ne verrà una verità o ancora un'incertezza labirintica? E per quanto tempo ancora resterà vuota?». Sciavolino non dà risposte alle domande di De Micheli né alle altre possibili esplicitamente sollevate o semplicemente suscitate nel riguardante. Non è compito della scultura sciogliere i grandi interrogativi, politici esistenziali metafisici, che l'uomo si pone inevitabilmente nel suo cammino sulla terra.

Tanto meno può esprimersi sui «personaggi che già sono nella storia o che stanno per passarvi dalla cronaca», come pretendeva Bernardi che trovava il punto debole dell'opera nel suo «limitarsi a presentare su un palcoscenico mutuato dall'iconografia classica, degli attori che non agiscono né fisicamente né idealmente. Sono gli apostoli di un Cenacolo cui manca la rivelazione del divino o di ciò che per il non credente lo sostituisce, sì che non sai se lo stesso Pasolini sia un Cristo o un Giuda, e se il grande industriale-finanziere che se ne sta isolato rappresenti un mondo in disfacimento o tenti invece una mediazione col nuovo Vangelo».

Per l'appunto, Sciavolino poneva "questioni", non dava risposte cattedratiche, come chiunque non accetti la deriva della vita, l'ineluttabile di un'età che pareva aver smarrito il lume della ragione. La risposta ai grandi quesiti, l'unica possibile per uno scultore, la dava con l'effettualità dell'opera: la densità e l'evidenza di un'opera che attesta l'esserci non inerziale, anzi lucidamente passionale, nella fluenza del tempo e nei nodi della storia. Con il suo solenne tribunale bronzeo con cui impostava la "questione" della propria identità nel rapporto dialettico con il tempo (un tema che sarà ripreso, e ulteriormente approfondito come metafora dell'artista, nel successivo ciclo del "Marat"), nel giro di sei anni Sciavolino poneva una seria ipotesi sul primato della scultura di storia e di impegno civile in Italia. Lo faceva con un'opera lungamente meditata e di lenta elaborazione, nella quale si recupera, per ragioni di chiarezza comunicativa e di pertinenza poetica, una certa plasticità e concretezza realistica, pur sciordinando una ricchissima gamma di soluzioni stilistiche e di invenzioni linguistiche, in ordine tanto alla forma scultorea quanto all'iconografia e alla tipologia drammaturgica dell'impianto.

La composizione appare qui di respiro corale. Ogni figura o gruppo di figure occupa un suo spazio, scandito da pause ora più ampie ora più serrate, sicché l'insieme assume un andamento ondulatorio e irregolare, sulla linea continua del piano del tavolo che raccorda i singoli organismi plastici. Pur se le "presenze", i commensali appaiono concentrati in un proprio gesto o in un proprio pensiero, l'insieme produce una "figura" animata, nettamente percepibile alla lettura "astratta" dell'impianto su un fondo bianco, che fa emergere i profili e accentua il senso di icasticità visiva delle forme. Sistemico e di notevole efficacia espressiva è lo schiacciamento dei volumi entro piani ideali intersecati che hanno la funzione di moltiplicare i punti di vista, e dunque i prospetti, con rilievi scorciati e obliqui nello spazio. L'oggettivazione praticata nelle opere del ciclo *But cruel are the times*, di cui *La Questione* è un inserto ma travalicandone i limiti stilistici e ideologici, è qui attenuata, nel senso di una resa più sensibile dei valori del modellato e di una certa attenzione al dato fisiognomico e alla corrispondenza psicologica tra la qualità del personaggio e la situazione che è chiamato a rappresentare. Funzione di vettori

prospettici hanno altresì l'inclinazione dei piani e l'alternando andamento concavo-convesso delle superfici, le quali flettono in uno con il dipanarsi franto delle linee di contorno, e determinano una scrittura scultorea mistiforme, tra lineare e plastica. Sciavolino, insomma, torna a fare scultura animata nello spazio, d'ambientazione o situazionale che dir si voglia, recuperando con gli apporti nuovi di una cultura che coniuga stilemi diversi, dal cubismo al pop art, dal realismo sia esistenziale che analitico al sintetismo simbolico, la corallità delle opere degli anni Sessanta raccolte nel ciclo *Uno spazio per vivere*.

In una stagione di estrema durezza, e anche di riduzione della dinamica sociale alla logica semplificata e manichea degli estremismi, che induceva nella "maggioranza silenziosa" il rientro nel privato, Sciavolino 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 accademico anticonformismo al disimpegno politico, dopo la caduta frustrante delle utopie sessantottesche, e alla transizione che in campo artistico stava maturando dal languente concettualismo all'eclettismo e al polistilismo postmoderni. Neanche indulgeva a astratte prescizioni legate al ruolo tradizionale dell'intellettuale di sinistra, come presenza critica vigilante nel contesto civile. Sibbene 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 è più sensibile ai valori della personalità creativa, il compito di dare voce al disagio comune: per sollevare problemi.

Quale occasione tematica Sciavolino sceglie un argomento addirittura postunitario: la "Questione meridionale" appunto, una metafora con la quale racconta il proprio smarrimento e la propria reazione nel presente, ma anche la sua storia di uomo del Sud emigrato a Torino, le radici e la memoria di una terra. Insomma, un irriducibile nucleo esistenziale che apre alle istanze delle altrui culture, nonché indurre abbarbicamenti anacronistici: che garantisce un'appartenenza utilmente spendibile in un progetto di interesse comune.

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, 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, vista retrospettivamente, appare oggi anche una sorta di premonizione della crisi dei sistemi del socialismo reale che hanno, come si sa, subito una repentina e profonda revisione. Ma questa è un'altra storia.

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, un panorama di cui 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 prendere la parola - o di ricevere un nuovo giudizio? - al cospetto di 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 collettiva mettendo in discussione i sistemi omologati.

#### **4 - Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat 1977-1981**

In una lunga conversazione con Mario Serenellini che compare integralmente nell'antologia della critica, Enzo Sciavolino parla analiticamente del suo *Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat*. Lo fa con tale lucidità argomentativa e ricchezza di percorsi interpretativi, da rendere superflua una mia insistenza sulla figura storica del fervente Giacobino che non aveva esitato, per accelerare il compimento dell'utopia rivoluzionaria, a formulare il principio della funzionalità della violenza e a radicalizzarne l'applicazione.

Avvisando che Marat è per lui prima di tutto un *luogo* simbolico, un pretesto per dire di sé e del proprio non pacificante rapporto di artista con il mondo, Sciavolino puntualizza gli elementi di continuità e di distinzione tra *La Questione* e il ciclo del "Marat", due momenti del suo lavoro che potrebbero agevolmente costituire un parametro significativo della crisi di passaggio della sinistra italiana degli anni Settanta. «Marat - dice Sciavolino - è la cronaca di un suicidio. *La Questione* è la conclusione di ciò che ha preceduto il suicidio. È la resa dei conti del mio "vissuto" nel sociale».

Con quanti conflitti comporta l'avvertimento del sociale come intrinseco, irrecusabile e necessario aspetto dell'esistere. E sul piano ideologico, si potrebbe aggiungere estendendo il discorso al contesto italiano, è il diario traslato di un artista partecipe della tensione ideale di una generazione chiamata a una verifica impietosa.

Davanti alle macerie della rivoluzione, irrimediabilmente abbrunate le belle bandiere, molti non hanno trovato risorse interiori sufficienti a risalire la china, a rilanciare un progetto di vita. Alla grande rimozione dei più, al riflusso e alla fuga nell'effimero, Sciavolino oppone una severa riflessione fondata sulla concretezza del fare scultura, ossia su un progetto di identità da recuperare nella pratica del lavoro quotidiano, che è strumento e veicolo di conoscenza.

Nelle risposte dello scultore ad altre domande di Serenellini, vi sono inoltre molte indicazioni sulle letture possibili, anche d'ordine simbolico, delle circostanze e del senso di una morte, quella di Marat, che può dirsi annunciata, in qualche modo liberatoria perché coerente e funzionale al disegno rivoluzionario. Una morte celebrata da Charlotte Corday, portatrice di un'ambivalenza - di paladina dell'idea monarchica che si esprime nell'agnizione di sé come donna-amante - cui corrisponde quella speculare di Marat.

Il quale da una parte è uno dei motori dell'immane macchinazione rivoluzionaria, il pianificatore della liturgia del sangue di cui lui stesso diverrà - dovrà divenirlo - l'oggetto; dall'altra è soggetto autodeterminante, ossia protagonista di una liberazione che comportando lo scioglimento della duplicità, non potrà compiersi che attraverso una morte rituale. Se Marat è la vittima necessaria del meccanismo da lui medesimo innescato, Charlotte ne è l'esecutrice predestinata.

Di Marat Sciavolino segnala la complessità: il suo disprezzo per le mediazioni tattiche e diplomatiche, l'inclinazione politica oscillante tra la democrazia e la demagogia. Marat è il populista per eccellenza, il più enigmatico dei Giacobini, il sostenitore del popolo e l'assertore della libertà come presa di coscienza che induce a ribellarsi alle leggi ingiuste, ma anche colui che per affermare tale principio di libertà e di sovranità della coscienza, non esita a utilizzare sistemi fortemente coercitivi.

Charlotte, l'antagonista complementare del rivoluzionario. diremmo persino l'immagine della sua anima che rifluisce dall'imo con il carico di una lunga compressione, è la donna



che si presenta inattesa, e sconvolgente, sulla scena della storia: è la sorpresa emotiva che rivela la potenza degli affetti, celati nelle pieghe della rivoluzione, e giocati con il loro peso, la loro misura di colpa e di merito, sulla scacchiera dell'amore suggellato dalla stigmata della lama affondata nelle carni dell'eroe borghese.

Nel ciclo scultoreo, con innumerevoli evidenze figurali e acchiti formali Sciavolino sottolinea l'interazione e il passaggio da Marat a Charlotte e da Charlotte a Marat. Lo scambio delle parti, il manifestarsi degli aspetti diversi e complementari, alternativamente visibili di un'unica realtà psicologica e corporale, e di un'unica intenzione esistenziale, che è quella del completarsi nel reciproco annullamento dell'io, è nella scultura continuo e irrevocabile.

Il gioco degli specchi si complica, inoltre, con l'inserimento o la sovrapposizione, in trasparenza, dello stesso Sciavolino, partecipe dell'ambivalenza della coppia storica, della quale vive il percorso di amore-morte. Dico l'artista che trova nella Musa, e per essa nella corporeità dell'opera, il luogo in cui si incrociano e interagiscono le figure dell'alterità e dell'identificazione.

Rispetto alla ribalta de *La Questione*, dove compaiono personaggi pubblici riconoscibili, e dunque ruoli e rapporti già contestualizzati sul piano storico, nel *Discorso* l'ottica di Sciavolino si restringe e si fa decisamente individuale, pur sullo sfondo di un grande evento collettivo quale la Rivoluzione. Con queste sculture assai controllate sul piano formale, Sciavolino opera una sorta di estraneamento delle figure dal loro referente storico, i cui contenuti assume analogicamente facendone metafora dell'arte in cui si concreta l'intero diagramma esistenziale dell'artista.

Intorno alla figura emblematica di Marat ruota certo l'universo della Storia, incontrata a un suo punto di massima e deflagrante manifestazione. Ma sullo sfondo della rivoluzione si delinea la sottile analisi dell'ambivalenza identità- alterità in cui consiste lo specifico concettuale dell'arte, e che lo scultore conduce con il suo percorso - scandito in nove stazioni contrassegnate da materiali e modalità formative diversi - nella stanza da bagno, nella vasca-sarcofago, nell'intimità di un uomo che muore per voler conoscere e in quanto conosce la propria anima.

Protagonista e vittima di vicende dalla portata incalcolabile, Marat non interessa in modo specifico, dunque, per lo spessore politico e 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 Charlotte interrompa il flusso della vita quotidiana, suggellando nel rito della morte il vortice delle passioni, degli antagonismi, delle aspirazioni che intrecciano e intessono la sfera privata e la dimensione pubblica dell'esistenza.

Ecco! Sulla ribalta della storia, ovvero nel luogo della scultura che per interposto Marat ne è lo specchio, Sciavolino fa irrompere il sommerso, le latenze interiori, le tensioni, gli ideali, gli umori, le passioni. Insomma, il vissuto: un coacervo 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 canòpo dell'anima, bacino iniziatico di purificazione), acquisisce una funzione simbolica altamente rappresentativa, oserei dire di elevazione mistica, pur nella laica appartenenza del tema.

Non è un caso che Sciavolino andasse ricomponendo, sullo scorcio degli anni Settanta, quando sulla scena non solo italiana si assisteva a ritorni variamente formalistici e

metalinguistici alle figure canoniche dell'arte, 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 non meno che le grandi contingenze esistenziali. Essere scultori di storia e di impegno civile in senso moderno e nuovo, mantenendosi cioè avulsi da qualsivoglia esornazione o connotazione ideologica dei contenuti o accentuazione retorica dei sentimenti, significò allora per Sciavolino cogliere degli atti le implicanze, i sensi e i sovrasensi, e comunicarli con evidenza di linguaggio dai registri espressivi variegati quanto richiede la molteplicità delle situazioni simulate nella fisicità della scultura.

E come viaggio nel corpo della scultura, o più precisamente come discesa purgatoriale, direi che sia da leggersi, a posteriori e compendiariamente, un ciclo che non a caso è stato concepito per "stazioni", come una sorta di itinerario penitenziale ogni cui tappa è un diverso disvelamento del profondo, un progressivo avvicinamento alla meta del *Riconoscersi* (1979), secondo recita il titolo di una delle più eloquenti sculture del "Marat": ossia del conoscersi nuovamente, come dire più intimamente (interamente), mettendo a nudo il volto sommerso della nostra personalità.

Meta finale del viaggio è sempre l'uomo. Nella scultura *La strada che da me conduce a me*, fa il giro del mondo (1979), dove si riprende il tema leonardesco del simbolo antropografico vitruviano, Sciavolino rappresenta in termini estremamente chiari questo concetto della conoscenza che rivela l'uomo a se stesso: che fa scoprire la densità e la sedimentazione dell'umano proprio in virtù del processo di chiarificazione interiore fattasi regola di comportamento, misura idonea a costruire il futuro.

Opere come *In-Off* (1975), *Io non morii e non rimasi vivo* (1979) e *L'uomo dai due volti* (1980) dicono in modo esplicito di tali discese disvelatrici. In esse Sciavolino ricorre alla sovrapposizione di celate da armature medievali, di maschere mortuarie, di scafandri da palombari per introdurre il concetto pirandelliano della sostanziale intercambiabilità del volto e della maschera, e per enfatizzare il dato - a mio avviso più interessante - dell'immersione nella liquidità amniotica come ricerca di un'identità originaria, come discesa iniziatica che comporta la morte rituale.

Del resto, la vasca da bagno è propriamente un sarcofago fluidificante. Il corpo esanime del Marat, immerso nell'acqua, ne partecipa il moto, pur congelato nella natura minerale del marmo o nelle venature fossili del legno. Invero, in quei bacini si compie una mutazione, avviene un prodigio metamorfotico. Il corpo ritorna alla elementarietà dell'elemento costitutivo per recuperare l'originaria condizione dell'essere.

Le sculture del ciclo che visualizzano l'elemento acquoreo sono numerose. Il che sembra ovvio, vista la modalità della morte di Marat. Ma parrà altrettanto naturale, nella chiave simbolica ora evocata, intendere il senso iniziatico di questo tema ricorrente. La liquidità è la condizione della rinascita. Una delle prime sculture del ciclo, *Naissance* (1977-81), raffigura appunto Charlotte che osserva un Marat incubato in un uovo curiosamente a gabbia, filosofico nel senso illuminista, come l'idea della rivoluzione che dovrà incarnarsi in quel futuro uomo.

In *Carlotta* (1980) la giustiziera si mostra, nella sua femminile nudità, partecipe della ibernazione marmorea di Marat e anche, di conseguenza, della sua rigenerazione nella liquidità amniotica del sarcofago. In *Marat rifrazione* (1977-79) l'identificazione Marat-Charlotte avviene per sdoppiamento, poiché la figura monumentale della donna astante

pare la proiezione del corpo di Marat composto nel suo sepolcro acquoreo. Sciavolino attraversa queste e altre stazioni dell'itinerario iniziatico di Marat e suo: c'è sempre uno sguardo obliquo, uno spiare dagli oblò, un osservare distaccato e inquietante delle figure o delle loro impronte, dei corpi o delle loro reliquie disseccate, nelle sculture che vorrei dire della soglia di cui si compone il ciclo. Sono sguardi che sembrano provenire dal profondo, essendosi rispecchiati nel muro d'ombra del vuoto. Sono segnali d'allarme che scuotono la nostra assuefazione allo spettacolo del mondo.

E a proposito della contemplazione del mondo, vorrei ricordare, per concludere, che si evoca addirittura il mondo etrusco, con la sua attonita contemplazione della morte, con il suo struggente desiderio della dolce terra, nei due *Progetti per Marat-Mater* (1978), composti nella terracotta sui modelli immaginosamente elaborati dei sarcofagi e delle urne cinerarie. Altrove rifluisce la memoria della vocazione necrofila del neoclassicismo, con la politezza, direi l'estenuazione del modellato che fa scivolare la luce, costringendola tra le pieghe della forma plastica nelle zone tagliate e increspate ove si agglutina in lame e succhielli d'ombra, indizi dell'altrove.

Rievoco, tra le altre possibili, queste due ascendenze antiche e dislocate a due latitudini civili molto distanti, del complesso laboratorio sciavoliniano, per sottolineare che la riscoperta dell'io per interposto Marat è un processo che si compie anche attraverso la memoria storica della scultura, della sua tradizione, dei suoi modi formativi, del suo linguaggio depositario di una sapienza che non muta, ma si rinnova con la continuità dei valori cui sempre si può attingere nel corso del tempo, se concepiti sempre in funzione della crescita spirituale dell'uomo.

### ***5 - Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia 1981-1990***

Con gli anni Ottanta e sino al presente, Sciavolino elabora, con un'ottica ormai squisitamente scultorea, alcuni temi formulati nel ciclo "Marat" e introduce nuove declinazioni del linguaggio plastico aderenti al mutato clima culturale. È andato così componendo, questa volta senza il supporto di un'idea tematica "forte", un ventaglio di grandi e piccole opere di diversa ispirazione e destinazione poetica, che ha raccolto sotto il titolo, di sapore leopardiano, *Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia*.

Come sviluppo e variazione del tema, sono subentrati, negli ultimi anni, due serie di rarefatta, quasi astratta virtù fabulatoria. Sono i *Frammenti*, in marmo candido, talora parzialmente dipinto, che paiono reperti-testimoni di una civiltà intuibilmente classica e della vita quotidiana; e *Incontenibile leggerezza*, una poetica scalata della tenerezza e della grazia a un cielo ancora possibile, da assegnare ai fanciulli e ai poeti che ne riconoscono la voce nel proprio cuore.

A Marco Neirotti che lo intervistava sull'argomento (nel catalogo dell'antologica di Pietrasanta, 1993), Sciavolino rispondeva: «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». E subito dopo: «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». Bruna Bertolo conclude la nota biografica di Sciavolino qui pubblicata con queste parole: «Memoria storica e privata: due momenti della vita e della scultura di Sciavolino che nel ciclo *Il tempo e la memoria* sembra sottolineare il disincanto dell'età adulta, quando il momento delle favole lascia il posto

alla disillusione della realtà. Ma, in questo disincantato e totale realismo l'artista coltiva un sogno: quello di rappresentare in forme plastiche ciò che plastico non è: l'aria, la luce, l'acqua...Insomma l'incontenibile leggerezza».

Non a caso le opere più recenti tentano la via della favola e dell'apologo mediante immagini di incantata semplicità. Nel trittico della "leggerezza", composto dai bronzi *Incontenibile leggerezza* (1991), *Al vento che si alza* (1992) e *L'albero di Irene* (1992), un putto alato scala una corda ancorata al cielo, un bimbo cavalca una scopa stregata, una bimba fa l'altalena, con sul capo un cielo di fronde gemmate. Le opere del '95, che chiudono l'iconografia scultorea di questo volume, raffigurano anch'essi situazioni di stupefatta poesia esemplificando una natura quasi *in vitro*, distillata immaginativamente come luogo ove oggetti e fenomeni si manifestano con una sorgività rigenerante, espressioni dell'essere che invitano alle comunioni.

Dal punto di vista del linguaggio plastico, con *Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia* Sciavolino ha gradatamente attenuato sia il realismo lucido e tagliente delle opere di più o meno diretto impegno politico, sia le più esplicite abbreviazioni stilizzate dei volumi e le sintesi planimetriche di estrazione cubista. Di entrambe queste modalità formatrici ha utilizzato taluni aspetti costruttivi ed espressivi, risolvendoli con un maggior sensibilismo per i valori della materia e della forma scultorea e, soprattutto, in un contesto che ora si fa allusivo ed evocativo, talvolta di sottile ironia, più che critico nel senso esistenziale.

L'obiettivo non è più tanto l'aderenza al reale, non mai intesa - peraltro - come pedissequa trascrizione dei dati sensibili. È piuttosto la capacità di cogliere l'insorgere di un'azione in cui confluisce il tessuto complesso delle umane relazioni, oscillando tra due polarità: la storia pubblica identificata nell'emblematicità di singoli personaggi, proposti in ritratti di acuta perscrutazione psicologica, poniamo l'ascetico Antonio Gramsci che rifulge nel suo spazio di passione, e un Carmelo Bene giocato sulla spigolosità autocelebrativa, e tuttavia sapiente, del divino attore; e la storia privata che lo scultore affida alla presenza garbata ed eloquente, talora struggente, dell'oggetto domestico, della reliquia d'affezione. Ho più volte parlato di ribalta, di azione, di personaggi nelle pagine precedenti. Direi che si possa senz'altro attribuire una valenza teatrale anche alle sculture della fase di transizione dal "Marat" al ciclo *Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia*. In particolare alle grandi composizioni d'ambiente 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* (1986), *Le onde* (1986), *L'albero della libertà* (1986-87), nelle quali si prefigurano svelamenti e agnizioni domestiche ed edeniche, nell'annunciarsi e nel compiersi di un idillio amoroso; e il bronzo *Ricercare (la scala)*, opera con la quale Sciavolino inserisce nel contesto scenico una sequenza di azioni sviluppatasi nella continuità dello spazio tempo e nell'unità visiva del luogo.

Una valenza situazionale, e dunque la tendenza a estendere nello spazio la dinamica plastica e strutturale della scultura, appartiene come si è visto 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. Nel caso de *La Questione* e del "Marat" la proposta scultorea, connotata in termini fortemente ideologici, aveva una preminente destinazione critica. Difatti attivava una dialettica culturale dai toni aspri e provocatori.

E lo scultore non temeva di sfiorare - lo rilevava De Micheli nel catalogo di una personale fiorentina (1979) - il «cattivo gusto». Che è - c'è bisogno di dirlo? - 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. Con gli anni Ottanta e dopo la riflessione sull'arte e le sue funzioni, lo sguardo di Sciavolino appare pacificato, disposto all'introspezione e al recupero di una mitografia personale e familiare che assume anche aspetti mediterranei. *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, forme e figure ormai assimilati alla funzione magica e taumaturgica, e comunque epifanica, delle reliquie o degli oggetti che consistono propriamente nel loro simulacro.

Nulla 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 teche-sarcofagi (*Sarkofag*, 1986) che paiono luoghi dell'esilio più che della memoria.

Bastino gli esempi del *Gramsci* (1987) e de *La casa dell'albero* (1988) a illustrare la versatilità allusiva ed espressiva della scultura degli anni Ottanta, in legno e in marmo. La prima è un'opera di spiritualizzata intensità. La materia è prosciugata, resa pura essenza e fervore interiore ma, ahimé!, reliquia, cenere (Pasolini) di un'ideologia già lucida e mirata alla società civile, oggi capace di innescare concatenazioni dialettiche solo in chi ancora sa esercitare la ragion critica, contrastando il potere suggestivo del sistema mediatico che induce un nuovo tipo di omologazione.

La seconda è anch'essa impostata sul concetto della reliquia, contenuta o conservata in un recinto il cui aspetto di aereo padiglione non toglie che sia comunque un luogo d'esilio, o in un'urna che ne sottolinea la residualità di oggetto ormai museificato, estrapolato dal suo contesto originario, che è la natura filtrata all'immagine dell'arte (caravaggesca), ironicamente e anche poeticamente elevato a simbolo feticistico di una dimensione negata ormai all'esperienza concreta, vivibile soltanto come forma o simulacro. Lo dimostrano le molte opere concepite a mo' di teche della pittura e della scultura posate sul cavalletto, vere e proprie simulazioni della natura esposta sotto vetro, poniamo gli animali imbalsamati o la frutta d'alabastro (*Piano inclinato*, *Sarkofag*).

Se Sciavolino non l'avesse scolpito, in legno reso vivo di luce astrale con l'artificio delle fibre ottiche, sarebbe stato da invocare un kleeano "Angelus Novus", creatura alata portatrice del messaggio. L'angelo di Sciavolino, affisato in stupefatta contemplazione di un mondo di simulacri, di impronte o memorie di perdute integrità, è portatore di una bellezza estraneante e a suo modo magnetica, pervasa del fascino sottile del tempo che consuma l'essere nel suo fluire, emblemizzato, 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 con continuità, in questa congerie di passaggio suo da una fase all'altra della ricerca scultorea, il marmo bianco di Carrara, per eseguire opere di straordinaria sensibilità formale. Delle quali la prima in assoluto, e la più impegnativa per mole, *Essere è farsi* (1982-86) è per l'appunto un'allegoria del faticoso emanciparsi della forma, tesa alla

purezza, dal viluppo della materia, ma per ciò stesso vocata all'estinguersi. 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 ancora ai temi della classicità recuperata in sparsi brani (non già nell'integrità di un presunto canone ripristinato allo specchio e nella nostalgia dell'antico), 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 delle cave apuane o il marmo del Portogallo lievemente rosato; e voglio dire che la scelta del materiale tradisce un'intenzione espressiva assai singolare (spia di un mutamento di rotta e di obiettivo), in 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, un rimandare l'immagine a un indefinito temporale ove forse può riconoscersi l'uomo contemporaneo, cui sfugge ormai la cognizione precisa, 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 declinandone in termini evocativi forme e presenze già da lui lungamente interrogate. Ossia appartenenti al suo ormai pluridecennale repertorio figurale, oggi rivisitato 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 drammatizzarle nella simulazione teatrale della vita.

Un'opera come *Stele familiare* (1991), 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, dunque recuperata come modello ideale.

*Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia*. Il senso del titolo che presiede il ciclo ancora aperto di Sciavolino, 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 vuol 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.

## **Nicola Micieli**

### ***Lascoltura e la sua impronta. Incisioni 1963-1995***

Enzo Sciavolino ha inciso senza soluzione di continuità in ogni fase della sua vita d'artista. Ha accumulato un gran numero di lastre, di piccolo e grande formato, nell'ordine delle centinaia. È un fondo cospicuo, per molta parte ancora da stampare in convenienti tirature e da sondare e pubblicare, essendo a oggi assai poco noto, perché mostrato raramente e sempre per assaggi. Mi sembra, anzi, che Sciavolino abbia tenuto solo all'estero le sue poche personali di incisioni. È davvero incredibile! considerando l'entità e il livello del lavoro compiuto. La qualità grafica delle tavole, sul piano dell'invenzione formale, è fuori discussione. Altrettanto quella tecnica, di una probità ineccepibile, ma senza pedanteria accademica. Le incisioni costituiscono, ovviamente, un importante apporto iconografico e un ulteriore veicolo d'accesso al mondo poetico e alle tematiche dello scultore. Il quale non ha mutato registro espressivo o operato scarti stilistici da un versante all'altro del proprio lavoro. Nel rispetto delle forme linguistiche peculiari a ciascuna tecnica, ha formulato in termini diversi i medesimi quesiti, nell'incisione come nella scultura confermandosi artista incline a battere il terreno arduo, perché cosparso di relitti ideologici e di passioni, della "storia", che è interrogazione sul presente anche quando si affrontano luoghi emblematici del passato. Frequentare la storia per Sciavolino ha significato affrontare, in termini anche espliciti, temi e urgenze della realtà contemporanea, cavandone materia e occasioni di esercizio della ragion critica. Il riscontro epocale, il riferimento alla situazione contingente non si è mai tradotto nell'accoglimento di una "verità" dogmatica, nell'aderenza a un dato oggettivo ritenuto certo e immutabile. Anzi, ha indotto un continuo processo di rilettura della posizione dell'uomo e dell'artista nel tempo e nella società (nella cultura) in cui gli è toccato di vivere.

Rispecchiandosi nell'opera, la storia si fa metafora di una condizione esistenziale la cui percezione e restituzione dipendono, nel senso che ne sono fortemente segnate, dall'esperienza soggettiva: anche nella sua forma più sfuggente, ma centrale nel caso di un artista, di proiezione dell'immaginario. L'ottica storica, in Sciavolino, possiede la sfuocatura della memoria. Il filtro del vissuto personale ha sempre determinato, certo con distinta misura a ogni stagione, il clima psicologico, la temperatura espressiva dell'immagine. Segnatamente negli anni recenti, quando la scultura e l'incisione sono divenute specchio dei molteplici aspetti, in apparenza marginali, di una realtà anche quotidiana evocata, più che vista, come riemersa da un tempo indefinito al presente, resa in partiture rarefatte nelle incisioni a colori, con dolce modulazione plastica nelle sculture in marmo, attraverso soggetti di genere e modelli d'un vago gusto retrospettivo, d'una compitezza formale dal sapore antico, peraltro estranea al clima citazionista, nel senso museale o anacronista del termine.

Da quel che Sciavolino ha fatto conoscere del suo lavoro di incisore, si ha netta la

sensazione di trovarci di fronte a un corpus poderoso che segue passo passo lo sviluppo della scultura e, nella contiguità dei presupposti estetici e culturali e degli assunti ideologici, ne costituisce il complemento grafico più puntuale e per molti versi rivelatore. Molto più di quanto non lo sia il disegno, pur frequentato con la medesima assiduità delle altre tecniche. Come disegnatore, Sciavolino ha realizzato di ciclo in ciclo una gran varietà di opere, alcune a respiro parietale. Si tratta di un materiale per molta parte formalmente compiuto, e dunque godibile nella propria autonomia estetica. Se raffrontati alle corrispondenti sculture, mi par tuttavia che i disegni dichiarino il loro carattere dominante di studi e appunti ideativi, la loro funzione progettuale. Risultano senza dubbio utili alla comprensione dei processi generativi ed evolutivi degli impianti plastici, ma per ciò stesso non costituiscono un percorso alternativo e, in definitiva, non schiudono una diversa modalità di visione della medesima realtà figurale.

Nella tridimensionalità non solo virtuale della calcografia, al contrario, Sciavolino ha potuto visualizzare ipotesi di animazione e di sviluppo della forma scultorea in uno spazio che diremmo relazionale. Lo specchio della lastra, quindi il recinto del foglio che ne accoglie l'impronta, ha funzionato da scena per apparecchiature non sempre realizzabili, per ragioni d'ordine pratico, nell'estensione fisica della scultura. Potremmo, in definitiva, considerare le incisioni come parasculture, luoghi di una spazialità contratta, però concreta, simulazioni o progetti di installazioni a scala ambientale, di sculture agibili e anzi drammatizzabili in senso teatrale.

Considerata in sé, bisogna aggiungere che l'opera incisoria possiede una sua specificità di linguaggio e una peculiare identità grafica. Sia quella eseguita partitamente - singoli soggetti o serie di variazioni sul tema - sia quella raccolta in edizioni rilegate, notabili per l'originalità dei testi letterari e delle tavole, la progettazione grafica complessiva e l'esecuzione editoriale, sempre informata alla più rigorosa manualità.

Testimoni di tale identità sono la ricchezza e la singolarità dei procedimenti e delle soluzioni formali ottenute combinando e manipolando, in un contesto che diremmo eterodosso, tecniche tradizionali quali l'acquaforte e l'acquatinta. Sciavolino si distingue per la propensione a contaminare i modi calcografici convenzionali con l'uso di retini grafici e fotografici, di trafori e placche sagomate e stampate a secco, di viraggi e marcature cromatiche a zona e altri interventi di laboratorio.

Alcuni dei quali suggeriti da intuizioni estemporanee, da scoperte casuali, da incidenti di percorso, insomma da quegli imprevisti che sollecitando la ricerca di possibili soluzioni, inducono sempre nuovi input creativi. Per esempio, le ossidazioni naturali dei metalli, di norma considerate fastidiose imperfezioni della lastra, vengono sfruttate abilmente come fossero morsure all'acquatinta, per ottenere speciali effetti di granitura e di trasparenza del colore, valori massimamente apprezzabili nei *Frammenti* incisi intorno al '90.

Dall'applicazione così fervida e mai ripetitiva di un talento incisore pronto a dare seguito operativo a ogni curiosità e poco osservante delle convenzioni puristiche della calcografia tradizionale, sono scaturite partiture grafiche piene di invenzioni linguistiche e persino stravaganti, nelle quali aleggia lo spirito sperimentale dell'Atelier 17 di Hayter, più che quello a suo modo alchemico, e segretamente poetico, dei distillatori del segno in tessiture che nel profondo della lastra scavano come nel corpo pulsante di un organismo vivente.

A uno studio finalmente documentato e analitico dell'intero corpus, sono convinto che



l'opera incisoria di Sciavolino riserverà non poche sorprese. Già dalle anticipazioni qui pubblicate credo che emergeranno lo spessore e la complessità di un'esperienza da collocarsi tra le maggiori realizzate in Italia dal Secondo dopoguerra. Non solo nel novero degli scultori, i quali sono naturaliter capaci calcografi, ma nel ristretto ambito degli incisori esclusivi, e dei pittori che alle lastre di metallo, alle punte, ai bulini, agli acidi, ai torchi hanno riservato un'attenzione particolare.

In questo libro che per la prima volta ricostruisce la vicenda scultorea di Sciavolino ripercorrendone le stagioni nell'ordine con cui si sono succedute, ciclo dopo ciclo, mi pareva giusto inserire, a titolo esemplificativo, almeno alcuni episodi salienti del parallelo universo incisivo. Prima di tutto le opere pubblicate in cartelle o libri, complessivamente cinque.

La prima, *A Madrid e in altre parti*, è del 1964. Non ha testo introduttivo. Contiene cinque immagini di evidente carattere goyesco, per altrettante poesie di Alberto Tomiolo. Anche il tema lo dice, trattandosi della rinnovata perversa ottusità del potere, cui non mancano le occasioni, a varie latitudini politiche, per rinnovare i propri rituali violenti. Quest'opera costituisce il primo raggiungimento unitario in ambito calcografico. La visione tecnica è ancora legata alla fenomenologia del segno, il cui linearismo descrittivo, condotto all'acquaforte sulla preparazione dei fondi all'acquatinta, è al servizio di scene realistiche pur nella scioltezza, direi persino nella sinteticità della sua resa figurale.

L'ultima cartella, del 1981, è un vero e proprio libro d'artista. Si tratta di *Poema popolare* di Maurizio Pallante, raccolta inedita di 46 sonetti che rinnovano la tradizione satirica romanesca. Sciavolino vi ha aggiunto 10 incisioni, ispirandosi a altrettante poesie, ma senza illustrarne le situazioni narrative. Il suo itinerario risulta anzi leggibile come una storia parallela. Direi meglio un'autobiografia critica raccontata per quadri: la micromitografia personale (Gramsci, l'emigrazione atavica) si sovrappone alla vicenda collettiva e ne attualizza il respiro.

Sul piano del linguaggio, si segnala l'uso ricorrente dei retini fotografici. I quali debitamente manipolati con interpolazioni e integrazioni grafiche, immettono sulla scena episodi significativi della cronaca e della memoria, che Sciavolino contamina con icone celebri del repertorio artistico (*Creazione dell'uomo* e *Cacciata dall'Eden* di Michelangelo, *Le Déjeuner sur l'herbe* di Manet) per costruire immagini ambigue nelle quali le allusioni epocali rendono viepiù intrigante il gioco metalinguistico.

Tra il '64 e l'81, oltre a una quantità di incisioni sparse in vario modo legate alla scultura, Sciavolino ha realizzato altre tre cartelle: *I Canali di Marte* (1969), *Sicilia 1971?* (1971) e *Nature morte* (1971). Sono opere impegnative, per impostazione tecnica e intonazione espressiva. Specie la prima, che ha struttura poemica e si compone di ben 20 stampe ispirate alle ermetiche illuminazioni liriche di Piero Amerio, i cui testi risultano incisi come le figure, inseriti nel corpo della composizione e dunque utilizzati sia per i contenuti letterari sia come motivi grafici che ricordano i "Calligrammi" di Apollinaire.

Sul piano tecnico e linguistico Sciavolino ha toccato qui il massimo livello di complessità. Non c'è espediente calcografico che non sia stato utilizzato, per raggiungere l'obiettivo di uno spazio totale in cui molti codici comunicativi vengono attivati per lanciare l'allarme sulla separazione che andava consumandosi tra l'uomo e la storia. *I Canali di Marte* è una composita, inquietante riflessione esistenziale su temi e problemi cruciali di quell'età governata, sul piano internazionale, dalla logica ricattatoria dei blocchi

contrapposti, da una competizione ideologica giocata sul terreno geopolitico non meno che sulle piste spaziali, e di fatto segnata dalla corsa agli armamenti e dai conflitti locali in cui si bruciavano gli attriti tra le grandi potenze, con lo spettro sempre incombente di uno scontro frontale dalle conseguenze apocalittiche.

Le altre due cartelle potrebbero essere raccolte in una, tanto stringente è la continuità stilistica e la tipologia grafica delle 9 acqueforti che le compongono. Non a caso sono uscite entrambe nel novembre del '71: quattro dedicate a una Sicilia rivissuta sul filo della memoria familiare, cui si sovrappongono i simboli inquietanti di un presente problematico; le rimanenti cinque, raccolte sotto la dizione *Nature morte*, sono un apologo spietato sul tema dell'identità dell'artista. Il quale nel teatro dell'opera mette in gioco la propria maschera, sottoponendosi al tirassegno crudele dello sguardo che lo uccide, nel momento in cui lo svela. Merita osservare che in queste due cartelle si raggiunge la massima corrispondenza tra l'incisione e la scultura, al punto che è difficile stabilire le rispettive autonomie e dipendenze.

Dopo l'81, mantenendo sempre una stretta correlazione con la scultura, Sciavolino ha accentuato le componenti narrative e pittoricistiche dell'incisione, nelle grandi scene di paesaggio ove agiscono creature primigenie, e nelle composizioni di oggetti e figure inquadrati in dettaglio e dunque viste come frammenti di un più ampio contesto. In queste opere predomina il colore.

Il tratto distintivo del lavoro recente che vorrei segnalare, tra gli altri peculiari del linguaggio incisivo che hanno una ricaduta attiva sui contenuti poetici, è la restituzione dell'immagine non già come icastica, e comunque rappresentativa forma del mondo fenomenico, sibbene come impronta, segno globale che rimanda alla natura per il tramite dell'arte.

Sciavolino, insomma, ha consolidato l'abitudine di riproporre nell'incisione le opere scultoree, specie quelle in marmo che andava realizzando con grande sensibilità per il materiale e le sue possibilità evocative. Oggi che l'organismo plastico vive di morbidezze trasognate, la trasposizione della figura scultorea in quella grafica appare un ulteriore passo verso l'ideale poetico della levità.

È come se l'artista ci donasse nello spessore minimo della carta, la traccia sensibile della scultura, l'essenza lirica di una forma che nel marmo, nel bronzo, nel legno trovano la loro più piena fisicità. Se la scultura, dunque, è la trasposizione concreta di un sogno, l'incisione è l'eco di un sogno, la sua decantata metafora visiva.

## **Luigi Carluccio**

### ***Scultura, terribile terza dimensione***

Gli scultori lavorano su un terreno ingrato. Ciò che essi fanno acquista subito la terribile evidenza della terza dimensione, che è come una prova del fuoco, o come l'ora della verità. Non c'è posto per i giochi d'illusione, nel loro repertorio. Essi son subito smascherati. La scultura, per la sua logica si accampa nello spazio reale, anche quando sviluppa temi fantasiosi e bizzarri, ed è obbligata ad assumere le proporzioni e le relazioni della realtà. Si fa scabrosa, perché puoi e devi girarle attorno e così avverti il più piccolo intoppo, la più lieve impennata che il mestiere ancora malsicuro o la caduta dell'energia visionaria provocano nel suo rotondo sviluppo. Per questo poche cose raggiungono quel senso di

assoluto e di incorruttibile che può raggiungere una bella scultura ed è difficile capire perché, in Italia almeno, siano così scarsi e così riluttanti i collezionisti di opere plastiche. Ma, anche questo è vero, poche cose esprimono il senso del provvisorio e dell'instabile nella stessa misura delle sculture di secondo piano. Ora che da Boccioni all'Informale, l'idea plastica ha così volentieri assorbito i modi e le strutture dell'immaginazione pittorica le cose sono diventate più complicate e complesse. Il gioco, se così si può dire, è diventato più difficile e più rischioso. È un continuo camminare sul filo della corda, in equilibrio nel vuoto.

La mostra di ENZO SCIAVOLINO, che è nato in Sicilia a Valle d'Olmo ma ha studiato a Torino seguendo i corsi della Accademia Albertina, costituisce alla Galleria «Il Punto» un esempio lampante delle difficoltà che la scultura incontra nel far propri modi più tipici della pittura d'oggi; o, come scrive Del Guercio, nel convergere «sulle direzioni di cultura e di poetica percorse dai casi pittorici più validi». La volontà di impegnarsi socialmente oltre che poeticamente, che viene rivelata da alcuni dei casi pittorici più validi del momento presente - si pensi a un Ferroni a un Vespignani, a un Guerreschi - interpretata secondo le sue più elementari linee di lettura, riflette un'esigenza di racconto; cioè l'avvio dalla cronaca ed il ritorno alla cronaca attraverso l'esperienza artistica sia formale che conoscitiva. Sciavolino, anche lui si tiene stretto ai fatti. Ecco alcuni suoi titoli: *Aggressione*, *Fucilazione di Giovanni Ardizzone*, *Viet-Nam*, *Tortura Yankee*, *Dallas*. Mentre altri artisti scendono in guerra contro i miti, il nostro scultore si adopera a cristallizzare - una volta si diceva eternare - certi momenti di vita, carichi di risentimento. Tende a farsi oggettivo ed a riflettersi in forme oggettive, ma non sempre sa conciliare questo desiderio di oggettività cruda, e aggressiva per sua intenzione, con i tranelli tesi da un sistema di espressioni formali che sono state educate alla evasione e che perciò trascinano un carico ingombrante di metafore e di sineddoci. La concitazione stessa in cui Sciavolino immerge le sue figure, isolate o a gruppi, sembra piuttosto alludere ad un riflesso filmico della realtà. Ciò giustifica la persistenza di zone imperfette e di altre semplicemente «trascurate», come «momenti» di un'azione in corso ma per un altro verso confonde lo spettatore circa l'autentica dimensione di queste immagini. Quella dimensione evocativa che le grandi idee, quando lo sono debbono pur avvicinare se non proprio raggiungere.

*(Gazzetta del Popolo, 11 febbraio 1965)*

## **Luigi Carluccio**

### ***Enzo Sciavolino alla Galleria Caver***

Allievo di Sandro Cherchi all'Accademia Albertina questo giovane scultore, di cui avevamo apprezzato le qualità in qualche mostra collettiva, continua la sua ricerca di una plasticità allusiva in modi più risentiti. Sembrava infatti che volgesse l'intelligente e aperta lezione ricevuta a scuola verso una soluzione di natura impressionistica, alla Medardo Rosso; ma le cose più recenti mostrano una consapevolezza più profonda e spaziale dei volumi rispetto ai contrasti di luce e di ombra. Affiora soprattutto nella grande *Deposizione* una vena espressionistica, ma in altre opere, come il delicato *Busto* si esprime un desiderio di immagini serene che dai concetti discende alle forme.

*(Gazzetta del Popolo, 22 marzo 1959)*

**Antonio Del Guercio**  
**ENZO SCIAVOLINO**

Credo che meritino di essere guardate con attenzione queste sculture recentissime di Enzo Sciavolino: esse sono, dopo diverse esperienze propriamente giovanili, il primo esordio effettivo d'uno scultore interessante. Interessante, perché sembra preferire al clamore precario d'un qualche gesto di "rottura" fasulla un lavoro più arduo, forse più lento, certamente più incisivo, di dialogo e al tempo stesso di contestazione dei nodi reali della scultura contemporanea. Che forse più di quelli della pittura sono duri a dipanare, se è vero che qui cade ancor più pesante l'incidenza d'una crisi di funzione e di destinazione, oltreché di valori ideologico-culturali. Per quanto si possa diffidare - e si debba diffidare - dalle semplificazioni d'un sociologismo d'accatto (quel tanto diffuso "neo-lorianesimo" al cui lume scarso ogni problema espressivo s'appiattisce in una meccanica scontata e fatale di rapporti tra arte e società), resta certo che la dimensione materiale del ninnolo o del soprammobile è qualcosa che pur condiziona uno scultore; e resta altrettanto certo che tra il rifiuto del monumento ottocentesco e l'appello organico dei grandi spazi reali e pubblici, uno scultore di oggi resta dilaniato entro un giro di contraddizioni e di difficoltà che non si possono ignorare. Non è un caso che Moore, a un certo momento, si sia ricordato di quelle grandi figurazioni sdraiate lunghe sulla crosta terrestre in età megalitica; e che Giacometti si sia sottilmente e dolorosamente confrontato col tema della "Piazza": ed è davvero significativo l'enorme spazio storico e morale - da temi archetipici a temi di folla solitaria - che è implicato in queste due concomitanti ricerche di Moore e di Giacometti, che paiono quasi voler stringere e saldare tra di loro, dall'un capo all'altro della storia umana, tutte le ragioni che l'uomo ha di far scultura. Direi che gli esiti più efficaci di Sciavolino (quella serie recente di gruppi di figure uniti come per riti di danza funebre in uno spazio decisamente "urbano" e attuale) sono proprio conseguiti laddove il dialogo con Moore e con Giacometti è perseguito con più attenta meditazione delle ragioni critiche, per così dire, dei due grandi scultori contemporanei; laddove la tendenza spontanea d'un temperamento di siciliano vocato a una concreta violenza realistica si misura con l'inquieta coscienza d'una scultura contemporanea che non intende confermare se stessa per buona volontà, ma che pur conferma se stessa a forza di scarnificazione. Una scarnificazione, però, che non è un dato del gusto, ma un rigore mentale che costringe a verificare quotidianamente la plausibilità d'una forma, d'una massa, d'un volume, nei confronti di un "tutto tondo" che non è di gesso polveroso ma di realtà quotidiana pressante, nella paurosa stereometria d'un paesaggio urbano la cui efficacia plastica sembra divorare ogni margine d'invenzione, o meglio annullare lo spazio entro il quale un uomo-scultore possa collocare il proprio, non utilitario e non pubblicitario, oggetto plastico. Quel Signore coi baffi che casca da cavallo in mezzo a una certa piazza, oppure quella elaborazione luminosa che saetta la sera tra il primo e il secondo piano d'un certo palazzo a ricordarci i meriti d'una Ditta, sembrano aver occupato per sempre lo spazio umano della città: come dove e che cosa collocare là in mezzo? Comprendo che venga voglia di rinunciarvi; ma anche andarsene da un'altra parte, scantonare, non è una soluzione.

A me sembra che Sciavolino si sia posto questi problemi; e, meglio (e poi, è quel che più conta) che questi problemi tralucano dal suo lavoro recente, e vi si agitino; in modo forse convulso, a volte, ma non retorico, e sempre con un fervore che tende forte a farsi

lucidità, incisiva precisione. C'è nella giovane pittura italiana un diramato contesto di esperienze e ricerche nelle quali il tema dello spazio dell'uomo, oggi, vive con un'efficacia intensa; sino a questo momento non è possibile affiancare a quel contesto un contesto altrettanto diramato e maturo di giovani scultori. Non saprei attribuire questa diversità nei ritmi di sviluppo dell'arte italiana di oggi a un fattore diverso da quello già indicato - le particolari aggravanti, per così dire, che pesano sulla condizione della scultura entro la realtà contemporanea, sul piano d'una crisi e d'una difficoltà di "funzione". Ma è pur significativo che, da Perez ai giovanissimi, i casi interessanti che si presentano convergono sulle direzioni di cultura e di poetica percorse dai casi pittorici più validi. È il caso, anche, di Sciavolino, e con un intervento che è da segnalare per l'autonomia dei nuclei poetici attorno ai quali egli va costruendo la propria personalità.

*(Presentazione alle mostre personali Galleria Il Punto, Torino e Galleria Ferrari, Verona 1965)*

## **Marziano Bernardi**

### ***Scultura espressionistica di Sciavolino***

(...) Una fortissima carica espressionistica che esplode spesso in soggetti drammatici (*Fucilazione in piazza, Uccisione di Giovanni Ardizzone*) è invece evidente nella scultura ardita, liberissima di Enzo Sciavolino, che ha attentamente studiato certi schemi formali di Moore. Se c'è talora in lui un soverchio di enfasi, la sincerità dell'ispirazione lo salva sempre dalla retorica e guida un modellato rude e scarnificato nel suo potente dinamismo.

*(LA STAMPA, 9 febbraio 1965)*

## **Filippo Scropo**

Tra le diciotto sculture, in prevalenza tradotte in bronzo, almeno la metà rispondono alla formula contenutistica di un esplicito impegno sociale in cui le esigenze della scultura prevalgono, almeno nei suoi pezzi migliori, sugli straordinariamente attuali e dolorosi fatti di contenuto. I personaggi gesticolanti di *Fucilazione in piazza* o di *Viêt-Nam* seguono leggi di strutturazione plastica che hanno tenuto conto di esempi illustri europei e nostrani pure restando non sempre utopistici strumenti di denuncia al servizio di un'offesa ma perfettibile umanità.

*(L'Unità, 10 Febbraio 1965)*

## **Giulio Sapelli**

### ***Enzo Sciavolino espone alla Galleria « Il Punto » di Torino***

Non credo che si possa fare a meno, di fronte alle sculture di Enzo Sciavolino, di precisare immediatamente, quasi conseguenza riflessa della visione, la sua posizione d'artista: coraggio di portare avanti una indagine senza pietà, né per se stesso, né per le cose. Si nota infatti un andare alla realtà quotidiana, che diventa quindi esplicazione primaria delle possibilità dell'intelletto umano. Ma sbaglieremmo se stagliassimo di questo artista un profilo d'intellettuale interamente oggettivo, razionale e completo in se stesso.

La sua forte matrice passionale che lo porta quasi alla rissa con le cose, con gli avvenimenti, per far sì ch'essi esplodano quasi tra le sue mani e si facciano apportatori d'un movente

creativo sempre in dibattito con se stesso e con la realtà mistificante sfaterebbe tale affermazione. Infatti forti problemi s'agitano in lui e lo travagliano interamente, ponendolo di continuo di fronte a quel rapporto significato-significante ch'è un po' la chiave di volta della scultura d'oggi. (E non soltanto di essa).

Quella cruda realtà ch'è attaccata alla base con quell'impegno ch'è scelta in cui agire consapevolmente, è materia scabra, bruciante, che incontra nel suo plasmarsi la complessa dialettica forma-contenuto.

Diventa ricerca di superare l'antitesi che si delinea reale; di arricchire i contributi formali che svelino e liberino in tutta la sua problematicità quel rapporto. È lo stesso oggetto dell'osservazione, dell'analisi artistica che propone e stimola tale ricerca. Una ricerca che va oltre la pura sociologia intesa come fasulla dogmaticità o alla monumentalistica densa di fluidi richiami accademici. Non c'è nulla di tutto questo. C'è la necessità di creare spazio, dimensione nuova attraverso la materia stessa che diventa forma. Questo attraverso una costante di verità, cioè di ben conformare attentamente, senza cedimenti, la visione dell'uomo nella società, nella città urbana-momento civile (...).

(AUTONOMI, 2 Febbraio 1965 ed in catalogo mostra personale alla Galleria Ferrari, Verona, 1965)

## **Alberto Tomiolo**

(...) «L'ideologia tedesca» parla chiaro: «Il linguaggio è la coscienza reale, [...] e il linguaggio, come la coscienza, sorge soltanto dal bisogno, dalla necessità di rapporti con altri uomini»: mi scuso tanto per la citazione ma se c'è uno, tra gli scultori della nostra generazione, che ha realizzato in modo davvero puntuale questa corrispondenza tra linguaggio e coscienza basandosi sulla necessità di stabilire, con l'arte, dei rapporti e, possibilmente, nei rapporti «umani», ebbene costui è proprio Enzo Sciavolino.

Pensate che è possibile trovare, ancora, chi parla di «neutralità» nel lavoro artistico: Sciavolino dimostra quanto sia scandaloso questo modo di pensare e, tanto per spiegarsi meglio, adopera, con la sua coscienza, un solo linguaggio inconfondibile: la *Fucilazione in piazza*, la *Impiccagione in piazza*, lo *Sciopero in piazza*: è il discorso dell'uomo pubblico, pare una cronaca dei nostri anni, e c'è dentro la rievocazione non di private "querelles", ma delle passioni, delle speranze, dell'inserimento cosciente delle nostre persone nel movimento di questa cara storia che concede ad ognuno, per quanto piccolo, un lembo di decisione, di intervento; ma sono stato impreciso, Sciavolino mi corregge, fa vedere che la storia non concede nulla che non si sappia consapevolmente acquisire, lui non gira l'angolo di fronte a quello che capita sulla sua strada, e il tutto senza scialbe apologie; nessuna trascrizione meccanica, nessun rapporto banalmente necessario nel suo incontro con i fatti.

È un banditore siciliano, veramente; ha il coraggio, la compatta fervida sicurezza di raccontare storie vere (...).

(Presentazione mostra personale alla Galleria Ferrari, Verona 1965)

## **Paolo Fossati**

### ***Il piccolo monumento alla Resistenza di Sciavolino***

(...) Prendiamo il caso di un circolo: il Da Giau. Siamo appena al di là della cinta daziaria

di Torino, a ridosso di un ampio comprensorio che culmina con gli stabilimenti Fiat (...). Appena entrati un piccolo monumento alla Resistenza: è di Enzo Sciavolino, uno scultore che si allinea fra i giovani migliori che ci siano a Torino nel campo della plastica. Il monumento, mai termine è stato più improprio, gli è stato commissionato direttamente dai responsabili del circolo, è stato discusso, seguito comunitariamente, artista e committenti. E' un bell'esempio di scultura, di una commozione raccolta e serena, senza toni commemorativi monumentali, scaturito da una memoria comune che si ritrova a vent'anni di distanza nella certezza di un lavoro, di un orizzonte comuni, di lotte di significati, di destini comuni. Il suo senso, anche quello poetico è qui: quel senso di vento bloccato e largo che investe il gruppo nasce da un oggi rimediato nei suoi significati, in una continuità non retorica, ma sostanziale. L'albero degli appiccati è anche un fanale, i corpi si gonfiano di una dimensione che va oltre la violenza patita e insieme la simboleggia: c'è una dimensione di accadimento quotidiano, reale, e insieme uno spazio, un respiro più ampio, totale. E questo è il fuoco su cui s'incentra il lavoro attuale di Sciavolino, un narrare stando fermo all'immagine emozionale, sensibile, pregnante dell'avvenimento guardato nella sua dilatazione più complessa, nella somma dei suoi significati morali e ideologici. Le pareti ossificate del cantiere edile, il volo di piombo dell'operaio caduto, i tralicci di una città industriale vanno oltre i pretesti, sono sostanza negativa, violenza strutturale su cui s'intesse l'altra vita, ingabbiata e feroce in cui l'incidente, la morte, il senso del vacuo e della distruzione fioriscono con una logica dura e imperscrutabile, disumana al di là della stessa pietà. Il bronzo della Resistenza acquista per ciò più ampi significati, e non è una sovrapposizione ideologica l'esito «operaio» che dall'opera se ne può dedurre: è una circolazione naturale di sentimenti e di idee, come questa prima operazione di committenza di un committente per più ragioni nuovo acquista un significato più preciso di tutta l'opera degli artisti democratici torinesi, ne è una sorta di simbolo.

*(Le Ore Libere, Aprile 1965)*

## **Antonio Del Guercio**

### ***I canali di Marte***

Consiglierei innanzitutto di leggere con attenzione i ragguagli tecnici che Enzo Sciavolino fornisce, a commento "di lavoro" per queste sue incisioni. Questi ragguagli hanno anche, credo, un preciso valore critico. In sostanza, essi ci dicono che le incisioni di questa cartella sono – da una parte – il risultato d'una fedeltà assoluta al mezzo dell'incisione nella sua definizione "storica" di mezzo espressivo, e – dall'altra – il risultato di un innesto, su tale definizione "storica", di possibilità (tecnico-espressive) inerenti a materiali e a strumenti disponibili oggi. Apparirà subito evidente che vi è un rapporto strettissimo tra l'operazione tecnica condotta da Sciavolino e il senso stesso delle immagini di questa sua cartella de *I canali di Marte*. A riassumerlo alla grossa, questo senso si può definire come un'esplorazione del nesso passato-presente-futuro, fondata su una serie di strati tecnico-linguistici che si rifondono in immagini la cui unità sostanziale non è di natura monodica, ma giace nelle diverse polarità critiche e fantastiche dell'esplorazione stessa. Il viaggio nel cosmo è presentato, al tempo stesso, come una realtà fattuale e come una metafora. Come realtà, esso s'incarna nel precipitare concreto dentro le immagini dell'arsenale iconografico che le imprese di questi anni hanno divulgato, nella particolare tonalità (e mediazione espressiva) del mezzo filmico. Ma, immediatamente, il dato di

realtà divulgata slitta – sul perno d’una serie foltissima di associazioni e analogie – in dato di metafora; si trasferisce, insomma, su un livello diverso, che ha per orizzonte non più l’avvolgente infinitezza dello spazio cosmico ma la curvatura precisa del pianeta nostro. Non dunque una neutrale rampa di lancio, ma la sede della vita che è nostra, nel suo diramarsi dalla propria base biologica (si veda qui come un astronauta galleggiante nello spazio possa imporsi come realtà, anche, di feto oscillante nel liquido amniotico attorno al proprio cordone ombelicale) alle separazioni conflittuali della realtà storico-sociale. E questo slittamento, o trasferimento, dei significati, mentre si configura come critica radicale dello stato di cose – sussidiata dall’esperienza storica – si proietta in ipotesi, saldando appunto il nesso passato-presente-futuro nel blocco critto-fantastico dell’immagine.

C’è da dire anche che una fortunata coincidenza ha consentito qui l’incontro tra immagine e testo, sulla base di una illuminazione reciproca nella quale il lavoro di Sciavolino e quello di Amerio in nessun punto si pongono come l’uno all’altro subalterni; non c’è qui né illustrazione visiva di parole, né commento letterario di immagini; c’è da riflettere, credo, sui risultati ottenuti dall’aver messo insieme due blocchi espressivi, concepiti in reciproca autonomia, che trovano la loro convergenza nell’omogeneità sostanziale di problematiche affrontate e vissute a diversi livelli specifici di linguaggio. La riflessione tocca una serie di punti particolari oggi in discussione (fra gli altri, per fare un solo esempio concreto, la questione della poesia visiva), i quali tutti si riconducono però a una più generale – e decisiva – faccenda: quella del valore che possiamo, o dobbiamo, attribuire alla specificità dei diversi mezzi espressivi storici, così come si sono enucleati nell’ambito della separatezza (originata dal rapporto tra divisione del lavoro e sviluppo delle società proprietarie).

Ho già avuto occasione (mi riferisco, fra i casi recenti del dibattito critico, alla questione dell’Arte Povera) di avanzare un forte dubbio circa il fatto che davvero separatezza e specificità siano tutt’uno, o, in altre parole, che la specificità artistica (dell’arte in generale, come delle diverse arti) sia l’esclusivo riflesso, senza residui, della separatezza. E ripeto qui che si tratti d’una questione profondamente dirimente, nel senso che, alla fine, la risposta che si dà al quesito investe la concezione stessa che si ha del socialismo, come formazione storico-sociale capace di inverare l’unità-globalità umana: è evidente, infatti, che chi si pronuncia per la riduzione della specificità artistica a puro effetto senza residui della separatezza, con ciò stesso (ne sia o no consapevole) “pensa” il socialismo (la futura unità-globalità umana) come la ricostruzione del perduto mitico paradiso dell’uomo “unito” nelle sue fasi anteriori all’avvento delle società proprietarie. Mentre chi si pronuncia per la specificità come “acquisizione” di specialità umane chirurgicamente separabili (mi sia perdonato il bisticcio) dalla separatezza tipica delle società proprietarie, “pensa” il socialismo come la costruzione qualificata d’un livello profondamente inedito (alla cui costruzione interviene, tra l’altro, l’argomento leninista dell’eredità critica, con beneficio d’inventario, dei patrimoni accumulatisi dentro la separatezza).

Insomma, non è detto proprio che chi si ponga, come hanno fatto Sciavolino e Amerio, a petto del nesso passato-presente-futuro come nesso insostituibile d’una esplorazione critica delle cose, scateni necessariamente quel processo per il quale le mort saisit le vif; certo, quel processo si scatena, e di continuo, nei vari aspetti di storicismo giustificazionistico di cui incessantemente ripullula il terreno culturale italiano; ma è



almeno altrettanto certo che il ripudio di quel nesso (sia a beneficio del presente come tempo assoluto dell'immagine, sia a beneficio del futuro come unico tempo possibile) ricostruisce il passato, e gli consegna inerme le vif, anche se nella consolatoria evasione nelle improbabili età dell'oro del mito.

*(Prefazione a I Canali di Marte, testo poetico di Piero Amerio e venti incisioni di Enzo Sciavolino, 1968-1969)*

**Piero Amerio**

***La scultura di Sciavolino***

***Appunti per un'analisi del linguaggio delle forme visive***

I. - Figure salgono, scendono, volano, precipitano attraverso uno spazio ingabbiato da tralicci, percorso da filamenti metallici che si avvolgono talvolta a definire volumi d'aria, e si assottigliano tal altra in esili cordoni (ombelicali?) che legano le figure ai vuoti (alle preferenze fantasmatiche?) che hanno lasciato, gabbie (grembi?) da cui si sono liberate o dalle quali sono precipitate. Angeli, operai, astronauti, carpentieri, guerrieri... forse tutti in uno nell'ambiguità di un complesso sistema di riferimento esterno. Ma restituiti alla loro autonomia di presenze puramente funzionali nell'ambito di un movimento che un po' unifica, un po' sconcerta i processi percettivi dell'osservatore, invischiato in un gioco (di forme e di significati) non certo agevole. Ho cercato così di rendere in termini puramente percettivi le mie impressioni di fronte al mondo linguistico di Sciavolino. E la prima impressione è quella di processi percettivi sforzati ai limiti di una tensione costante, in cui le "gestalten" si disfano e si ricostituiscono in moduli nuovi (...).

Se lo esaminiamo quindi da questo punto di vista il mondo formale di Sciavolino sembra possedere una notevole capacità interna di azione: in quel senso provocatorio che appartiene alle intenzioni di fondo dello scultore, culturali e psicologiche insieme. Scelte consapevoli e bisogni profondi che determinano le soluzioni formali. Così si chiude il cerchio, ma il discorso diventa più largo e complesso. Infatti a questo punto dell'analisi il segno non si giustifica più solo nella forma del rimando implicito ai suoi significati. Per meglio dire, sistema di segni e sistema di significati si ricompongono interamente nella dinamica della forma e vi danno quella vita interna che non è più soltanto plastica: gli attributi cognitivo-affettivi della percezione si incontrano qui con gli stessi attributi della funzione espressiva delle forme artistiche (...).

II. - La scultura di Sciavolino ha dei continui rimandi ad un mondo di significati extra-visivi, anche in quelle opere dove la ricerca di moduli formali è più viva. Nel periodo che culmina con le mostre del '65 (a Torino e a Verona) questo mondo esterno, dai caratteri ideologici molto precisi e violenti, espresso in «certi momenti di vita, carichi di risentimento» (Carluccio), resta in parte marginale, proprio nella sua esplicita evocazione. In questo nuovo gruppo di opere mi pare che il recupero del mondo esterno significativo (sempre ideologicamente molto pregnante, ma divenuto più complesso e meno schematico) sia condotto con operazioni formali molto più pertinenti, nei quali quell'«autonomia dei nuclei poetici» del nostro, indicata da Del Guercio si matura anche linguisticamente. Una tipica utilizzazione in questo senso - di significazione ideologica e di funzione linguistica ad un tempo - è affidata ad esempio ai graticci, ai reticoli che si accampano in un certo numero di sculture: in talune più realisticamente concretizzati

(*Fahrenheit; Il lavoro vi rende liberi*) in altre posteriori già con caratteri più universali (*La casa bianca; L'astronave gialla*).

Queste strutture reticolari di metallo (di cui la materia ed il colore accentuano il carattere « altre » rispetto alla figura) sono evidentemente rappresentative dell'ideologia (strumenti e idee) di un mondo tecnologico che ci contiene. Nelle funzioni anche formali della struttura si precisano così le due facce di un tempo storico: l'illusione consumistica (slancio verso l'alto, salita al cielo) e l'ingabbiamento umano. Che sono poi ancora spaccatura tra gli uomini (*Il Pane; I am a man*) e dentro all'uomo stesso l'angelo che vola e l'operaio che precipita; l'astronauta vinto dalla sua stessa astronave che diventa una specie di grembo materno perduto). Il reticolo precisa quindi la funzione referenziale della figura, diventandone anche elemento indispensabile di collegamento segnico nella costruzione gestaltica dell'opera. Il volo, la caduta, la pesante stanchezza di un lavoro mortale, l'ambiguità dei costruttori-distruttori, sono quindi giustificati contemporaneamente nella duplice funzione di signifié-signifiant. In un discorso ideologico di ribellione l'osservatore viene costretto anche a partecipare visivamente con una ribellione rispetto agli schemi percettivi abituali, dal reticolo che recupera spazi e volumi «stimolando il movimento degli occhi che lo percorre in tutta la sua lunghezza» come ha ben notato Sylvester, che riprendo da Neumann. Anche da questo punto di vista, chi abbia a mente i modi nei quali Moore ha utilizzato questo accorgimento ottico, constaterà facilmente come Sciavolino (nel quale Bernardi notava un attento studio degli schemi formali di Moore) esprima la sua tensione ideologica nell'utilizzazione esasperata di questo schema formale.

Nelle ultime sculture l'assimilazione del contesto referenziale in quello percettivo mi sembra decisamente ancora maggiore. L'intelaiatura di contorno è ridotta al minimo nello sforzo di acquisire un impianto formale compatto e strettamente unitario, ma è singolarmente significativa. In realtà queste figure - di cui dirò più oltre - vivono in un mondo tecnologico dove strumenti e ideologie sono ormai diventate una "Waste Land" collettiva e perciò tanto più pesante ed isolante. Sono le gabbie di bronzo e i cancelli che racchiudono ombre di umanità ormai perdute in *Week-end* ed in *Le ventre doré des mots*, in cui tra l'altro i richiami surrealistici (al di là del verso di Breton che la intitola) sono da notarsi, perché si ricaricano di una aggressività, e appunto di una forza ideologica, sconosciuta a certo neo-surrealismo da science fiction contemporaneo. Sono la massa oppressiva (bunker o superattico?) di *Monologo* e la gabbia di *Neutralità*, che è insieme prigione, tempio, alibi di un grembo storico. Ed il terreno di nessuno, ormai materia quasi non lavorata (o inaridita) di *Dopo* e di *Dimenticata in scena*, in cui l'uomo rimane sfinito e vuoto. Estremamente interessante la soluzione formale di *Plancton* che, assolvendo le funzioni, anche tecniche, dello specchio di altre sculture, inonda di movimento il complesso percettivo e lo spinge in una difficile dinamica: ed è insieme mare, tempo delle origini, confronto impossibile.

III. - Proprio nell'ambito di un discorso di questo tipo, di percezioni condotte a livello di segni-significanti, si deve rilevare il posto che la figura umana ha sempre mantenuto nell'opera di Sciavolino (non è un giudizio di valore, evidentemente). Non ha rinunciato alla forma umana neppure quando questa diventa mezzo centauro, mezzo attrezzo tecnologico, ai limiti puro pretesto simbolizzante, ritaglio in una cassa di bronzo. Ed è una figura umana che in genere esprime il senso di una vita corale in cui si verifica e si differenzia. Qualche passaggio in questa ricerca mi sembra particolarmente esemplificativo

dei discorsi fatti in precedenza.

Fino al '63-'65 la figura umana si accampa violentemente. Troppo legata nei suoi momenti referenziali ad una ideologia esterna, questa figura sembra appena uscita dal magma, da cui si scrolla (e non vi riesce interamente e vi conserva le tracce) nella ricerca di una unione-fisica-con un mondo di altre figure e di oggetti. Nelle sculture seguenti del '65-'68, la figura si risolve (certe volte perdendosi, anche) nel telaio di un racconto... Più spesso però essa (quasi di fiamma, volante) ritrova il suo senso corale in una funzione interna di movimento che le strutture, come s'è detto, contengono, violentano, ma in ogni caso, dall'interno, giustificano nella sua vita formale e referenziale. Nel terzo periodo infine, che risale all'ultimo anno, la figura dell'uomo cambia ancora: si delinea, si purifica nella sua scansione liberata anche dalle restrizioni narrative delle intelaiature. Soprattutto, tende ad assumere in proprio le funzioni ottico-espressive e quelle referenziali che nel periodo precedente erano assolte dalle strutture collaterali, in uno spazio che, come si è sopra rilevato, si fa sempre più nudo ed essenziale.

Si veda in questo senso quella *Neutralità* in cui viene accettato e distrutto, nell'ambito della stessa figura (che è volutamente una), il senso magico, drammatico, meschino di un mondo che è ancora quello tecnologico di sempre (con la sua faccia ambivalente) ma che sprofonda qui in una situazione primordiale senza tempo. L'atteggiamento culturale è grottesco, ironico, beffardo: l'impianto formale ne rimanda il senso a livello di moduli percettivi molto ambigui e violentemente sforzati tra la massa e il movimento che è passato tutto nella figura... Non a caso la scultura è otticamente bifronte come la figura e come il suo referente.

Vorrei ancora soffermarmi sulle figure di *Plancton* più autonome e più cariche di qualità percettive. Il filamento metallico avvolgente, che abbiamo trovato come mezzo di scansione dello spazio e di prolungamento di visuale in altre opere, ambiguo e inquietante in senso percettivo e referenziale, è passato interamente nella figura. L'uomo è diventato insieme ingranaggio di macchina, sesso presente, mezzo centauro, mezzo cordone ombelicale. Giochi visivi, all'interno di gestalten autonome, e giochi fantastici, all'interno di significati inquietanti, sono ormai diventati in larga misura funzione di variabili identiche.

IV. - (...) Se i richiami ideologici sono forti nella scultura di Sciavolino, altrettanto ne sono i richiami simbolici in un senso psicologico largamente noto: lo specchio, la scala, la fiamma, le entrate e le uscite dai vuoti, certe forme che richiamano gabbie, grembi e neonati e quei cordoni che passano qua e là (...) mi pare vi si possa cogliere un processo dicotomico costante, che si esprime nelle relazioni: buono-cattivo, vincitore-vinto, costruttore-distruttore, angelo-demone, uomo-tecnologia, senso-magico-esame-obiettivo, ecc... Gli aspetti psicologici di questo processo sono molto evidenti (...). Si osservi come in Sciavolino questo dualismo originario della primissima infanzia sia suggestivamente richiamato da taluni simboli di conservazione e di abbandono molto evidenti, nel complesso figurativo dell'*Astronave gialla*, di *Buono a specchiarsi*, dell'*Uomo che volava*, della *Casa bianca*, di *Plancton*, ecc... Ma, considerazione che qui maggiormente ci interessa, si osservi come questo dualismo venga consapevolizzato nella scelta di quella posizione ideologica (cognitiva) di cui già s'è detto. Sciavolino propone continuamente ed esplicitamente il senso di un mondo in cui la vita e la morte, gli strumenti di amore e quelli di oppressione, la salita al cielo e lo sprofondamento nella

waste land, non solo sono una realtà, ma anche hanno volti precisi, storie e geografie differenzianti e differenti (...).

V. - Mi sono sforzato in queste note di restare nei limiti di una analisi strettamente psicolinguistica, cercando soprattutto di trovare le corrispondenze tra l'impianto percettivo e le componenti cognitive ed affettive che esso presuppone in un più complesso sistema di comunicazione. Vorrei tuttavia mi fosse consentita una notazione di ordine più generale (...) che mi è stata richiamata (in termini quasi di rêverie) dal primo contatto con una scultura come *Fahrenheit*, mi sembra suggestiva per intendere l'atteggiamento di Sciavolino di fronte al suo lavoro.

È un atteggiamento la cui componente più profondamente vissuta si esprime in un bisogno di conoscenza. E la conoscenza, per chi la vive come impossibile di neutralità, è sempre disubbidienza: nei confronti del mondo così com'è e del linguaggio così come lo abbiamo ereditato. Ed è una disubbidienza «adroite» proprio perché ha in sé la capacità di non restare un atteggiamento psicologico ma di tradursi in opera. Per meglio dire, in un tipo di opera capace di accettare le sue stesse crisi di linguaggio, ed anche quelle crisi di «funzione» cui opportunamente alludeva Del Guercio. Il fatto che Sciavolino si sia messo per questa (scomoda) strada mi sembra significativo.

*(Presentazione catalogo Galleria Due Mondi, Roma 1969)*

## **Paolo Fossati**

### ***Sculture di Sciavolino***

Fedele a un suo modulo figurativo di intensa denuncia ideologica, Enzo Sciavolino propone ora alla galleria Torre il lavoro più recente con risultati più complessi e articolati che non nelle precedenti rassegne. La novità, che è poi un arricchimento e la decisa uscita da uno schematismo di visione che molto semplificava il discorso, è la diversa svolta data ora da Sciavolino al suo racconto perché racconti, o fiabe drammatiche, sono questi frammenti di vita colti nel punto in cui l'exasperazione del fatto porta a un giudizio morale e umano. Il racconto è reso come in minimi teatrini che ripetono spettacolarizzandoli i fatti, cosicché questi assumono una ampiezza e una lievità più aperta. A ciò non poco concorre l'uso di materiali diversi dal consueto: metalli specchianti che svuotano e proiettano fuori del gruppo scultoreo il fatto, o materie plastiche di una fresca ironia.

*(L'Unità - Domenica 9 Marzo 1969)*

## **Antonio Del Guercio**

### ***L'uomo fragile nelle reti di Sciavolino***

Sciavolino. Si tratta d'uno dei più interessanti fra i giovani scultori italiani. Alla base delle sue opere sino, ad oggi più tipiche - di figurine stazionate e come svuotate in perigliosi equilibri lungo strutture accennate sotto forma di pareti oppure di reticoli - sta, credo, un tema d'incidente sul lavoro; questo tema si è via via ampliato in una complessità di riferimenti ben chiarita nella presentazione di P. Amerio alla mostra romana (...). Più recentemente Sciavolino si è orientato verso forme apparentemente più chiuse o compatte, nelle quali la opposizione permanente positivo-negativo che caratterizza la

poetica di Sciavolino si fa come più segreta: dalle sbilencature estrose - al tempo stesso drammatiche e ironiche - delle opere precedenti, si passa a strutture più equilibrate e pesanti; apparentemente, ho detto: perché poi la figurina d'uomo *fragile* ripropone anche qui la sua essenza più profonda, comparando come sagoma ritagliata nel metallo, in un ambiguo tra pieno e vuoto che ancora ripropone, anche se in altri modi, *l'oscillazione* sua in mezzo a strutture chiaramente simboleggianti la potenza schiacciante dell'organizzazione del sistema e al tempo stesso la sua possibilità di franare, di squilibrarsi.

(*RINASCITA - Roma, 25 Aprile 1969*)

## **Renato Guttuso** **SICILIA 1971?**

Non a prima vista, ma attraverso una indagine che sorpassi il piacere della contemplazione formale, emerge la motivazione di queste quattro belle lastre di Sciavolino: La Sicilia, annunciata nel titolo (e la data, 1971).

Già nell'autore c'è il dubbio che questo strano album possa avere con la Sicilia un rapporto difficilmente afferrabile. Infatti: L'emblema è il cardo (che torna in due delle incisioni)? O la pistola? O la figura-manichino? O non si dovrà piuttosto ricuperarla, questa Sicilia, nei volti (fotografia di una famiglia ritrovata durante una rimpatriata)? Capisco meno la presenza del personaggio che assomiglia a Sartre, e il suo colloquiare con la figura manichino. A me sembra che un nesso, indiretto e sottile, ci sia.

Ma forse tutto questo discorso è vano. Resta il senso dei misteriosi e segreti rapporti che Sciavolino ha con l'immagine; un «senso» che finisce per prevaricare tentazioni formaliste o intellettualistiche, un «senso» il cui significato è chiaro per un siciliano come me che sono nato a Bagheria, abbastanza vicino al paese di Sciavolino, Valledolmo, dove andavo, ragazzo a veder passare le Bugatti e le Alfa della Targa Florio.

(*Prefazione alla cartella Sicilia 1971?, Loi Edizioni, 1971*)

## **Antonio Del Guercio** **SICILIA 1971?**

La ricerca di Enzo Sciavolino sul terreno grafico mira alla costruzione di immagini che, pur strettamente collegate (come tematica, come linguaggio, come significazione) al suo lavoro di scultore, siano pienamente concretate nella specificità del mezzo grafico. Di qui, l'attenzione particolare - che si noterà subito anche nelle acqueforti di questa cartella «siciliana» - al fondamento tecnico. Non sono queste, in altri termini, «traduzioni disegnative» in più copie delle sue idee plastiche, ma realizzazioni del suo mondo creativo al livello delle possibilità intrinseche dell'acquaforte. Anche da questo punto di vista, Sciavolino si colloca tra coloro che annettono ai diversi mezzi di espressione (come materiali, come tecniche; e, aggiungerei, come «leggi strutturali» di tali materiali e di tali tecniche) non un semplice valore strumentale ma un valore specifico di articolazione dei significati. I cosiddetti «contenuti», insomma, non sono generiche dichiarazioni ideologiche o psicologiche le quali possano indifferentemente incarnarsi in diversi materiali e in diverse tecniche, e poi ridursi a un qualche equivalente letterario che le «spieghi» esaurientemente in parole; ma sono significazioni inseparabili da quella che

erroneamente viene, a volte, considerata come la loro « veste », e che invece interviene sin nei primissimi momenti della costruzione artistica. Se è vero, come è vero, che al momento nel quale viene scelto un certo formato della tela, o una certa materia della scultura da realizzare, o una certa qualità della carta d'un disegno o d'una acquaforte, l'artista già si pone al livello della piena esplicazione della sua responsabilità creativa. Si veda qui, ad esempio, come un certo tema d'intimità familiare (pur presente anche nelle sculture) assuma una tonalità del tutto particolare e specifica, intervenendo in mezzo a strutture di più diretta origine scultorea con l'«allontanamento» o la «distanziamento» - per rarefazione della densità visiva - d'un documento fotografico trasposto.

Parrebbe inutile aggiungere che questo modo di procedere - fondato sul riconoscimento pieno delle specificità dei mezzi - a sua volta è in diretto rapporto con un altro argomento importante: quella della singolarità (al limite, irripetibile) di ogni opera pur nell'evidente appartenenza di questa alla continuità intellettuale, emozionale e linguistica, del lavoro intero d'un determinato artista. Argomento tanto più importante in quanto, oggi, può anch'esso servire a distinguere posizioni di fondo nella ricerca artistica contemporanea; e in particolare, a distinguere una posizione coerentemente anti-consumistica nella misura in cui, moltiplicando le proprie articolazioni di significati, impegna sia l'artista che il fruitore a una «attenzione», vorrei dire, che si contrappone radicalmente alla rapidità e alla labilità d'una significazione generica: ossia, d'una significazione ripetitiva che consenta quella disattenzione «raffinata» che è il formalismo pacificamente integrabile nei riti del sistema.

E non è senza significato che sia un artista giovane come Sciavolino ad aprire la serie di queste edizioni grafiche. Le quali intendono aprirsi a diversi aspetti concreti d'una moderna figurazione critica, italiana e non, anche a diversi livelli generazionali, non trascurando - assieme agli artisti più giovani - quegli artisti di più densa biografia i quali conducono una ricerca tuttora aperta e stimolante. Ma s'è voluto sottolineare che l'incontro, in queste edizioni, di artisti diversi per posizione di ricerca e per grado di riconosciuta affermazione, avveniva su un terreno vivo; non di tipo gerarchico, per così dire, ma fondato sulla comune partecipazione alle possibilità e ai rischi, anche, d'una nuova creazione d'immagini attuali. Possibilità e rischi; da considerarsi, i secondi, tanto più meritevoli d'esser corsi quanto più le vicende di questi anni hanno dimostrato larghe le possibilità d'una alternativa, italiana ed europea, matura e giovane, alle proposte che sono venute soprattutto da Oltre Atlantico negli anni Sessanta (si pensi ad esempio all'arte pop). Proposte da non sottovalutare, né per la loro intrinseca intensità, né per le conseguenze che non di rado hanno indotto tra gli artisti europei col porre in modo «radicale» importanti questioni. Proposte che però hanno suscitato spesso qui fra di noi imitazioni codine non legittimate dalla concretezza reale delle motivazioni - di vita, di cultura, d'ambiente - che esse avevano alle spalle nei loro centri d'origine; ma che si trovano oggi, dai centri italiani attivi a quelli tedeschi, e alla stessa Parigi (per più aspetti largamente mutata nel suo più stimolante panorama artistico) di fronte a quella che già può configurarsi come una risposta - né imitativa né retriva - radicata in quelle che sono le nostre realtà di vita, di cultura, di storia, di problemi aperti vecchi e nuovi. E, appunto, a questa risposta o, per meglio dire, a questa alternativa, intendono contribuire a dar voce le cartelle di questa serie grafica.

*(Prefazione alla cartella Sicilia 1971?, Loi Edizioni, 1971)*

**Antonio Del Guercio**

*Enzo Sciavolino: but cruel are the times*

Il discorso critico sul lavoro di Enzo Sciavolino si è articolato negli ultimi anni con contributi provenienti da settori diversi (non ultimo dei quali, quello – “extra moenia” - di Piero Amerio). Sicché, nell’occasione di questa mostra torinese, varrà la pena puntare soprattutto sui fattori di novità del suo recente sviluppo. Il quale, mi sembra, si va concretando intanto in una diversa articolazione dello spazio; nel senso che, se anteriormente, lo spazio (chiaramente evocato come spazio urbano) si poneva come un dato fisicamente importante, entro il quale le figure - diversamente aggregandosi e separandosi in esso, e in diversi gradi di equilibrio statico e dinamico - recitavano, per così dire, una loro parte di personaggi socialmente significativi (con riferimento esplicito alla condizione operaia), ora l’immagine tende a rinserrarsi in un blocco coeso. Tale blocco è, vorrei dire, spazio a se stesso: con somiglianze, a volte, con quel che avveniva nel suo lavoro più giovanile, ma con ben diversa complessità. In sostanza, queste sue nuove immagini plastiche, nelle quali lo spazio si struttura non come scena d’una azione, ma come dispiegamento e reciproco incastro - ora attrattivo, ora repulsivo - delle masse, hanno una qualità di figurazione simbolica che reca la traccia della fase immediatamente precedente a questa; riassorbendone, però il dato più descrittivo o scenico, in una condensazione simbolica tutta affidata ai rapporti che vengono attuati all’interno del sistema plastico che ogni opera concreta

In qualche modo, un simile tipo di soluzione rivela un certo interesse per la plastica cubista, sia quella della fase originaria del cubismo stesso che quella che si svolge lungo gli anni Venti e parte degli anni Trenta, con contaminazioni di diverso senso tra radici cubiste e suggestioni surrealiste (si pensi allo stesso Giacometti di quegli anni).

Conta però, a qualificare questo interesse di Sciavolino, l’assoluta estraneità di tale suo sguardo sulla plastica cubista ai formalismi esornativi dei divulgatori del cubismo nelle diverse leve dell’*École de Paris*”, sempre più stancamente propagatesi fino alle soglie degli anni Cinquanta. Il ragionamento implicito nelle opere attuali di Sciavolino mi pare punti con acuta coscienza critica proprio a quel tema della materializzazione concreta dello spazio che il cubismo originario aveva posto, e che ne resta una delle più alte acquisizioni. I cui frutti possibili, oggi, sono appunti esemplati in non poche delle opere recenti di Sciavolino, non nella chiave d’una “rivisitazione” (al modo di alcuni coetanei di Sciavolino, nelle zone più direttamente toccate dall’influenza pop) ma in quella d’una fruizione nuova, mirante a usare di nuovo, e in modo nuovo, una strumentazione espressiva, nella misura d’una coincidenza d’interessi nascente da precise urgenze di contenuto.

Naturalmente, questo aspetto del recente lavoro di Sciavolino non assorbe in sé tutto il discorso critico possibile; in particolare, il discorso che credo debba essere fatto su quella che ho definito prima come figurazione simbolica. Mi riferisco a più fatti: da una parte, il ricorrere qui di determinate forme storicamente significanti (si potrebbe indicare, per tutte, quella della bomba d’aereo) le quali intervengono, integrandone la significazione, su forme umane; dall’altra, l’evidente valore emblematico degli interventi espressivi (taglio, incastro, snodatura) sulle singole figure; dall’altra parte ancora, il pure evidente valore emblematico delle “situazioni” espresse dai personaggi.

Da notare, inoltre, che questi valori di figurazione simbolica non annullano mai la

consistenza concreta, naturale, dei corpi, al punto che viene in mente quello che Francesco Arcangeli, per tutt'altro genere di vicenda artistica, ha chiamato l'"ingombro fisico": che è non solo una mai formalizzata o mai obliterata carnalità dei corpi, ma un loro consistere fuori degli schemi intellettualistici d'una costruzione astrante sicché difficilmente potrebbe essere ridotta, l'immagine, ad una struttura di razionalità astratta, o di geometria, senza perderne il vero senso, la reale forza di presenza. Il che conduce al riconoscimento nella ricerca di Sciavolino, d'una non rinnegata memoria contadina, siciliana, la quale si congiunge, in un incontro dialettico drammaticamente vissuto, alla problematica urbana - ideologica ed esistenziale - attorno alla quale in definitiva l'immagine si organizza per dire l'"oggi". Ma per dirlo non nei modi, riduttivi e in ultima analisi evasivi (o complici), d'un appiattimento della problematica su un presente mitizzato come un tempo "tutto nuovo", sibbene per dirlo nell'intreccio inseparabile di problemi nuovi e di problemi vecchi, di eredità del passato non risolto e non veramente "superato", e di attualità che si fa tanto più grave e inquietante quanto più pesano quelle eredità.

Che è poi uno dei nodi sui quali necessariamente si qualifica - non di rado nella forma reazionaria della fuga in avanti - tanta ricerca contemporanea, italiana ed europea. In mezzo alla quale, forse, una linea discriminante potrebbe esser tracciata proprio tenendo chiara la diramata serie di questioni che fanno capo alle due fondamentali concezioni del presente che variamente si articolano nell'esperienza artistica attuale: da una parte, una presentificazione che (magari con l'intenzione di contestarla, ma alla fine restandone vittima) accetta l'idea di se stesso che il sistema del profitto e del consumo fornisce, sul terreno d'una sua presunta "totalità moderna", e dall'altra una più complessa, e più ardua, concezione che, mentre assume la difficoltà dei nodi intrecciati delle questioni vecchie e nuove, scopre le fessure, le crepe, i punti deboli, in una parola la vecchiaia, del sistema. Certo, questo modo di porre le questioni ha un più elevato costo dell'altro; poiché, non essendo per questa via consentita alcuna soluzione "elegante", può giustificare la propria "ineleganza" o sgraziatura solo con concreti risultati di nuova conoscenza critica della realtà. Sicché, non a caso, diventa più lungo il percorso.

E ci si chiede solo come mai qualcuno di coloro che dicono d'esser venuti a noia della loro condizione stessa di artista, non provino a farne qualche tratto, di questo percorso; forse scoprirebbero, per la loro teorizzazione del rifiuto della condizione d'artista, qualche ragione più pesante di quelle che gli sono fornite dagli alibi estremistici dell'intellettualismo eterno; e, a questo punto, potrebbero decidere, in conoscenza di causa, se davvero non valga la pena di assumersi quel peso, se davvero sia giusto rinunciare a quell'umano potere che la ricerca artistica ancora può costruire, senza illusioni demiurgiche ma senza capitolazioni.

*(Presentazione alle personali Galleria Le Immagini, Torino- Galleria Sirio, Roma- Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo 1971-1972)*

## **Giorgio Brizio**

### ***Sciavolino: colombe come falchi***

(...) Se nel 1969, nell'esposizione allestita alla Torre, l'emblema di denuncia raggiungeva determinate basilari segnaletiche pop (la palina, l'oggetto abituale) mentre i suoi protagonisti avevano ancora una boccioniana struttura angelica, volanti come gli Angeli



ribelli di Licini, trattenuti da un ombelicale legamento, condizione limite degli affetti o degli impedimenti sentimentali, l'eroe del Sciavolino attuale è un positivo. Un uomo che acquistata definitivamente coscienza, perviene alla ribellione, non pago di un'offerta simbolica accattivante di una mela o di un frutto: desidera una sua affermazione come soggetto libero da pastoie sentimentalistiche, come interprete veristico del suo tempo. Sciavolino comprendendo alcuni temi classici del filone verista-naturalista di Vangi o Trubbiani, nei quali l'essenza visiva del figurato contrasta con l'emblematicità della struttura, attua alcuni particolari rientri alla classicità tipica della scultura. L'impegno politico viene così ad avere una realtà esplicita nell'emblemizzazione materiale della simbologia evidente o nella chiarezza "popolare" delle immagini nelle splendide incisioni di *Sicilia 1971?*. Gli angeli ribelli di un tempo hanno assunto volto e fattezze umane, terrestri. Il nemico è quello di sempre: l'etereo perspex, fumetto inneggiante colombe di pace (*Pentagono*), nasconde come ieri una diversa serie di pistole.

*(Tutto Sport, Venerdì 17 Dicembre 197)*

## **Angelo Dragone**

### ***Nello spazio urbano***

(...) La scultura di questo giovane fin dall'inizio ha rivelato d'altra parte il suo carattere narrativo e il suo impegno espressivo. Ma dalle prime figure che dovevano manifestare un loro individuale significato sociale, Sciavolino passò ben presto alla plastica struttura di un'immagine spaziale di tipo urbano, nella quale anche più espliciti si facevano però i riferimenti scenici alla condizione operaia, mentre già si poteva intuire che ad interessare l'autore non dovesse essere tanto l'elemento descrittivo quanto il "valore" emblematico di quelle forme e dei connessi "interventi espressivi". Vale a dire, come nota anche Del Guercio, «tagli, incastri, snodature» per mezzo dei quali i "personaggi" di Sciavolino che potevano prendere avvio da «una non rinnegata memoria contadina siciliana», si ricollegavano formalmente a quel plasticismo neocubista fin dagli Anni Venti presente nelle soluzioni che da Prampolini a Mino Rosso erano state proposte nell'ambito del secondo Futurismo.

Nelle opere più recenti si direbbe che maggiore urgenza abbiano acquistato i contenuti oscillanti tra la requisitoria sociale e una carica protestataria cui direttamente si riallaccia la espressiva "ineleganza", erede di un "antigrazioso", nel quale non da ieri gli artisti hanno imparato a manifestare la loro coscienza critica nei riguardi della realtà.

*(Stampa Sera, Giovedì 30 Dicembre 1971)*

## **Luigi Carluccio**

(...) Sciavolino, dalla sua prima mostra personale una dozzina di anni fa, ha puntualmente rispecchiato la volontà di sanare il contrasto che in lui è vivo e duro, tra una cocente impulsività quasi barbarica e una ansiosa voglia popolare di racconto, con venature epiche prima ancora che drammatiche ed un altrettanto ansioso desiderio di stile... Nell'opera attuale gli elementi acquisiscono una condensazione simbolica. La quale risponde, mi pare, ad una condensazione plastica: di spazi e di gesti compressi, anche di significazioni

comprese: donde, forse, quel senso di amaro che è nel titolo della mostra; quasi a dire che ciò che ci circonda, ciò che si addensa contro di noi spiritualmente e fisicamente debba e possa essere interpretato soltanto come forma di dolore.

Donde anche, direi, quel persistere di un contrasto vivo tra le intenzioni dello scultore e le sue definizioni formali e persino tra i diversi possibili profili di queste definizioni che sono volentieri “aperte” e innestano, anzi innescano molte diverse situazioni figurative che vanno dal cubismo all’arte pop, passando per una certa nuova oggettività.

*(Gazzetta del Popolo, 13 Gennaio 1972)*

## **Andrea Volo**

### ***Enzo Sciavolino***

(...) Enzo Sciavolino è chiaramente tra coloro che possiedono il piacere, il coraggio dell’invenzione. Nella sua terza mostra romana di sculture e incisioni alla galleria Sirio, presentata da Antonio Del Guercio e Piero Amerio, Sciavolino abbandona i tralicci entro i quali si libravano i suoi personaggi, per immergere, questi stessi personaggi, in blocchi spaziali, simili a una colata di materia che avvolge gli elementi del “racconto”. Da questa materia-spazio si sviluppano i germi delle “metamorfosi”, delle trasformazioni che popolano le scene che i tagli e le spaccature, operati nel blocco spaziale, lasciano intravedere o intuire. Quella di Sciavolino è una scultura tutta basata sulla forza espressiva di segni “semplici” e aperti all’intervento della fantasia di chi osserva. Il gioco “sembra” essere talmente scoperto nella sua logica, da invogliare a accettarne le regole e le conseguenze. Per questa via si penetra alla ricerca di memorie della sfera dello “schon erlebt” per ritrovarsi confrontati con inserti di cronaca (specie nei riporti a cliché di alcune incisioni), o comunque di esperienza quotidiana, che riportano crudamente a una realtà di violenza più o meno celata. Esempio in questo senso, il foglio dedicato a Valpreda, chiuso tra due “tutori dell’ordine” che si trasformano in modanature a cornice della immagine (...).

*(NAC Notiziario Arte Contemporanea, Edizioni Dedalo, Maggio 1972)*

## **Duilio Morosini**

### ***Sciavolino: uno spazio per vivere***

Tra il ’67 ed il ’68, il giovane siciliano (torinese di adozione) Enzo Sciavolino congegnava certe sue esili incastellature (di filo di ferro od altri, equivalenti materiali) con uomini in bilico, fermi o al lavoro (...). Sciavolino sondava, insomma, le possibilità di una rappresentazione poliedrica ed “aerea” del molteplice (del conflittuale) nell’ambiente urbano (strada, impalcatura, fabbrica) che coinvolgesse totalmente l’uomo abbinando i solidi incastri dei costruttivisti ai “volanti” simultaneismi dei futuristi (...). Arresosi - da tre anni in qua - alla evidenza, Sciavolino non ha, tuttavia, rinunciato, per questo, al progetto di sottrarre la scultura ai suoi tradizionali condizionamenti; dotandola di quegli strumenti che la pittura si è forgiata, dai primi del secolo, per captare le tante relazioni che l’uomo d’oggi intrattiene col proprio ambiente (e le contraddizioni, oggettive ed intime, che derivano). Si è rimesso al lavoro, collo stesso accanimento, per tradurre in blocchi quelle gabbie filiformi, per dare plastico spessore a quelle figure e per “arricchire

di storia” il tema della moderna ambivalenza della tecnica. Da tali riflessioni (e fatiche) è venuto fuori il plastico (scultura-architettura) esposto ora alla “Sirio”.

Il complesso reca, a sinistra, come “appendice”, delle figure - tutte “profilate” - di guerrieri di altri tempi, a ridosso di una parete che abbina la sua sagomatura (neo-gotica) a “ritagli” praticati nei metalli quali orme di missili dei nostri giorni. Tutto il “resto” fa un chiuso e spesso blocco.

C’è una nicchia quadrata - in alto - con dischi concentrici, traversati da due diagonali, disponibili ad una duplice letteratura: rosone di cattedrale e rotore (o, se volete, “muso” di aereo). Ci sono, sotto, ancora (ma non sopraffatto da tanto peso), il modulo geometrico - di estrazione antica e moderna (Le Corbusier) - dello “spazio per l’uomo”. A destra, infine, ci sono piccole sculture (di cui una con panni d’oggi) iscritte - pure - in un cerchio; ed altre, colle mani alzate a sorreggere (Atlanti in miniatura) una enorme “cornice” rettangolare, con nudi in proporzione, protesi nello sforzo di scardinarla, si direbbe. Bene: dalle opere di ieri a questa, il passo è grande. Tanto più che grande era, pure, il rischio di sovraccaricare di significati (di sofisticare le forme) nell’atto di riassumere il secolare “spessore” di vittorie e scacchi vissuti dall’uomo (il “costruttore-distrutto” di cui parla Amerio) in una scultura di blocco.

La spiegazione della riuscita la danno - qui - le altre medie o piccole composizioni piatte e verticali, con caratteri diversi a seconda del lato da cui si guardano. Tondi che recano sul verso due profili a semicerchi: tra l’immusonito e l’afflitto (trattati con rilievo espressionistico o neo-barocco), e che, sul retro - invece - appaiono lisci, geometrizzati, lamellari (come in certe sculture di Zadkine) con occhi rotondi e bocche aperte, stupiti o giocosi. Coppie dentro la cornice - rettangolare - di uno “specchio”, ma dai profili rivolti in direzioni opposte. Coppie, ancora, come quella dove il braccio di uno degli amanti accenna alla carezza, mentre, visto dal retro, appare inerte e con una mano semiaperta che stringe una moneta. Ipotetico dio bifronte dell’antichità od uomo moderno “scisso” ad opera di chi lo ha “catturato” questa “doppia icona” esce - ovviamente - dagli stessi pensieri (e roveli formali) che hanno consentito all’autore di architettare quel suo tale grande plastico (...).

(Paese Sera, 30 Marzo 1972)

## **Piero Amerio**

### ***Il dialogo e il giudizio***

Di solito *dialogo* e *giudizio* sono intese come categorie concettuali contrapposte: il dialogo suscitando connotazioni psicologiche tipiche di tolleranza e di incontro (ambiguità e compromesso) ed il giudizio supponendo invece contrapposizione e scontro (chiarezza prescrittiva e intervento sulla realtà) (...).

Con l’uso di queste due categorie si potrebbe anche rivisitare in altri termini il sistema (per vari versi logoro e falso) delle contrapposizioni personali e pubbliche, degli uomini e delle ideologie, di questo tempo. Riscrivere cioè una storia di dialoghi che in realtà sono monologhi, di giudizi che invero non giudicano, di false barricate e di (veri) roghi di streghe con quanto ne consegue: per molti di illusione e per pochi di potere. Riscoprire l’ambiguità di falsi dialoghi e di falsi giudizi che sorreggono impalcature culturali corrose, egotistiche ed, alla fine, noiose (...).

Sciavolino, nell'operazione di conoscenza che attua attraverso il suo lavoro, ha, forse all'inizio un poco istintivamente, poi sempre più coscientemente, assunto questa dialettica come strumento capace di produrre un linguaggio e di giudicarlo, di dargli forma e di metterlo in crisi, alla luce di una opzione estremamente rigorosa (...).

Perché *dialogo e giudizio*? Si osservi come in quasi tutte le opere grafiche qui presentate (che, sia detto per inciso, consentono tra l'altro una valutazione davvero ampia e scoperta di molti anni di studio e di ricerca) compaiono personaggi a coppie, in alternativa, in dialoghi, in sfida. Una sfida che raggiunge l'occhio dell'osservatore trascinandolo in costruzioni visive complesse e sottili, e che non consente facili letture o appagamenti decorativistici.

Con una operazione psicologicamente ben comprensibile (e dialetticamente, appunto, ineccepibile) si direbbe che molto spesso le due figure contrapposte non siano in realtà che due aspetti (due anime, due vite) di una sola. Anzi, molto spesso, non tanto di una sola persona, ma di una sola idea-simbolo.

Due anime, due vite: ma anche due segni. Il famoso problema semantico della complessità tra segno e referente nell'ambito del linguaggio figurativo mi pare che potrebbe anche concretamente trovare una sua formalizzazione attraverso la ricerca di Sciavolino, le sue scelte tecniche ed espressive. La persona che diventa colonna, la colonna che rimanda ai suoi significati ideologici, la mano che si trasforma in puro contorno di spazio, l'uomo-manichino che si riproietta in un altro uomo ancora: lo specchio, lo scambio, la commistione... e su tutto un impianto rigido che dice chiaramente di un giudizio già dato. Su questo duro lavoro di unificazione all'interno di un universo di segni e di significati si può anche essere più precisi. Il mondo dell'artista è diventato in questi anni sempre più compatto, più essenziale, più pungente. Talvolta anche più duro, col rifiuto via via compiuto di quegli elementi enfatici ed espressivamente più facili che ancora si notavano nella sua opera attorno al 1965.

Il lavoro grafico ha rappresentato da questo punto di vista molto probabilmente uno stimolo ed una occasione importante, specialmente nelle venti incisioni dei *Canali di Marte* in cui l'immaginazione tecnica e l'unitarietà espressiva costituiscono una solida posizione raggiunta.

Si vede che nel work in progress di Sciavolino, la figura è andata sempre più recuperando lo spazio: lo ha invaso, ha introiettato i segni ed i simboli che ancora restavano esterni. La città, gli strumenti del lavoro quotidiano, i segnali stradali, le etichette ideologiche (gli oggetti del potere e dell'oppressione, dell'alienazione e dello sconforto, della rabbia e del rimpianto) sono stati fusi ed inseriti in una struttura semiologica molto unitaria. Sono passati nel corpus unificato e stringato della figura-situazione, senza più concessioni decorative (magari di un certo facile sinistrismo che in certa nuova figurazione sembra quasi una formalistica ed esterna giustificazione) continuando quel processo di caratterizzazione dall'interno cui già si è accennato più sopra. Ancora una volta il problema di fondo dei rapporti tra segno e significato, e, più esplicitamente, tra sistema espressivo e sistema conoscitivo, mi sembra presenti tentativi di soluzione di notevole importanza (...).

Sognatore campagnuolo di nascita, ma strettamente radicato nella città più industriale (e meno adatta al sogno) d'Italia. Sciavolino ne ha ben raccolto la lezione, ha imparato le storie e le geografie, i silenzi, le durezza, e le possibilità di solidarietà fondate su

comuni matrici di giudizio e di decisione. Fine dei sogni e necessità di recuperare un umano diverso, guidano i suoi personaggi-simbolo (spesso così poco definibili, chiusi e conclusi) nel viaggio attraverso i mucchi di latta del nostro tempo (cimiteri d'auto e di cariatidi ideologiche) verso una marziana terra che dicono d'oro e di miele e che è già tutta piena dei morti e dei manicomi di quaggiù. La sua *Sicilia '71?* non è diversa. L'illusione della parola e della figura vi sono indicate. Ma anche il valore del giudizio, come operazione primaria e necessaria per comunicare. Chi non sente questa operazione e non ne partecipa, difficilmente riuscirà ad intendersi col mondo di Sciavolino.

Come il noto specchio di talune sue sculture (le sue superfici riflettenti che compaiono anche in certe incisioni o che diventano maschere in altre) non farà che rimandare allo spettatore il suo volto: immobile, sfuggente e lontano come carta appesa ad un muro.

(Presentazione, personale Institut d'Arts Visuels, Orléans, 1976)

## **Antonio Del Guercio**

### ***Come Sciavolino ripropone il Sud***

Enzo Sciavolino, scultore, siciliano venuto a Torino giovanetto per la strada degli emigranti, presenta ora (Torino, galleria Le Ricerche) in quaranta sculture dal 1972 ad oggi la propria proposta al livello della maturità. Una proposta d'opera concretamente asserita a partire dalla stessa sua problematicità (come funzione, come destinazione, come committenza, ecc.), e incarnata in quella che definirei una figurazione simbolica. Il cui nucleo è stato, mi sembra, ben visto da Louis Althusser quando ha coniato, per l'opera di maggior mole e di maggior impegno tra quelle qui esposte, una proposizione che così suona: «Per provocare l'immobile alla sua propria verità: il movimento che muta ogni cosa». Ma converrà dire qualcosa di quest'opera, innanzitutto. Essa si intitola *La Questione*, e si risolve nella presenza contigua a un tavolo lungo cinque metri, di personaggi diversi, un uomo e una donna, Gianni Agnelli, Marx, Freud, Mao, Ignazio Buttitta, Pasolini, Guttuso, Gramsci, Vittorini, un emigrato, Di Vittorio; accanto a Di Vittorio, una sedia vuota, usabile, spostabile; sopra il tavolo e ripartiti fra i diversi personaggi, diversi oggetti: da un grosso diamante che evoca uno spremilimone a una falce e martello che, rimossa, lascia la propria impronta nel tavolo; da una mano, in forma di colomba che esce dal tavolo ad un'altra mano che, invece, vi si appiattisce e fa come un orecchio in ascolto; da una natura morta di bicchiere e forma di pane ad oggetti da quadri guttusiani (un padellino con uova, un bucranio, una pistola, tubetti di colore, un pezzo di pane sopra uno straccio stazonato); da sbarre di prigione impresse nel tavolo, vicino agli occhiali di Gramsci, ad un piatto con una mela che un coltello taglia in due parti. *La Questione*, ovviamente, è quella meridionale, che si slarga a questione nazionale attraverso una serie di evocazioni che vanno da quella dell'emigrazione (contadina e intellettuale) a quella del ruolo degli intellettuali, da quella dell'egemonia a quella del blocco storico. Evocazioni, ho detto, in quanto - nel suo concreto linguaggio - questa scultura s'inoltra per una via abbastanza diversa da quella che il riassunto tematico - iconografico sembrerebbe suggerire: una via, cioè, non tanto descrittivo - fisiognomica quanto emblematica, e percorsa sulla spinta di *mutazioni*: dalle sembianze di alfiere degli scacchi, assunte da Di Vittorio, alla strana ambiguità ritrattistica degli altri personaggi, ognuno dei quali, mentre impone la propria riconoscibile identità, in qualche modo vi sfugge, e *cambia*. E così, sono evocazioni i

diversi strati di cultura plastica messi in campo, dalla lezione cubista forzata in senso popolare al mimetismo oggettivistico, e all'uso di forme simboliche. E, su queste evocazioni mutanti, l'ironia fa da contrappunto ai toni più gravi, con la risultanza d'una specie di curiosa inafferrabilità - più interrogativa che elusiva - a spicco sul senso di concretezza e di evidenza che pure promana dall'opera.

Questo procedere per evocazioni, mutazioni, ambiguità e confronti di accenti e di forme, trova la propria considerazione riassuntiva nella coppia in piedi, a sinistra del tavolo, e cioè nel punto d'inizio della lettura visiva: dove è della donna la forza calma e dell'uomo la tenerezza, secondo una modalità che sottolinea (ed è, a ben vedere, la funzione stessa della sedia a disposizione del riguardante) gli *scambi* possibili all'interno dell'opera, il filo continuo del mutamento del movimento sostanziale. L'opera è, insomma, politica e al tempo stesso esistenziale, asserita nella sua concreta fisicità che occupa con certezza il proprio spazio e al tempo stesso revocata in dubbio, o, per meglio dire indicata come problematica. È che - e qui sta il motivo centrale d'interesse della proposta di Sciavolino - tutta la problematicità sia politica che esistenziale di quello che si definisce di solito come contenuto, come oggetto tematico, fa tutt'uno con la problematicità stessa del far scultura oggi. Il modo, ad esempio, nel quale qui viene usata una dimensione importante, denuncia tutta questa problematicità, nella misura stessa d'una questione posta qui di committenza per un'opera che lo scultore ha commesso a se stesso, rilanciando in positivo questo tema, non solo al livello d'un rifiuto di rinunciare all'articolazione plastica d'uno spazio non ristretto, ma anche ad un altro livello: quello, voglio dire, d'una ipotesi di spazio non dipendente dalle alternative reciprocamente escludentisi (e peraltro aleatorie) offerte dalla tradizione storica (sia culturale che di mercato), spazio esterno o spazio interno, spazio pubblico o spazio privato, spazio funzionale o spazio *trovato*. Lo spazio che quest'opera - questa sorta di *Cena* - presuppone, sembra includere quelle diverse ipotesi, come per una strategia di moltiplicazioni delle (non molte) possibilità concretamente offerte.

Di qui, da questo rifondere in uno stesso discorso la problematicità del far scultura rispetto a una committenza e a uno spazio aleatori e la problematicità (esistenzialmente filtrata) dell'intervento nel merito delle *questioni*, prendono legittimazione non subalterna anche le opere di minore dimensione di questa mostra: nelle quali la condensazione simbolica tende per lo più a raggrumarsi in un rapporto tra uomo e oggetti carichi di senso simbolico (scacchiere, microfoni, frutta, coltelli, uova, pistole, bicchieri, maschere), secondo un taglio sempre ellittico e ravvicinato, svariante dall'interrogazione alla paura, e con la stessa oscillazione tra individuazione oggettiva e polimorfismo che è nella scultura grande. Sicché, nel passo unitario della ricerca di Sciavolino, il rilancio attivo della funzione plastica include criticamente la condizione *non garantita* dell'opera di scultura, senza ridursi al discorso puramente saggistico sulla sua problematicità.

(*Rinascita*, 24 Dicembre 1976)

**Luigi Carluccio**

***Scultura aggressiva. Il realismo di Enzo Sciavolino***

Il linguaggio plastico di Enzo Sciavolino è sempre apparso complesso, a volte persino complicato. Difatti il realismo delle sue definizioni plastiche e la loro corposa occupazione

dello spazio reale nella continuità di sviluppo di un'idea si scontrano sovente con le esigenze di una dialettica formale che lascia un certo spazio ai simboli ed agli enigmi. Simboli ed enigmi mettono a volte in discussione la purezza ideologica del linguaggio di Sciavolino, ma contribuiscono, bisogna anche dire, a renderlo più aggressivo. Favoriscono anche il suo passaggio dal particolare all'universale: come si verifica nelle tante sculture presentate alla Galleria Ricerche, dove l'immagine si sdoppia e si articola con una meccanicità che ricorda in qualche modo le strutture surreali di Ipousteguy, o persino certe più antiche esperienze dadaiste. Mi pare insomma che si possa riconoscere nel lavoro di Sciavolino un autentico bisogno di concretezza dei temi, in quanto espressione di un impegno che è insieme poetico e politico, ma al tempo stesso la disponibilità dell'artista ad utilizzare tutti i suggerimenti che la cultura del nostro tempo può offrire. Tutti: teatro, cinema e fotografia compresi.

Il momento centrale e culminante della mostra attuale, anzi la sua stessa ragione di essere, è il grande gruppo scultoreo de *La Questione*, al quale Sciavolino ha lavorato per tre anni. Sciavolino non ha ripreso soltanto il titolo di un famoso libro di Sciascia. La "Questione", cioè la questione meridionale è il tema dell'opera. I suoi vuoti, i suoi silenzi, i suoi errori evocano personaggi di ieri e di oggi in qualche modo legati alle radici ed alla soluzione del problema. Idealmente seduti dietro un lungo tavolo, ridotti a "mezzi busti", come ormai la gente è abituata a vedere i miti e gli eroi nello schermo televisivo, ci sono Gianni Agnelli, Carlo Marx, il poeta Buttitta, Pasolini, Guttuso, Gramsci, Vittorini, un emigrante. Sul piano del tavolo, oggetti che li caratterizzano in qualche modo: una mela spaccata in due, il bucranio d'un ariete, gli occhiali, la coppa amara e la falce e martello davanti al busto uno e trino di Marx, Mao e Stalin (ma potrebbero anche essere Freud e Trotzki). Sul palmo della mano Agnelli porge un prisma metallico, sfaccettato come un diamante. Il critico Del Guercio ci ha veduto un quasi allegorico spremilimoni. Da una parte del tavolo una sedia vuota; dall'altra, in piedi, nuda, una coppia. La suggestione maggiore dell'opera viene dal fatto che suggerisce l'idea d'un processo, l'attesa dei testimoni a carico ed un giudizio finale.

(*Gazzetta del Popolo*, 12 Gennaio 1977)

## **Marziano Bernardi**

### ***Un'Ultima cena con Marx e Lenin***

Tolto Manzù, pochi scultori italiani come il quarantenne siciliano Enzo Sciavolino hanno affrontato in questi ultimi tempi un impegno plastico di tanta ambizione quale quello ch'egli presenta a Torino nella Galleria Ricerche di via Casalis 12, insieme con numerosi altri bronzi che sono una contaminazione di duro realismo e di non sempre chiari intenti simbolistici. Gettati in lucente metallo e rappresentati a mezzo busto lungo una tavola che suggerisce l'idea di una *Ultima Cena*, alcuni personaggi appaiono emblematici, di ideologie socio-politiche dell'epoca moderna, dal profilo di Giovanni Agnelli a capotavola, ai ritratti frontali di Marx, Lenin, Mao, Guttuso, Gramsci, Vittorini, Di Vittorio, Buttitta e altri. Al centro, nudo e in piedi, sta Pasolini; due altri nudi a tutta figura, uno maschile, uno femminile (forse i protagonisti di un peccato originale diverso da quello biblico), s'ergono a sinistra isolati, e dalla parte opposta si vede una sedia vuota, pur essa in bronzo, che non si sa chi attenda, un giudice o un testimone o un nuovo profeta. L'insieme, d'una lunghezza di 6 metri (tre anni di lavoro), è tanto imponente quanto

sconcertante, ad ogni modo non facilmente dimenticabile sia da chi, sul medesimo versante politico dell'autore, sia da chi sul versante opposto o quasi, consente ideologicamente o dissente. Il titolo dell'opera è *La Questione*; ma ci sembra che il tema trattato da Sciavolino vada oltre il secolare e mai risolto problema della sua isola e investa la più vasta "questione" sociale, economica e morale delle ingiustizie e delle disuguaglianze umane.

Se non che l'artista non propone, con la staticità delle sue figure, una soluzione del "sistema" che implicitamente condanna, e nemmeno rende esplicito il suo verdetto come poté fare Picasso con *Guernica*; si accontenta di "visitare" al modo di Guttuso - e senza l'ironia del *Caffè Greco* - dei personaggi che già sono nella storia o che stanno per passarvi dalla cronaca. Questo è forse il punto debole dell'opera: limitarsi a presentare su un palcoscenico mutuato dall'iconografia classica, degli attori che non agiscono né fisicamente né idealmente. Sono gli apostoli di un Cenacolo cui manca la rivelazione del divino o di ciò che per il non credente lo sostituisce, sì che non sai se lo stesso Pasolini sia un Cristo o un Giuda, e se il grande industriale-finanziere che se ne sta isolato rappresenti un mondo in disfacimento o tenti invece una mediazione col nuovo Vangelo. La forza di questa scultura sta piuttosto nei particolari di natura morta: la rustica tavola, la sedia impagliata, la falce e il martello, la mela spaccata, il bucranio: qui il gusto artigianale di Sciavolino trova la sua piena realizzazione.

(*La Stampa*, 3 Febbraio 1977)

## **Mario Serenellini**

### ***A ciascuno il suo Marat***

L'uomo non porge l'orecchio, ma la fronte, la bocca, il mento. Al suo orecchio, cioè alla fronte, alla bocca e al mento, parla la donna. Non con la bocca ma con l'intero profilo. Complementari. Le due teste si affiancano e si penetrano. O si staccano, come per un'improvvisa crepa. Due profili, uno spazio campito da una mano che abbraccia le distanze e dalla piattaforma circolare che fa perno su un uovo sodo dietro l'incavo della testa femminile. È l'*Etablissement* di Enzo Sciavolino, una delle sculture eseguite nel '76: teste su vassoio, tanti giovanbattista da esposizione, capi decapitati e offerti alla immaginazione, all'intervento ottico e manuale del pubblico. Teste da teatro da camera. Maschere. Pupazzi. Paladini del corpo, metalli epici, a battaglia d'amore tra loro.

Un'altra testa, un altro pupazzo, *Son Ombre*, un bronzo del '75, è un profilo massiccio che cavalca l'aria, proiettato in avanti, capelli arcaici al vento, occhio a mandorla, tra Picasso e Magna Graecia, e dietro, come unico corpo, una mano, dita che sono collo, torace, gamba, piede. Una figura fatta di sagoma facciale e falangi di bronzo, una manoburattino. Mano e testa, gesto e immagine.

Il pubblico si aggira tra queste teste, le osserva, le manovra, le fa ruotare, le blocca. Un teatro di facce, di profili sdoppiati, divisi, ricongiunti, mette in moto i suoi ingranaggi, rivelandosi e rovesciandosi con allarme. La curiosità muove le sue leve, la sacralità della scultura apre il suo ventre artigianale.

A poco a poco, con gli anni quelle figure moltiplicate e divise si sono date una identità di protagonisti, venendo a disporsi attorno ai nodi della storia: il tavolo della "questione meridionale", la vasca di Marat.

*La Questione*, che è del '73-'76, è una specie di ultima cena della sinistra sul calvario



del Mezzogiorno, con Pasolini, Buttitta, Gramsci, Vittorini, Di Vittorio, Guttuso e l'onnipresente Agnelli. *Marat*, '76-'79, nove "stazioni" sulla morte per acqua, per sangue, per strategia politica, è un viaggio, non troppo a ritroso, nella illusione rivoluzionaria. Protagonista assoluto, sia nelle ragnatele di ferro delle prime opere che nei blocchi spaziali di quelle più recenti, è sempre l'uomo, che per Sciavolino - venuto dal Sud, dalla Sicilia di Guttuso di Vittorini, di Buttitta, partecipa dei drammi della sinistra di questi ultimi vent'anni - significa una continua riflessione sul ruolo dell'individuo nella società, secondo un'ottica marxista molto aperta: un ruolo il più onnilaterale possibile, che rimetta continuamente in gioco i rapporti istituiti.

*La Questione*, ad esempio, non è una tavolata di intellettuali sconfitti o rassegnati, riuniti nel dessert conclusivo, ma di uomini problematici che si interrogano e interrogano, fermi ancora alle antitesi dell'antipapasto, in attesa di affrontare la "questione meridionale", dove ognuno può essere di volta in volta commensale o piatto di portata.

L'uomo di Sciavolino, chiuso fra speranza e rabbia, tra dubbio e dissenso, è l'emigrante-interrogante, perennemente "in questione". Quest'uomo in questione è più che mai in questione nel *Marat*, anch'esso un individuo collettivo, un interrogativo affondato nella morte, anzi in nove viaggi tra la vita e la morte: un percorso in bilico sulla lama di coltello che dirige dentro la stessa vasca personaggi e problemi rimasti nel piatto dopo il pasto silenzioso de *La Questione*.

"Perché proprio *Marat* e non altri protagonisti della rivoluzione francese?"

*«Rispetto al mio lavoro di scultore, Marat è naturalmente, prima di tutto, un pretesto. Non solo, però una suggestione esterna, ma una vera ossessione interiore. Perché nel suo modo di essere giacobino, tagliente, nel suo disprezzo dei tatticismi e delle mezze misure che ha contribuito a farne un isolato tra i Cordiglieri e i Giacobini, Marat presenta aspetti di profonda complessità che s'incontrano con la mia ricerca. Mi sono infatti sempre preoccupato che l'arte abbia lo stesso grado di ambiguità della poesia: cioè, nell'esprimere idee attraverso la scultura, cerco di non limitare il campo a una sola interpretazione, ma di convogliare su una stessa opera ipotesi diverse, anche contrastanti. È questo che intendo per ambiguità o per poesia dell'ambiguità. Marat può essere il punto estremo nella mia scultura come ambivalenza di significato - soggetto/oggetto, oppresso/oppressore -, dell'uomo che è antropomorfo ma anche homo sapiens. A quest'opera sono arrivato dopo un paio di incontri decisivi: la conoscenza che ho fatto di Pierre Klossowski e Louis Althusser, con cui ho parlato a lungo del problema. Ma ci sono altri riferimenti, meno lineari. Prima di tutto, la possibilità di dissacrare certe pesanti operazioni ideologiche fatte a spese di Marat, che oscillano tra due poli: il mito del "fou sanguinaire" da una parte e del "martire a mollo" dall'altra. Mentre, sostanzialmente, Marat è stato quello che ha sempre sostenuto in modo esplicito la necessità della violenza per spezzare le difficoltà e accelerare il corso della Rivoluzione. Marat viene dopo *La Questione* anzi in parte nasce di lì: Marat può essere un commensale che, da buon giacobino, stanco di aspettare o di discutere, è andato in toilette a far harakiri. O, viceversa, l'intera tavolata è un buffet di Marat in maschera, per i quali il Mezzogiorno è una Rivoluzione ancora da farsi, e la tavola è una zattera già sommersa o sul punto di sfarsi nel mare delle questioni».*

"Qual è il rapporto ideologico, oltre che cronologico, tra le due opere?"

*«Marat è la cronaca di un suicidio. La Questione è la conclusione di ciò che ha preceduto*

*il suicidio. È la resa dei conti del mio “vissuto” nel sociale. Un gioco di contrapposizioni di conflitti all’interno della stessa area ideologica che si evidenzia nella “santa trinità” della sinistra Marx Mao e un personaggio che ho voluto rendere polivalente (può essere Lenin, Stalin, Labriola, Freud, Trotsky): questa trilogia ideologica dall’identità non del tutto definita intende alludere alle molte soluzioni possibili del rapporto teoria - prassi, che può essere risolto per via culturale o per i corridoi della burocrazia o con la giusta attenzione anche ai problemi dell’inconscio individuale e collettivo. Per la mia storia artistica e civile, La Questione prima di Marat è la conclusione di un discorso che diventa l’inizio di un altro discorso. Non è un caso che, tra gli invitati a La Questione, sia Pasolini, l’anima civile della sinistra italiana: in posizione centrale, è la coscienza che interroga, l’ospite scomodo e ingombrante, è il Pasolini degli interrogativi irritanti e inquieti rivolti alla classe dirigente italiana».*

“Neanche Marat ha proposto il suicidio. Gli è stato invece proposto. O imposto. E ha scelto la via più rapida, e meno plateale. Ai fragori di piazza della ghigliottina ha preferito la privacy di una esecuzione in gonnella”.

*«Ecco, quel che mi ha sempre affascinato di Marat è il suo esser fatto di popolo, l’orientamento tra il democratico e il demagogico della sua azione politica. Marat è il populista per eccellenza esente dall’intellettualismo di altri intellettuali della Rivoluzione francese. Marat è una ammonizione, ma questo non significa che io mi sia proposto un’opera filosofico-politica. Il mio è prima di tutto un discorso di scultore. Certo, siccome non mi sono mai occupato di farfalle, o di altre contigue ornitologie, ma dell’uomo, anche l’ultima opera è un interrogativo su quest’uomo dentro la vasca, che non so fino a che punto sia morto davvero, e chi sia stato a ucciderlo, gli altri, e quali altri, o se non si sia ucciso lui stesso. Omicidio o suicidio, forse non importa. Io parto dalla fine dei miti dei nostri anni. Non mi interessa tanto Marat come emblema di scontri individuali, come lente d’ingrandimento per l’ego, o l’alter ego, ma mi intriga molto di più per la sua posizione centrale in un momento di scontri storici, come elemento di forza entro oggettive contrapposizioni politiche.*

*Viscerale, generoso, predicatore, instancabile sobillatore delle masse, flagello terribile del moderatismo, Marat mi sembra davvero il più emblematico dei protagonisti della Rivoluzione francese. Non a caso, lui è stato ucciso dalla “reazione”, mentre gli altri si sono uccisi tra loro. Marat rappresentava il pericolo che il popolo acquistasse maggiore coscienza (ancora le sue idee sulla libertà di stampa destinata a ‘insegnare a obbedire soltanto alle leggi giuste e sagge, a resistere alle leggi ingiuste, a opporsi alle leggi tiranniche... fino a quando l’autorità non sia fondata sulla giustizia... fino a quando non faccia trionfare la libertà’). Marat è un «leader interruptus».*

“La tua Charlotte è anch’essa un ‘segno’ politico e un più generale termine di confronto psicologico, simbolico, l’altra faccia di Marat nel binomio esistenziale Amore - Morte?”

*«Sia Marat che Charlotte sono figure esemplari di quella poesia del dubbio di cui parlavo prima: facilitano la riflessione sulla doppiezza dei significati, rappresentano una duplice lettura all’interno del lavoro. Infatti con Charlotte vorrei superare i clichés cui il personaggio femminile è spesso rinchiuso. L’amore, la patria, la vittoria, la rivoluzione, la reazione, la libertà: ecco un breve prontuario di sentimenti o situazioni, nobili o ignobili, di valori comunque assoluti, che la donna, come archetipo, incarna. Invece,*

*Charlotte è la donna testimone di un processo storico, nel suo farsi quotidiano. Educata dalla disciplina conventuale alla rinuncia estatica, aveva preso la sua decisione da sola, forse avendo a modello Giovanna d'Arco o la Giuditta biblica».*

“Al di là del significato politico del suo gesto, più o meno degno di beatificazione, Charlotte rappresenta la potenza degli affetti anche in una età dominata dalle idee, la sorpresa emotiva, “irrazionale”, nascosta persino nelle pieghe di un movimento rivoluzionario. Anche le emozioni, gli istinti, che dominano gli attori e le attrici della Rivoluzione quanto le questioni economiche e sociali, hanno, beninteso, il loro grado di responsabilità: c'è insomma un peso, una misura, di colpa o di merito, anche nel brivido della carne che completa le direttive di partito. Il coltello, per Marat, è la fine; ma, per Charlotte, è il giudizio della storia su di lei. Diventa perciò difficile stabilire se l'immagine classica dell'esecuzione della Corday - il suo silenzio, l'abito bianco sotto la mantella rossa dei parricidi - evochi più il coraggio della donna che ha ucciso Marat o lo scandalo provocato nei presenti dall'inattesa performance muliebre, se cioè, tornando entro un'ottica di rivendicazioni femminili, quella esecuzione abbia rafforzato la tesi di un'Olimpia de Gouges: “Avranno bene il diritto di salire in tribuna se hanno quello di salire al patibolo”, oppure quella dell'immane Michelet: “Sono responsabili, ma non punibili”. Tu certo non hai rifiutato alla tua Charlotte il pulpito, ma nemmeno il patibolo”.

*«Nelle varie sculture, Charlotte subisce una continua metamorfosi. C'è una evoluzione della testimone, della donna, della carne, dei giorni e delle ore. In una «stazione», è la partoriente che osserva il bambino uscito dal suo ventre, un essere che è già oggetto meccanico, bambolotto rinchiuso nella sua gabbia ideologica: nato, classificato, predestinato. In un'altra scultura, volta la schiena a Marat, è un blocco di legno che si stacca da un altro blocco, di storia e di vita: Marat schiacciato nella vasca. Cos'è successo, è la testimone che ha solo visto o è la portatrice di morte che ha già assolto il suo compito? In un'altra, con Marat riverso su un triclinio, è la donna che assiste il morto nel viaggio dell'al di là: c'è un richiamo evidente all'imagerie degli Etruschi, al loro modo di raffigurare la famiglia oltretombale. In un'altra ancora, su un selciato dov'è un corpo disteso, la donna con un bambino in braccio, scende il gradino come se fosse una scalinata, la scalinata della Comune di Parigi (e forse è inevitabile pensare a quella della Corazzata Potemkin), con le foto dei morti, e del “Che” morto, che traspaiono dal plexiglas: lei li sfiora, più che calpestarli, li abbraccia col suo passo lieve, li comprime carnalmente. È la madre dei morti. Ma forse la scultura che meglio esprime il mio tentativo di rivalutare Charlotte come donna è quella che combina insieme vari materiali, metallo, ferro, alluminio, fino a formare una architettura mentale, uno schema geometrico che è insieme una visione ideologica del rapporto uomo-donna: rifacendomi alla sistemazione vitruviana così come è stata ripresa da Leonardo, iscrivo l'uomo nel quadrato, la donna nel cerchio. Cioè, iscrivo l'uomo nella donna. Trasferisco a lei quei valori di origine e fine, di centro propulsore, che nella “cellula” leonardesca erano attribuiti all'uomo. La donna nel cerchio, ribaltando il nesso tradizionale, lo rende ancora più relativo, pur assumendo in sé la funzione predominante, diventando essa stessa inizio e fine dell'uomo, della specie. Nella scultura, uomo e donna sono visti frontalmente, ma cerchio e quadrato possono ruotare su una cerniera, la scultura si chiude e li blocca in un amplesso. Una unione carnale che è anche sovrapposizione geometrica».*

“Due specchi che si riflettono”.

*«La funzione di questo leonardo incernierato è di compiere un itinerario completo, a 360 gradi, nel corpo dell'uomo e della donna. Un corpo onnipresente, uno e doppio, un corpo che si rigenera distruggendosi, che si apre e chiude, che rinasce dalla morte: un corpo di dio. Per quanto muoia, o per quanto viva, quel Marat si ritroverà sempre davanti la donna con cui deve fare i conti, che l'ha ucciso e che l'ucciderà: è l'uomo davanti alla sua realtà storica, privata e pubblica.*

*Infatti le nove «stazioni» di cui si compone la mia opera sono in realtà un unico viaggio dentro il corpo - fisico e politico - di Marat. Un viaggio “da me a me”, che passa per i confini del mondo, come direbbe Keyserling. Prima tappa, il bambolotto metallico, racchiuso dentro una teca, sarcofago e gabbia, partorito e osservato da Charlotte, di cui parlavamo prima. Il bambino giace su un cuscino. La donna, di marmo, è in piedi. Sul ripiano sono scavate due impronte. Le impronte sono l'enigma, la zampata della sfinge: la donna ha già compiuto quei passi o deve percorrere obbligatoriamente le orme segnate per uccidere il Marat bambino? O, ancora, si arresta di fronte al percorso coatto? Altra tappa, la scultura polimaterica, di ferro smaltato e alluminio fuso, antagonista e complementare a Charlotte, nella sconcertante evidenza geometrica del quadrato-cerchio. Il rapporto è immediato: sia il retro che il davanti dell'opera si vedono infatti frontalmente. Nasce l'esplorazione del corpo: l'uomo che cammina e incontra la donna, con cui diventa misura del mondo. Un'altra «stazione», tutta in legno di noce, è la vasca da bagno, una vasca che è tomba e sarcofago: dentro c'è il corpo di Marat, appiattito alle pareti, come rifratto dall'acqua, in un galleggiamento raggelato e inerte. Davanti a sé, la donna in piedi, che sta per andarsene, come se tutto fosse già compiuto: finita la corrida, lascia l'arena del sesso e del sangue. A uno stadio ulteriore, ecco la terracotta: cioè, gli Etruschi, la loro vita underground, le loro abbuffate oltretombali, le tavolate di morte unifamiliari. L'«etrusco» Marat, dalla figura sdoppiata - composta per bene la foto di gruppo con la donna seduta accanto a lui - giace sul triclinio d'amore e di morte, per il flash finale. La tappa conclusiva consiste in una raccolta di materiale storico-iconografico, sia relativo al Marat che al processo di lavorazione. Fotografie, diapositive, immagini filmate, citazioni, fonti, riflessioni, diagrammi. Anche questa intervista. È la tappa illustrativa e retrospettiva, il momento didascalico, la bibliografia dell'intero lavoro. Un diario».*

“Il percorso-Marat, che nasce da studi sull'uomo politico e sull'ideologia del corpo, diventando così anche un viaggio a ritroso nelle mitologie culturali, è stato per te, come scultore, un riassaggio dei materiali, una riflessione sul loro uso sulla loro lavorazione. Il “doppio” Marat è stato anche il tuo doppio di artista, ti ha accompagnato nelle quotidianità del lavoro, è diventato il tuo journal didattico. Per te, Marat è *Marat e il suo laboratorio*. Plexiglas, legno, metallo, marmo, terracotta: una riesplorazione delle possibilità espressive dei vari materiali, un viaggio all'interno della scultura”.

*«È dai tempi de La Questione, da quel grosso impegno, durato tre anni, che mi è nata l'esigenza di esperienze ideologicamente meno tranquille, meno composte (anche se sulla tavola della Questione le questioni non sono affatto ricomposte). Con quella scultura, avevo, non esaurito, ma come attraversato il bronzo. Una esperienza acquisita, compiuta, digerita. Avevo raggiunto nel bronzo quella che immodestamente dovrei definire maestria espressiva, che oggi non mi soddisfa più. Perciò mi sono rivolto a altri*

*materiali. Col Marat ho ripercorso il mio lavoro di questi ultimi vent'anni, con nuovi agganci a momenti precisi della mia ricerca: per esempio, le opere con metalli colorati del '65-'67, tipo Fahrenheit o La Casa Bianca. Ho compiuto una riflessione sull'intero mio lavoro, naturalmente per procedere oltre: una ricerca non solo introspettiva ma stilistica, all'interno dell'arte plastica in generale. Un discorso sui modi di fare scultura sviluppato per interposto Marat (sotto l'aspetto iconografico). È un tipo di ricerca che, oggi, può apparire assurda o rétro. In tempi come questi, in cui si proclama da tante parti la morte dell'arte, quando anche l'uso delle materie preziose è dichiarato inutile, io mi sono proposto, partendo dall'ideologia dei mezzi espressi, di rimettere in discussione le tesi unanimesi e pacificanti, magari riattraversando la scultura nei suoi aspetti primari, come la scelta dei materiali».*

“In che senso si può parlare di una ideologia dei materiali? E in che modo la scultura, in quanto impiego di determinati materiali, può essere de-ideologizzata?”

*«De-ideologizzare i materiali significa appunto eliminare le mitologie precostituite, le stratificazioni culturali, per cui il plexiglas deve significare per forza scultura moderna, mentre l'oro, o il bronzo, il marmo, la terracotta, il ferro, l'alluminio fuso, il legno esclusivamente arte tradizionale. Approfittando allora di Marat e dei richiami all'attualità e alla storia, ho inteso fare un discorso di de-ideologizzazione, recuperando i materiali più normali o “tradizionali” per impiegarli unicamente per quello che sono, per le loro possibilità espressive per dimostrare che con essi si può parlare ancora in modo moderno. Il rischio dell'accademia non dipende certo dalla levigatezza del marmo, così come non basta il plexiglas a renderti contemporaneo».*

“Oltre alle ipoteche culturali sui materiali e sul loro impiego, c'è poi una ideologia più avvolgente e sottile, più sotterranea, che oggi agisce sulla cultura nel suo complesso, che condiziona il modo di farla se non addirittura di concepirla”.

*«Oggi infatti la funzione della scultura è da rimettere completamente in discussione. Stiamo attraversando un periodo storico in cui l'arte plastica, nei confronti del contesto urbano, ha perso il suo significato. Da tempo la committenza pubblica non richiede più la scultura destinabile alla piazza, al contrario tiene conto della funzionalità della scultura stessa alla sua privatizzazione. Nella attuale società, la scultura è stata relegata nell'arredo domestico, ridotta a orpello decorativo. Tra le esigenze che l'artista si pone, pensando alla funzione dell'arte plastica, c'è quella del ripristino di un diverso orientamento della committenza pubblica. Se nella attuazione dei Marat ho ragionato in termini di piazza, di arte urbana, quasi facendo il committente di me stesso, non è stato per megalomania, ma per portare a segno una provocazione: le grandi sculture implicitamente ricordano che la scultura va rivalutata non solo in vista di una sua destinazione pubblica, ma per la naturale pretesa di una dimensione spaziale. Nei secoli passati c'è sempre stata l'idea della scultura come bene pubblico. Perché la scultura è pubblica, più della pittura, forse per la sua tridimensionalità per la sua natura spaziale: ha corposità tattile, possibilità ludiche, la si può toccare, ci si può passeggiare sopra».*

“Non c'è rischio che Marat, diventando monumento, si macchi di retorica?”

*«L'obiettivo era la poesia della ambiguità, la tragedia carica di ironia, il dramma con dentro il sorriso. Niente pamphlet, ma anche niente cartolina precetto delle buone intenzioni».*

“Allora niente vasca, niente coltello, niente Carlotta, niente sangue, niente ghigliottina, nonostante le apparenze. Cioè, tutto questo, vasca coltello Charlotte sangue ghigliottina, ma inserito in modo che ogni componente via via muti di segno: la lama è un bacio affilato, la vittima si confonde col carnefice, la madre uccide il figlio, il testimone compie il delitto che osserva, ognuno è auteur-voyeur del proprio destino. Una accumulazione di segni che rinviando costantemente ad altro. Acqua prosciugata, sangue invisibile: provocazioni. Marat, titolo bugiardo: si alza il sipario e in scena appare Edipo, sospeso tra lo psicodramma e il teatro documento”.

*«È appunto la differenza che c'è tra dramma e melodramma, tra monumento e monumentalismo. Io non credo a una scultura monumentalistica, anche se di grandi dimensioni. Ma se essa interagisce con lo spazio circostante, non vedo perché questo non debba essere reso esplicito. Un uomo che si versa il vino non fa testo nell'arte plastica: è considerato gesto poco nobile, più adatto alla pittura che alla scultura. Ma se nell'incavo della mano io nascondo una pistola, o un uovo sodo dietro l'orecchio, o metto una cerniera alla bocca, provo un ripensamento all'interno della scultura, nego il monumentalismo perché deprimò la sua nobiltà pacificatrice: insinuo dubbi nello spettatore, che avrà sempre il suo Marat da scoprire, un coperchio da sollevare sulla vasca, per sapere se c'è dentro acqua, o sangue, o il suo riflesso».*

*(Dal libro Marat mio doppio quotidiano, autunno 1978)*

## **Renzo Federici**

### ***Da Tommasi a Sciavolino a Consagra in una singolare congiunzione***

(...) Al contrario la mostra di Enzo Sciavolino alla Michelucci presenta uno scultore di continuo in conflitto con la scultura, e coi suoi limiti e le sue convenzioni. Sciavolino vorrebbe fare della plastica un linguaggio contraddittorio, come contraddittoria è la realtà, uno strumento d'indagine mobile capace di seguire i piani multipli su cui si articola ciò che esiste e più ancora la coscienza che noi abbiamo di ciò che esiste. Si comprende come il monumentale, il plastico sia di continuo vittima in lui di oltraggi e lacerazioni: dalla dilatazione esorbitante delle dimensioni da racconto in scultura, quasi da “Compianto” quattrocentesco (lo si vede bene nella sua “Questione meridionale”), alle forzature grintose delle forme, agli strappi dei volumi per assecondare la fluidità narrativa e più ancora apodittica; fino alla sottolineatura quasi accademica, o novecentesca, di certi motivi per creare un contrappunto, o deliberato dissidio, all'interno del suo discorso. In fondo Sciavolino, che pure è un realista, non vuole credere alle cose, o meglio vuole credere alla loro banale evidenza proprio per riservarsi la libertà di negare la loro sostanza. Col risultato di un discorso singolarmente diviso, di un pathos che finisce, e vuole finire, fittizio. Certe impostazioni di suoi colleghi è chiaro che lo assillano, ad esempio la simbologia un po' truce di Attardi. Ma nel ciclo di Marat, che pure si snoda secondo la sintassi aggressiva attardiana, Sciavolino ricorre anche alle elisioni di piani di Ceroli. Insomma tutto serve perché la scultura non sia inerte, si liberi del suo ingombro ormai sentito come imbarazzante.

*(Paese Sera, 2 Novembre 1979)*

**Dario Micacchi**

*Con Di Vittorio e Agnelli al tavolo della Questione*

(...) Per Sciavolino il '68 della contestazione e delle lotte operaie è stato una sferzata per l'immaginazione e per la tecnica: l'assimilazione di certo sintetismo cubista, tra Picasso e Braque, di certa violenza anatomica abbreviante di un Francis Bacon, di certa immaginazione di un Ipousteguy che spacca e penetra spessori a un tempo storici ed esistenziali, è avvenuta naturalmente per rafforzare un modo schietto di essere scultore visionario di storia che non celebra ma è coinvolto e parla anche per tutti coloro che oggi non hanno voce o l'hanno deformata dalla violenza e dall'emarginazione quotidiana.

Tutte le sculture degli anni settanta qui presentate sono profondamente strutturate dalle lotte e dal dolore socialisti di questi nostri anni; e si può dire che la bellezza plastica di ogni scultura è, alla fine, legata a una qualità enigmatica, a una domanda: compagni dove siamo, dove andiamo? Tre sono i momenti chiave della ricerca figurativa: il primo è quello che approda al grande bronzo di m 6 x 2 x 1,5, *La Questione* del 1973-'76: il secondo che varia la figura-presenza di Marat fino allo stupefacente Marat suicida del grande legno *Marat - Rifrazione* del 1977-'79 che misura cm 220 x 170 x 70: il terzo è una figura d'uomo mutilata e con un volto senza più la parte dagli occhi in su e che ha un sorriso misterioso ma che sul dorso cela una falce e un martello variamente composti (...).

Le forme hanno una volumetria potente e che svela carattere e significato dei personaggi in disputa a mano a mano che cambiamo il punto di vista per guardarli. L'invenzione dei volti, dei gesti, dei particolari è straordinaria. Non ci si stanca mai di guardare e non abbiamo una risposta perché la forma di questa scultura d'ambiente è la forma di una grande speranza proletaria socialista che è questione aperta. I due proletari-kouròdi in attesa e lo scultore-autoritratto al centro che sembra avere le fattezze di Pasolini esasperano la qualità enigmatica dell'insieme, come una dolorosa insoddisfazione per lo stato della rivoluzione e che rende le forme plasmate estremamente inquiete, di un'energia prigioniera. La figura di Marat nel bagno non è un simbolo ideologico freddamente agitato dalla memoria: è figura lirico-politica molto concreta e presente - e conferma viene dallo straordinario trattamento dei materiali - e direi scelta provocatoriamente dello scultore per quella morte che viene a stroncare l'azione rivoluzionaria: come dire che sul presente aspro della rivoluzione passa un'ala nera. Sciavolino è uno scultore vero del dolore e dell'energia inquietata. Mette il sale sulle ferite e sgomenta di primo acchito, ma sul tempo lungo, nella riflessione, finisce per essere liberatore. Certo non è una scultura che si può contemplare: intriga, coinvolge, infiamma, vien voglia di sedersi su quella sedia vuota e di alzare la voce.

*(L'Unità, 20 Novembre 1979)*

**Tommaso Paloscia**

*Continua il «boom» della scultura*

(...) È da alcuni anni che Sciavolino è apparso alla ribalta internazionale, anche se le sue prime mostre risalgono a vent'anni fa. È nato in Sicilia nel 1937, è emigrato giovane a Torino ed ha soggiornato lungamente in Francia: queste, dunque, le indicazioni fondamentali per rendersi conto della sua arte impregnata di significati assai profondi

e che proprio nelle culture e negli ambienti visitati e vissuti cerca i motivi simbolici per creare o meglio denunciare determinate situazioni. Le più esplicite appaiono *La Questione* (1973-76) e la serie di opere che vanno realizzando via via un «Discorso sui materiali del fare scultura per interposto Marat».

*La Questione* rappresenta una delle più impegnative composizioni di Sciavolino: una sorta di tavola rotonda che vede i protagonisti (da Agnelli a Guttuso, da Marx a Pasolini, a Di Vittorio) assorti più che in disputa su un problema di vaste proporzioni come può essere appunto la questione meridionale. A un capo del lungo tavolo, in piedi, come “platea” ma anche a indicare uno dei termini del “dibattito”, una coppia che riecheggia stilisticamente l’arte greca dei “kouroi”; all’altro capo, una seggiola vuota in attesa di un nuovo personaggio, forse in un traguardo: un problema complesso dunque con le sue radici, le sue contraddizioni e ambiguità, l’inutile dibattito politico, ideologico, sociale, ancora senza soluzione. La crudezza della immagine, il fare polemico, la forma spinta fino all’esecrazione qui si accomunano e insieme danno forza al linguaggio descrittivo; un linguaggio che a poco a poco si afferma nelle pur drammatiche sequenze del Marat, suggestive per le soluzioni formali e le ricerche tecniche.

(*La Nazione*, 15 Dicembre 1979)

## **Mario De Micheli**

### ***L’assunto politico di Sciavolino***

Non si può dire invece che la natura, o, più latamente, il «palpito cosmico» siano la preoccupazione di Enzo Sciavolino (nato nel 1937). Con lui ritorniamo al tema della conflittualità, alle prese con un solo, esclusivo problema: la rappresentazione dell’uomo nei contrasti della realtà sociale.

Affrontando senza circonvoluzioni un simile, unico tema non si può essere approssimativi. Ciò che vi è di polivalente o di anfibio nella sua scultura costituisce un dato di fatto nella realtà stessa del tema. Se dunque Sciavolino è uno scultore d’immagini definite e al tempo stesso folte di molteplici emblematicità, ciò dipende dalla «materia» ch’egli tratta, dalla complessità che vi è implicita. L’assunto è ambizioso. Ma questo è un punto a favore di Sciavolino, che non si accontenta certo di un rapporto epidermico con le vicende in cui siamo coinvolti, tenendo a capirne il disegno e a individuarne le cause. È questo il senso fondamentale di tutta la sua opera e ancor più specificamente della sua grande composizione *La Questione*, un’opera orizzontale di sei metri per due, eseguita fra il 1973 e il 1976. Senza dubbio il punto di partenza di quest’opera è l’idea di dare evidenza figurale ai motivi che stanno alla base della “questione meridionale”. Alcuni dei personaggi seduti al lungo tavolo, lo denunciano immediatamente: da Gramsci a Di Vittorio, da Elio Vittorini a Buttitta e Guttuso: uomini che al problema del Meridione hanno dedicato la loro azione e i loro pensieri: il politico, il sindacalista, lo scrittore, il poeta, l’artista. Ma il “teatro” dei personaggi sciavoliniani non finisce qui. Ecco infatti, allo stesso tavolo, Marx, Freud e Mao: ecco in piedi, alle loro spalle, Pier Paolo Pasolini; ed ecco a sinistra, appartato ma presente, Giovanni Agnelli. La scena è completa, le dramatis personae sono al loro posto. Ed è certo che ci troviamo davanti a un vero dramma anzi a un dramma “vero” in quanto, appunto, a quel tavolo, si sta svolgendo, nei suoi termini politici, sociologici, ideali, sentimentali ed esistenziali, un dramma attualissimo della nostra storia. I problemi del Sud italiano sono ricondotti ai problemi del Terzo



mondo, quelli delle “aree depresse” meridionali ai paralleli internazionali della miseria e tutto ciò nel dibattito o nel contrasto tra le ideologie socialiste o nel loro confronto con le ideologie e le scelte del neocapitalismo. Ecco che cosa c'è d'ambizioso in questa opera di Sciavolino: l'ambizione di cogliere in una sola immagine, muovendo dalla propria esperienza di “uomo del Sud” emigrato giovanissimo a Torino, nella capitale dell'industria italiana più avanzata, il significato globale del nostro tempo travagliato dalle più aspre contraddizioni, in cui la stessa via per uscirne ci appare ed è troppo spesso lontana e confusa.

Questa è la ragione per la quale l'immagine di Sciavolino, questa “tavola rotonda” di personaggi diversi, si presenta così fitta di segni simbolici e di “doppi sensi”. Che significa, per esempio quel Freud che somiglia a Trotskij, quel Pasolini che assomiglia allo stesso Sciavolino? Ma i “doppi sensi” appaiono anche all'interno dello stesso linguaggio plastico, dove un realismo duramente oggettivo si fonde con soluzioni esplicitamente picassiane, dove la suggestione Pop si articola dentro a strutture addirittura classiche. Si guardi la coppia umana che assiste sulla sinistra del tavolo alla “rappresentazione”. C'è in queste due figure il ricordo plastico greco e rinascimentale. Naturalmente il ricordo è intenzionale.

Anche questa scelta stilistica vuole essere cioè intimamente legata a un preciso significato. L'uomo e la donna sono diritti, in piedi, e benché nel volto e nelle membra rechino impronte di ferite o deformazioni, i loro corpi e le loro espressioni conservano un'antica bellezza e dignità. La domanda che sembra scaturire dalla loro presenza è questa: «Dal conflitto in corso, dai contrasti delle ideologie, dalla lotta contro la prevaricazione e la violenza, sorgerà un mondo che ci restituisca intera la nostra integrità, la nostra anima e il nostro corpo, la loro identità?».

Né questi sono gli unici significati che quest'opera di Sciavolino ci propone. In essa ne potremmo ugualmente leggere tanti altri. Ma questo, come dicevo, è ciò che Sciavolino si è proposto. Da un tale punto di vista l'opera ha quindi una sua inesauribilità stimolante accresciuta dalla seggiola vuota, spostabile, collocata sulla destra del tavolo. Chi si siederà su quella seggiola? Sarà una semplice “comparsa” o un “protagonista”? Sarà un uomo-collettivo o ancora un profeta? Ne verrà una verità o ancora un'incertezza labirintica? E per quanto tempo ancora resterà vuota?

Sciavolino ci impone domande, interrogativi, enigmi. Ma ci pone anche l'esigenza di cercare la risposta, la soluzione. Non ci propone di restare passivamente al quia. La risposta è un dovere anche coi rischi che può comportare. Nella selva dei linguaggi, nell'intreccio delle ideologie, nelle difficoltà della storia, bisogna pur scegliere e muoversi: per l'uomo contro la negazione dell'uomo, per il linguaggio contro l'abolizione del linguaggio che tende a rendere muta la nostra necessità solidale del comunicare. Ogni altra scultura di Sciavolino va capita nell'ambito di questi problemi di significato e di espressione, sculture come *Image renversée* del 1976, quelle del ciclo di Marat: *Marat naissance* del 1977, *Marat nella vasca* del 1977-1979, *Marat (io non morii e non rimasi vivo)* del 1979. *La Questione* è un po' la summa.

Nella giovane scultura italiana Sciavolino è un fatto in qualche modo anomalo: c'è in lui un radicale disprezzo per le “buone maniere”. Egli ama essere urtante e polemicamente al limite, talvolta, del “cattivo gusto”. Ma sempre è diretto e forte. La sua, in altre parole, è una scultura che parla senza ritegni o timidezze di ciò che importa di più: dell'uomo, appunto, e della sua sorte storica.

(Da *La scultura del Novecento*, UTET, Torino 1981)

## Antonello Negri

Enzo Sciavolino è nato a Valledolmo (Palermo) nel 1937 ed è emigrato nei primi anni Cinquanta a Torino, dove ha frequentato il Liceo artistico e ha conosciuto lo scultore Sandro Cherchi, primo significativo punto di riferimento, per lui, nel panorama artistico di quegli anni. È stato anche determinante, per la sua formazione, un lungo soggiorno a Parigi che, nel decennio successivo, lo ha portato a contatto con quegli esiti delle avanguardie storiche allora caratterizzanti la cultura artistica europea, attinti direttamente (con la frequentazione dello studio di Zadkine) o filtrati attraverso le successive tradizioni della École de Paris (tra cubismo e surrealismo).

I primi lavori, esposti in mostre personali e collettive a partire dal 1959 (Galleria Caver, Torino, III Concorso internazionale del Bronzetto, Padova) dichiarano immediatamente l'interesse di Sciavolino per la figura umana. Il linguaggio è solo apparentemente assimilabile alla scultura di Giacometti; in realtà, al di là di tangenze formali di superficie, sembra più fondato ricordare, oltre alla lezione di Cherchi - attraverso cui si actualizzava un certo clima culturale torinese - la plastica del Leoncillo neocubista, per certi netti tagli dello spazio e della materia, d'altronde ricorrenti e caratterizzanti, d'allora in avanti, una parte consistente dell'opera di Sciavolino.

I più maturi e convincenti lavori degli anni Sessanta vedono la figura umana non più isolata, ma rimpicciolita e talvolta sinteticamente ridotta a figurina antropomorfa collocata in situazioni o ambientazioni spaziali ora allusive (alla nozione di gabbia, per esempio, plasticamente restituita come graticcio, reticolo intrico di filamenti evocante una dimensione di costrizione anche interiore, percorsi mentali formalizzati in termini non lontani da "teatrini" surrealisti) ora esplicitamente riferite alla realtà urbana, colta nei dettagli di strutture emblematicamente alienanti (il balcone del *Monologo*, 1968), o come luogo di drammatiche condizioni di lavoro (*La morte bianca*, 1963, in un cantiere edile, con la caduta del muratore). Il tema dominante è l'ingabbiamento dell'uomo, la contrapposizione dialettica e irresolvibile, nelle condizioni attuali, della ricerca di libertà o almeno di fuga, alla costrizione e alla "caduta" (la valigia di *Week-End*, 1969, se aperta, mostra di essere in realtà una sorta di labirinto-gabbia).

È stato sottolineato (A. Del Guercio, 1972) come a partire dai primi anni Settanta il lavoro di Sciavolino si sia andato concretizzando "in una diversa articolazione dello spazio": l'immagine tende a raccogliersi, coagulandosi come incastro di forme secondo un procedimento di abbreviazione e di ricerca di massima pregnanza che, ancora, nel cubismo e nel surrealismo trova le sue radici. Non vengono meno, d'altronde, fondamentali preoccupazioni e urgenze di contenuto: il soggetto della scultura di Sciavolino è sempre l'uomo, nell'ambito di una "figurazione simbolica" esemplarmente documentata, in questa mostra, da opere come *One dollar* (1973) e *Se per ipotesi* (1976).

Il gusto del racconto, della messa in scena, della attribuzione ai propri personaggi di un ruolo quasi teatrale si ritrova però nei due complessi lavori che hanno impegnato l'artista nell'ultimo decennio - il grande tavolo de *La Questione* (1973-76) e l'articolato ciclo *Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat* (dal 1979) - risolvendo la "figurazione simbolica" in un realismo critico non lontano da didascalicità brechtiane sotto il cui segno sembra doversi collocare gran parte della sua produzione recente (...). (Presentazione alla mostra *Aspetti della ricerca figurativa 1970/1983*, Rotonda della Besana, Milano, 1984)

**Mario De Micheli**  
**POEMA POPOLARE**

Al folto ciclo dei sonetti di Maurizio Pallante s'intrecciano qui dieci immagini di Enzo Sciavolino. Non si tratta di illustrazioni, cioè di immagini che rappresentino figurativamente gli episodi che il poeta romanesco racconta nei suoi versi. Si tratta di una vera storia parallela, che Sciavolino, nei termini del proprio linguaggio, ha inciso con tecnica complessa e suggestiva.

Anche Sciavolino, infatti, come Pallante, è un emigrato. Per Pallante la risalita della famiglia al Nord incomincia da Tivoli per Roma, per Sciavolino da Palermo. Torino è il loro punto finale d'incontro, dove ormai vivono da tempo, dove si sono conosciuti, hanno confrontato le loro esperienze e ora hanno deciso di comunicarle insieme in queste pagine.

L'impresa di Sciavolino non è stata certamente delle più facili, poiché il problema era quello di racchiudere sullo spazio di dieci fogli una vicenda ch'egli non voleva strettamente personale, ma esemplare. Le difficoltà nascevano quindi dal far convivere le scelte, i gesti, la cronaca della propria vita, con la dura condizione generale di un fenomeno sociale in cui già da lontane generazioni sono coinvolte le regioni meridionali del nostro paese.

Il metodo impiegato da Sciavolino per venire a capo di tali difficoltà è stato quello di procedere per larghe sintesi, affidate allo scatto associativo di una fantasia che sa riconoscere emblematicamente i suoi punti di riferimento in segni, oggetti, personaggi e avvenimenti capaci di riassumere metaforicamente una ricca globalità di significati.

All'interno di un simile processo, la sorte personale di Sciavolino si è confusa così nella trama più ampia di un drammatico destino popolare, nei contrasti che portano via via alla lotta e all'emergere dei suoi protagonisti e nelle contraddizioni dove urta e si lacera ogni giorno l'affermazione del proprio lavoro creativo.

Dieci immagini, dunque, come dieci traslati che riassumono, con una sorta di contratta energia visiva, una serie di momenti, di motivi, di fatti e di giudizi. Ognuno può percorrerli e leggerli nella successione che Sciavolino ha creduto opportuno fissare nello svolgimento di questo libro, ma può anche invertirne l'ordine, può anche stabilire un proprio criterio di approccio.

A me, per esempio, piace posare gli occhi, quale prima immagine, sul Gramsci che appare tra le sbarre della prigione, a cui s'accompagna la figura dello stesso Sciavolino, che simbolicamente s'è rappresentato nudo e con le mani strette dietro la schiena, anche lui prigioniero. Ho l'impressione, infatti, che questa immagine potrebbe essere presa come chiave di lettura di tutte le altre: come a dire che la coscienza dei problemi meridionali, una coscienza ormai pur largamente acquisita in tanti anni di duri conflitti, non è ancora sufficiente per risolverli.

Questa sconsolata constatazione mi sembra che gravi su ogni altra immagine: vecchi ritratti di famiglia, esodi e traslochi forzati, treni da esilio, città estranee e ostili, libertà inutilmente segnate e cultura proibita, sino al grido finale della donna: un grido d'allarme, d'emergenza o di riscossa.

Ma questo, come ho detto, è la successione che a me piace dare alle dieci immagini. Perché non disporle del tutto diversamente, magari cominciando proprio da questo grido femminile?

Questa donna che grida ricorda tante altre analoghe immagini. Ricorda la donna di Delacroix, che guida il popolo sulle barricate, la donna urlante della *Marsigliese* di Rude, la contadina minacciosa di Gonsalez, la ragazza del bassorilievo di Manzù, che chiama a raccolta invocando pietà per il Cristo. Anche per tali coincidenze di cultura e di storia, questa immagine di Sciavolino acquista spessore e forza.

Allarme, emergenza e riscossa hanno tuttavia nella sua immagine qualcosa di più immediato e diretto, che non si riallaccia soltanto a un precedente, sia pure alto, dell'iconografia artistica.

Ciò che dà un carattere particolare a questa immagine è anche la sua derivazione fotografica. Vorrei dire, anzi, che il ricorso di Sciavolino a tale matrice si ripete volentieri in tutto il ciclo di questa edizione. I procedimenti tecnici per cui egli riesce ad utilizzare questo mezzo nell'ambito dell'acquaforte classica costituiscono senza dubbio uno degli aspetti più inediti della sua fatica. Ma ciò che va sottolineato è il fatto che un simile uso non deve in nessun modo attribuirsi al gusto di una sofisticata alchimia incisoria, bensì alla più viva funzionalità espressiva.

La fotografia infatti trascina nell'opera il dato reale senza mediazioni, con presenza di attualità, di evidenza giornalistica. Ed è proprio in questo senso che Sciavolino l'adopera, riuscendo tuttavia ad integrarla nella compagine sostanzialmente diversa della composizione plastica. Senza perdere nulla della sua efficacia immediata, il "documento" fotografico acquista in tal modo un suo più intimo senso universalizzante. Tale, appunto, è il carattere della donna che grida, come del resto delle altre immagini che Sciavolino costruisce con uguale procedimento.

È dunque così che la vicenda di Sciavolino corre parallela alla vicenda di Pallante, intrecciandosi a motivi di fondo che hanno le medesime radici sociali, che sorgono da medesimi impulsi, urgenze ed esigenze. Le immagini verbali del poeta e le immagini figurative dell'artista in tal modo si ritrovano insieme per definire uno stesso mondo gremito di frustrazioni e dolori, di sofferenza, ma anche d'attiva volontà: il mondo umanissimo di chi cerca una nuova identità senza rinunciare a quella delle proprie origini. (*Prefazione al libro Poema Popolare, incisioni di Enzo Sciavolino, sonetti di Maurizio Pallante, 1982*)

## **Francesca Libertini**

### ***Enzo Sciavolino e la «questione meridionale»***

(...) Il rapporto tra il Nord e il Sud del Paese è uno dei nodi irrisolti d'Italia. Le cause, lontane e vicine, le conseguenze, i rimedi da proporre sono da oltre un secolo oggetto di dibattito politico e culturale: ma la "questione meridionale" è sempre là, pesante, a trainare in giù il nostro Paese. Eppure, il nostro Mezzogiorno ha una grande tradizione, e non parlo di quella più antica.

(...) Ma la mafia, in Sicilia, è un cancro che rode dall'interno la società e la distrugge. Favorisce il malgoverno, la corruzione, la speculazione; si serve di tangenti, malversazioni, paura, rapimenti, assassinio (...). Questo stato di cose, per i giovani e per gli intellettuali, è insopportabile. Trovare un lavoro è difficile, se non si vogliono pagare pesanti prezzi di umiliazioni e compromessi; a non voler cedere, si può rischiare la vita. Chi può, scappa, viene a Nord. Questa è la storia di Enzo Sciavolino, un figlio di braccianti di Valledolmo, vicino a Palermo, salito a Torino a sedici anni solo e poverissimo, che ha realizzato i

suoi sogni ed è diventato scultore (...). Disegnava già bene, e si è accorto di avere nelle mani una grande, antica capacità artigianale, come sapeva da sempre dei grandi artigiani Pollaiuolo e Donatello che erano artisti perché avevano, appunto, il dono di modellare, con le mani artigiane, la creta e la cera. Ha fatto un concorso, è entrato prima al Liceo Artistico, poi all'Accademia delle Belle Arti di Torino; lavorava e studiava, ma era giovane, ardeva di voglia di fare e non gli era pesante.

Era bravo. Erano gli anni '60, e il giovane Sciavolino, non più ragazzino, doveva decidere i modi del suo lavoro.

La creazione artistica ha molte vie, di cui molto si continuerà a discutere, e che non posso certo riassumere; come molte vie ha il rapporto dell'artista con la società e con il suo tempo.

(...) Nell'Italia tenuta ai margini della cultura moderna, nascevano tuttavia grandi artisti. Cagli dipingeva *La battaglia di San Martino*; Guttuso *La Crocifissione*; Scipione moriva giovane e grandissimo, dopo aver segnato per sempre la pittura italiana: era la grande scuola del realismo, e a questa, negli anni '60, si rifaceva Sciavolino (...). Realismo significava, per molti giovani artisti di allora, partecipazione: partecipare, in quanto intellettuali e non solo come cittadini, alla crescita e alla trasformazione del Paese. Realismo per loro era una forma di amore per il popolo, e rifiuto di chiudersi in un universo privato dove i conti si fanno con se stessi, e ci si misura soltanto con le proprie idee.

Sciavolino era venuto a vivere e a lavorare a Torino, ma non voleva che questa fosse una fuga vigliacca, un modo per salvarsi lasciando gli altri a marcire. In quegli anni, che erano gli anni del grande sviluppo produttivo dell'Italia, Enzo, oramai professore di scultura nell'Accademia dove aveva studiato, andava ai cancelli della Fiat a parlare con gli operai meridionali che, al cambio turno, uscivano dalla grande fabbrica di Torino.

(...) Enzo aveva sposato una ragazza con i capelli lunghi e gli occhi grandissimi, un'artista anche lei, che aveva accettato per amore di essergli amica e modella. Era andato a Parigi per un lungo periodo, si era legato di amicizia con artisti e critici di fama, il suo studio era frequentato da persone importanti. Le sue opere entravano nei musei, venivano esposte all'estero, in Francia, in Germania.

Provava la gioia di lavorare il legno, di sentire la vena; fondeva il bronzo, scolpiva il marmo bianchissimo di Carrara. Il suo lavoro parlava di violenza: che non è un revolver preciso e minaccioso, o un coltello impugnato dietro la schiena, ma un volto che si cela dietro uno sportello. Modellava la tenerezza: nel palmo di una mano, abbandonata, indifesa, c'è un oggetto d'argento, e quando si prende per guardarlo due visi di amanti si specchiano nella luna. Non tornava quasi mai in Sicilia, suo odio-amore. Così è nata *La Questione*, per dire a tutti che lui non era scappato. Attorno a un tavolo, grande, di bronzo, sono seduti quelli che la questione meridionale l'hanno capita o non l'hanno capita, gli interlocutori, gli interpreti e i nemici. Ci sono insieme quelli che hanno cambiato il panorama del mondo: Marx, Freud, Mao. C'è Gramsci, fatto morire dai fascisti, che aveva tracciato il quadro più lucido di quello che era la questione meridionale al suo tempo; il vecchio poeta Ignazio Buttitta; il pittore Guttuso; lo scrittore Vittorini; Pasolini, ucciso senza perché, il sindacalista Di Vittorio. Di fronte a loro, bello e arrogante, il padrone della Fiat: Agnelli, che ha portato i meridionali a Torino. A un lato del tavolo, in piedi, un po' scostate, due figure ignude di un uomo e di una donna ci guardano duramente con la severa compostezza dei classici.

Non so cosa rappresentino queste figure per Sciavolino, e nemmeno me ne importa. Per

me sono quelli che alla *Questione* daranno una soluzione, gli uomini e le donne d'Italia. Sono la storia (...).

(*Il Caffè, The italian experience an international journal, Sacramento (USA), dec. 1983*)

## **Angelo Dragone**

### ***Sciavolino: Scolpire la condizione umana***

Se si dice Sciavolino, è a Enzo che subito si pensa, mentre la memoria recupera l'immagine della spettacolare sua scultura, con il grande tavolo de *La Questione* cui lavorò dal 1973 al '76. Questione meridionale, nel sottinteso, quasi per togliere ogni contingenza alla presenza di quelle figure sedute come fossero dei mezzi busti Marx e Mao, Gramsci, Di Vittorio e Guttuso, Vittorini e Buttitta, con Freud, Gianni Agnelli e unico in piedi, Pasolini. Per dilatare la "vexata quaestio", dice bene Nicola Micieli nell'introdurre il catalogo della "personale" alla Berman «come materia ancora ricca di contenuti e di interesse attuale, passibile di amplificazioni extranazionali non meno che di complicazioni esistenziali relative alla sfera del privato e persino dell'intimità».

Per Sciavolino il tema, anzi i temi, si riconducono tutti, in realtà, alla «condizione umana». Può indicarne, come emblematico, ma strumentale, protagonista, l'«interposto Marat»; o cercarne la conferma in personaggi come Gramsci o Carmelo Bene per risalire ai primordi dell'umanità, sottolineando insieme l'attualità de *L'albero della libertà* dove una coppia, tipo *Adamo ed Eva*, intagliata nel cirmolo e nel taglio, fa tutt'uno della severa, asciutta incisività del modellato e d'una drammaticità antica: di cui trasferisce ogni possibile valenza nell'attualità del quotidiano. Sciavolino insomma, è uno scultore che occupa pagine e pagine di "cronaca" cui dà, tuttavia, il senso autentico della Storia. Sciavolino - come il Baj del *Pinelli* è davvero, insomma, uno di quei rari artisti per loro natura disposti ad un civile impegno: capaci di esprimersi senza indulgere né alle ideologie né alla retorica dei sentimenti, non dimenticando che ogni tema è, e rimane sempre, il pretesto di fare della scultura. Amò i giochi delle strutture più sofisticate, i mascheramenti bronzei dei volti nascosti da mobili, bene incernierate, celate, ma è bello vederlo districarsi con sapienza tra i legni più diversi (l'acero e il faggio, anche, come il douglas) per sfruttarne le qualità tipologiche (colori, venature, durezza) e così altri materiali, dall'alluminio all'argento, dalla terracotta al marmo e al plexiglas; fino all'uso delle fibre ottiche nelle cangianti grandi ali che danno qualcosa di vivo alla lignea mole dell'*Angelus Novus*. Anche se lo stesso fascinoso rapimento esercita, con lo slancio che la materia assume, la candida mole di *Essere è farsi*: la grande scultura in marmo di Carrara nella quale il grande nudo femminile esce dal drappeggio come una farfalla dalla crisalide. Non meno gustoso, nelle sculture di minor formato (in legno, bronzo o marmo), il fraseggio del linguaggio compositivo che anche il frammento offre: a volte con l'immediatezza delle scelte più felici.

(*La Stampa, 27 Ottobre 1990*)

## **Angelo Mistrangelo**

### ***Materia e dimensione umana nelle sculture di Sciavolino***

Alla Galleria Berman, in via Arcivescovado 9, è in corso la personale dello scultore Enzo

Sciavolino sul tema: *Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia*. Si tratta di un nuovo incontro con l'esperienza di un artista che ha fissato nella materia l'intensità di una ricerca intesa tra tensione espressiva e contenuti, tra stilizzazione dell'immagine e una visione impregnata da una peculiare angolazione politica degli avvenimenti.

Un discorso, quello di Sciavolino, mai decisamente rasserenante, mai sottomesso alla piacevolezza della rappresentazione, mai semplice (o semplicistica) interpretazione della realtà, ma simbolo di un "linguaggio plastico" nel quale il valore della materia assume una rilevante dimensione umana.

Una testimonianza, quindi che prevalica la realizzazione operata dall'artista per scandire, lungo i piani compositivi, volti scavati e rievocanti trascorse stagioni affioranti dalla memoria e dalla forza del modellato. Di volta in volta il dettato si amplia, si articola, si interrompe, per poi ritrovare il proprio ritmo, la propria indiscussa forza che si stempera nello spazio atmosferico con un fremito che percorre le superfici di *Ritratto d'artista* e di *Legami al movimento delle tue ali*, del rigoroso, sottilmente lirico, *Piano inclinato* del 1988.

Una scultura che ha, inoltre, "occupato" la galleria Tirrena ponendo in risalto una soluzione tecnica mediante la quale ha trasformato il legno in forma, in piani, in movimento.

È il movimento che conferisce a queste figure il fascino di una cercata e voluta libertà, di un frammento, del monumento a Carmelo Bene e della scala di *Ricerca* con l'inquietudine di una narrazione in cui l'emblematicità del personaggio, nota Nicola Micieli, si identifica con la storia privata dello scultore affidata «*alla presenza garbata ed eloquente, talora struggente, dell'oggetto domestico, della reliquia d'affezione*». Oggetti che hanno la scansione di una poesia che suggella l'intrinseca emotività della materia sia questa legno o marmo o bronzo.

(*Stampa Sera*, 30 Ottobre 1990)

## **Paolo Levi**

### ***Segnali di poesia: Enzo Sciavolino***

Nato a Palermo nel 1937 ed emigrato a Torino all'età di 16 anni, Sciavolino è una presenza appartata ma nel contempo importante nella cultura della nostra città. Sinora aveva espresso il significato delle contraddizioni del nostro tempo ispirandosi alla condizione umana, come dato storico. Ora, in questo virtuoso palcoscenico di sculture recenti, in legno e in marmo, nate da una accanita maestria, testimonianza di una indubbia maturità, si avverte in lui la necessità di trascendere il dato contingente per liberarsi verso un mondo fatto di simboli aderenti alla sfera del non conoscibile. Un oggetto domestico, Sciavolino per esempio lo eleva e lo trasfigura magicamente in un segnale dalla poesia misteriosa.

(*La Repubblica*, 2 novembre 1990)

## **Elena Sorrentino - Carlo Tagliani**

### ***Dentro l'impegno civile***

(...) Entrare nell'universo di Enzo Sciavolino significa muoversi all'interno di un mondo di amore, di passione, di sacrificio e di morte. È un dolce immergersi nella

ricerca dell'utopia; è l'incanto del sogno e del piacere. Le opere dello scultore stanno a testimoniare una miscellanea di stupefazione ed energia nuove, ma anche di riti e radici forti e antichissimi insieme, soprattutto capaci di stimolare il pensare e il sentire della persona che si trova a contatto con esse.

In una danza continua contro la staticità e l'immobilità, attraverso forme e colori, Sciavolino riesce a dialogare e a trovare un rapporto di contrasto o simbiosi con "l'esistenza". E allora ecco esplodere la variegata ricchezza della sua ricerca artistica, del suo peregrinare e del suo sorprendere: ecco l'impegno civile e le inquietanti metafore de *La Questione* (una grande scultura che ha come tema l'irrisolta questione meridionale), gli ideali e le tensioni del ciclo *Marat*, il sentimento e il desiderio, i chiari e gli scuri, le paure, la dolcezza e l'asprezza di una vicenda privata e pubblica che trova espressione nel ciclo *Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia*.

È per questo che la Sala delle Arti collegnese diventa l'alveo di un'avventura artistica intima eppure comune, uno spazio dove Sciavolino lascia transitare energie e sensazioni proprie e altrui, nostre; una sorta di diario dove l'inquietudine della scrittura si risolve in forme scultoree, oggetti domestici, figure umane che sembrano dipendere dalla lunghezza del respiro dell'autore.

Sciavolino scultore, uomo, artista, attore. Sciavolino dalla "letteratura teatrale" che diventa scultura, che fissa ed esalta la funzione recitativa, che sceglie la scultura come mezzo narrativo di quello spazio drammatico che è la vita.

*Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia* è proprio questo. È affidare un messaggio alla drammaticità di oggetti e figure che cambiano di volta in volta, che diventano lirica, prosa, satira o sacra rappresentazione. È teatro nel teatro della scultura, è l'autoriflettersi dell'arte ora in maniera spirituale, ora in maniera sconcertante o grottesca. È favola e realtà, purezza e tragedia, memoria e fantasia, illusione e disincanto; è desiderio di libertà e paura di spiccare il volo. È la soglia magica che può unificare parola e segno, racconto e colore, suono e gesto. Una riflessione sulla necessaria conoscenza di sé in vista della congiunzione con l'altro e con il mondo.

Nella Sala delle Arti di Collegno, dunque, Sciavolino descrive il mondo, o meglio, la trasfigurazione di quest'ultimo tramite la sensibilità e un'intuizione libera e profonda (... proprio come *L'Albero della Libertà* che dà il titolo alla mostra).

(*Rivoli 15, 22 novembre 1991*)

## **Guido Barosio**

### ***I fantastici frammenti di Sciavolino***

Resta aperta sino al 3 dicembre, presso la galleria Berman di via Arcivescovado 9, la mostra di pittura e scultura *Frammenti colori in marmo* di Enzo Sciavolino. L'artista siciliano ci sorprende e ci emoziona con una mostra che è un piccolo gioiello. La sua capacità di accostare la pittura alla scultura sino alla commistione, il suo modo intenso di leggere i miti e le fantasie dell'uomo, la sua tecnica essenziale e pulita ci trasmettono il senso di una ispirazione colma, ricca, la piena espressione dei poteri di un artista maturo e consapevole.

È lo stesso Sciavolino a parlarci del suo mondo nel catalogo che accompagna l'esposizione



«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 » e ancora sul suo rapporto con il Mito: «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. È l'uno, nessuno, centomila di Pirandello».

Tra le molte belle opere esposte due meritano un ricordo particolare la scultura *Dove l'arcano regna*, un marmo da cui emergono due mani simboliche e struscianti a sovrastare un melograno dai vivi colori e *Al vento che si alza*, un bronzo dove il festoso si mescola al magico e sembra quasi suggerire una via di fuga, la maliziosa opportunità di un mondo diverso.

(*Epat (Rivista dei pubblici esercizi di Torino e del Piemonte)*, Torino, novembre 1992)

## **Paolo Levi**

Al numero 9 di via Arcivescovado la personale di Enzo Sciavolino. Il titolo della manifestazione espositiva recita in verità *Frammenti colori in marmo*. Meno emblematici, invece, i titoli delle opere, spesso cromatiche, eseguite da Sciavolino con il suo mestiere assodato e la sua grande capacità di sbizzare e rendere sensuale il marmo: *A Caravaggio*, *Al vento che si alza*, *Al vento in bianco e nero*. Il fatto che si parli di frammenti non deve fare pensare ad una scelta di riduttività da parte dell'autore. Il frammento è solo l'inizio di un cammino. Da questi frammenti di realtà, l'artista restituisce porzioni di «memoria nella battaglia per la verità, che è poi la poesia » come dichiara in catalogo. L'innovazione di maggior rilievo è l'introduzione nelle sculture di marmo del colore.

(*La Repubblica*, 10 dicembre 1992)

## **Aldo Spinardi**

### ***Enzo Sciavolino: l'uomo al centro dell'universo***

La scena biblica de il *peccato originale* per Enzo Sciavolino si trasforma ne *L'albero della libertà*: fino a quel momento Adamo ed Eva sono stati come foglie vaganti nell'atmosfera, e non era loro lecito scegliere il prato o il campo sul quale posarsi, erano soggetti ad una volontà superiore, come una barchetta di carta sulle acque di un torrente o di un ruscello. Finalmente viene il momento in cui si scuotono, si sentono liberi di decidere, di mangiare il frutto proibito: da quel momento possono sbagliare oppure compiere un'azione buona o utile o comunque non dannosa, ma sono finalmente liberi di esercitare la loro volontà, di ascoltare il consiglio del serpente, di morsicare la mela, sono finalmente uomo e donna, non esseri sottomessi a chi decide per loro.

Valeva la pena, nonostante tutti i guai e le angosce che ne sarebbero derivati, *affrancarsi* da quel comandamento che ritmava fino allora il loro respiro, i loro passi, la loro masticazione?

Enzo Sciavolino dice proprio di sì. La serenità, la beatitudine, lo sguardo rivolto all'infinito senza domandarsi che cosa si nasconda oltre la linea dell'orizzonte, il non avere desideri corrisponde allo stato d'animo di chi non possiede la volontà ed i mezzi per esprimerla. L'uomo deve essere libero, padrone delle proprie azioni.

Adamo si abbraccia ancora all'albero, quasi a chiedere protezione, ma non tarderà ad

accogliere il suggerimento di Eva.

Il corpo dell'uomo (siamo all'inizio dei secoli) appare ancora rozzo, nella sua primitività, quello della donna è morbido, la mano vi scorre dolcemente: sono immagini che, salvo le dovute eccezioni, si proietteranno sulla scena fino ai giorni nostri.

Alla domanda chi sia per te l'uomo - ed è evidente che l'uomo è al centro di tutta la sua scultura - Enzo Sciavolino risponde: *«È un coacervo di macro e di microcosmo, è il tutto ed il nulla, il tutto nel senso della totalità, il nulla sartriano o nicciano. Il caos primigenio ha scelto l'uomo come suo rifugio e pascolo, da esso nasce il tutto, naturalmente anche l'ordine. La natura è ambigua, si riflette e si specchia nell'uomo».*

*La Questione* rappresenta l'uomo nei suoi vari aspetti, dall'emigrante all'industriale, dal filosofo al letterato, dal poeta al sociologo, ciascuno con i simboli del proprio pensiero e della propria attività.

Valori sociali scolpiti con aggressività, volti tagliati con l'accetta, l'umanità che si raccoglie attorno al tavolo di lavoro di un falegname per consumare *l'ultima cena*, naturalmente laica.

Questo nostro mondo appartiene dunque a tutti, ai poveri e ai ricchi, ai tristi e agli allegri, anche a quella persona che attende una risposta sulla sedia vuota, e tutti hanno il diritto di esprimere la propria opinione. Evidente è la simbologia che ne scaturisce, il messaggio di Sciavolino, novello apologo di Agrippa, pur in un momento di lotte sociali aspre, asprissime: tutti debbono collaborare affinché ognuno abbia il suo pane e la sua cipolla. Se poi ci scapperà anche la pietanza, meglio.

L'uomo, dunque, è sempre al centro del pensiero e dell'arte di Sciavolino. Ecco l'uomo che vuol salire verso l'alto, Icaro che vuol imitare gli uccelli dell'aria. Inconsciamente vorrebbe sollevarsi da questa terra, intuisce che tra le nubi la vita è più leggera.

In questo caso Sciavolino è più ottimista del solito: consente al suo angioletto, al suo fanciullino, di arrampicarsi sulla solida corda, fino a raggiungere il cielo, oppure di cavalcare la scopa - come la strega della favola - verso i paesi del sogno. Ecco dunque l'uomo sognatore, l'uomo eterno bambino. La poesia si può percepire nell'angoscia di chi soffre, nell'angelica leggerezza di chi sogna. L'uomo è carne ed anima, la materia non potrebbe vivere se non fosse vivificata dallo spirito. L'uomo, più di frequente di quanto si creda, indossa la maschera, nasconde la propria identità, la propria opinione, vuol farsi credere ciò che non è: Sciavolino allora lo smaschera, gli solleva la maschera dal viso, per vederlo qual è.

Ma un dubbio sopraggiunge: il ritratto autentico sarà quello di carne o quello suggerito dalla maschera? Non è soltanto un gioco, è un quesito di natura psicologica che lascia perplesso chi assiste all'operazione. Qui, Sciavolino è decisamente pessimista.

Michelangelo diceva: "Il pittore aggiunge alla tela, lo scultore toglie". Sciavolino: *«La scultura nasceva dal blocco di marmo, perciò veniva fuori con l'operazione del torre, quindi Michelangelo, con una felice intuizione, sosteneva che, dentro il marmo, c'è già la scultura, sia pure in nuce. Non si tratta soltanto dell'operazione manuale, ma l'artista percepisce che, dentro la pietra, c'è l'anima alla quale egli fornirà l'immagine. Una collaborazione, quindi, tra la materia, che non è inerte, e l'artista, che entra in sintonia con quell'essere in apparenza inanimato costituito da una famiglia di minerali».*

Il legno, con le sue venature, con i suoi nodi, con i suoi cerchi concentrici, è un suggeritore anche più percettibile del marmo: se segui le vene, i grumi, le impennate delle curvature,

non è difficile che emerga una chioma, il volto di un uomo, di una donna. Se domandi a Sciavolino quale sia il suo rapporto con la natura, risponde che è *conflittuale*, in quanto la natura è ambigua, si presenta nella sua facies di terra madre, ma è anche albergatrice di miasmi, tempeste, terremoti, in essa trovano alimento il miele ed il veleno. Ma il faggio, l'abete, il ciliegio, il tiglio svelano all'artista la loro anima, gli suggeriscono un'immagine, un discorso, gli chiedono - con dolcezza o con prepotenza - di aiutarli a comunicare con gli uomini, a diffondere un messaggio.

Ed è sempre un messaggio in cui la natura coinvolge l'uomo, al quale offre il fango per il suo corpo, gli alimenti per la vita, la terra per suo riposo eterno.

“Qual è il tuo rapporto con la morte?”

*«È un pensiero che non risparmia alcun uomo, la morte non mi fa paura, ma è evidente che ho pensato - e penso - al momento del trapasso. Ho convissuto con la morte durante tutto il periodo in cui ho narrato - anzi interpretato - la vicenda di Charlotte e di Marat, sia nel marmo che nell'espressione pittorica».*

Per Sciavolino Marat è il simbolo di chi lotta per la libertà ed è vittima della sua incoscienza, anzi, della sua consapevolezza che, per la libertà, è bello morire. Carlotta non è il boia, è la mano di chi vuol soffocare la libertà, rappresenta la conservazione, la dittatura, il freno avverso al progredire dell'umanità. Il Marat nella vasca, il Marat sulla bara, il Marat quasi appiattito - marmo bianco su marmo bianco - è il simbolo della sofferenza, della vittima di questo mondo in cui a trionfare è la sete di potere e insieme la vanità, l'ipocrisia. La rivoluzione francese, la madre delle rivoluzioni, anche se una traccia profonda ha lasciato nella storia e nella società, non può cantare vittoria. Perciò Marat è disteso nella bara e in silenzio riflette - e ci invita a riflettere - come cambiare il mondo sia un'impresa pressoché impossibile. Ma vale la pena ritentare, sempre.

Enzo Sciavolino ha ben presente la lotta di liberazione, sa che è stato impiccato Mussolini, ma che - purtroppo - il fascismo vive ancora, anzi risorge. Al testimone della guerra tra la strapotenza e la libertà, è opportuno sostituire, in questo momento, l'artista, lo scultore: i marmi sono bianchi, la rivoluzione è rossa, eppure alla purezza, anche all'ingenuità dei rivoluzionari si addice il colore della limpidezza. E la durezza della materia, e l'incisività dei tratti, e l'arcaicità delle forme, rammentando che l'uomo, dall'inizio dei secoli ad oggi, è sempre quello, ed i problemi che lo turbano sempre gli stessi.

Carlotta non è la mano del destino, è la mano armata da chi non vuol perdere i propri privilegi, il proprio potere, ottenuto con la violenza e la prepotenza. Per Enzo Sciavolino l'avventura di Marat e di Carlotta è un mito che si ripete ancora oggi, sotto forme diverse, identica o simile la sostanza. L'artista, in una serie di otto pastelli, ci offre lo studio psicologico dal momento della decisione di Carlotta al momento in cui affonda il coltello nelle carni di Marat. E le immagini seguono passo passo i successivi stati d'animo e le conseguenti azioni.

Una caratteristica dell'arte di Enzo Sciavolino è proprio questa: la contemporaneità tra il pensiero e l'azione tradotta in scultura o in pittura. Marat e Carlotta entrano dunque nel mito. Che cos'è il mito per Enzo Sciavolino?

*«È - secondo Pirandello - quella cosa che appare e scompare».*

La maschera - un oggetto-soggetto sul quale l'artista ritorna di frequente - è ciò che appare, se la apri o la alzi esce fuori l'essenza vera che, a sua volta, è mutevole, in tutte le possibili immagini, conseguenti agli stati d'animo e alle reazioni di fronte ad eventi

che toccano direttamente la persona.

*«Il mito è anche un luogo dove si celebrano i riti più fantastici e allo stesso tempo rappresentano un punto fermo, un archetipo. Per me, che sono siciliano, il mito ha sempre avuto un grande fascino. L'uomo con la maschera che si apre e chiude è chiaramente una forma mitologica».*

Tra le opere, *Al vento che si alza*, *L'albero di Irene*, *Incontenibile leggerezza*, il bambino che sale sulla fune fino in cielo rappresentano vari momenti della mitologia mediterranea. Il sogno di Icaro - il bisogno di salire verso l'alto valendosi soltanto dell'umana energia, che si trasforma in leggerezza, in immaterialità, in poesia - trasferito nel bambino-angioletto, si rinnova anche oggi, nei nostri tempi. È un mito.

Sciavolino è un artista con le radici in questo secolo e ne rappresenta le inquietudini - il naso dei suoi uomini che si protende in avanti a cercare il conflitto, ma anche la verità, le labbra che esprimono la loro indignazione, ma anche la passionalità - ma non ironizza sulla tradizione, sul passato, nel segno di quella continuità che è nel cammino dell'uomo e della natura, della terra che all'uomo dà il sostegno, l'alimento e la sepoltura.

Perciò il suo omaggio, non giocoso, ma consapevole, a Caravaggio, perciò il suo accostamento della frutta, vera nei suoi colori, al bianco del marmo, come la verità alla finzione. Anche qui una profonda vibrazione psicologica e il rapporto uomo-maschera riaffiora.

Tra le ultime opere di Enzo Sciavolino, alberi sottili che vibrano al vento, come le ciglia di una fanciulla ansiosa, e le onde del mare - con la barchetta che vaga smarrita, una mano infantile l'ha affidata al destino e l'occhio ne segue il corso timoroso - costipate in una tinozza larga quanto le braccia di un uomo, quasi a voler imprigionare l'infinito. Ancora un sogno dell'uomo, che vorrebbe conoscere ciò che sta al di là dell'orizzonte, oltre le nubi del cielo, e non si arrende, anche se è consapevole che è impossibile svelare il mistero della nostra vita, la notte dell'universo e le stesse vibrazioni della luce.

Una scultura, quella di Enzo Sciavolino, che racconta l'avventura dell'uomo, le sue inquietudini ed i suoi sogni, ed il marmo, il legno, il bronzo, la materia sono le pagine dalle quali sorgono i suoi personaggi, le sue storie.

L'uomo è dunque sempre al centro dell'universo, un universo così grande e misterioso che tuttavia l'artista può costringere nel marmo, nel legno, nella materia, la quale, con l'uomo, ha un legame più stretto di quanto non appaia.

E Sciavolino lo sa.

*(Incontro con l'artista all'Università della Terza Età, Torino, 9 novembre 1996)*

## **Bruna Bertolo**

Seguire i momenti essenziali della vita di Sciavolino significa capire ciò che sta alla base della sua arte e delle sue scelte. Enzo Sciavolino nasce nel 1937 a Valledolmo, piccolo paese in provincia di Palermo: la sua è una famiglia numerosa, in cui la grande apertura mentale e culturale del padre stride fortemente con le disagiate condizioni economiche. Del resto, Valledolmo è come la maggior parte dei paesi siciliani, dominato dal latifondo: poveri contadini al limite della sussistenza, un disagio sociale più che marcato un'arroganza padronale mortificante ed oppressiva. Ed è proprio qui che si collocano le vere radici dell'arte e delle scelte politiche ed ideologiche di Enzo Sciavolino. « Ci

fu un episodio racconta l'artista - che non ho mai potuto dimenticare, all'epoca della scuola elementare: ricordo un corteo pacifico di braccianti che in occasione di una festa aveva simbolicamente occupato alcune terre lasciate incolte. Mi ricordo soprattutto l'intervento violento della polizia, i colpi ricevuti da questa povera gente, un momento di festa trasformato improvvisamente in un momento di dolore e di repressione. Fu lì che si decise... quel che sarei stato per sempre».

Gli anni siciliani di Sciavolino sono caratterizzati dalla frequenza scolastica: una scuola che opprimeva e annoiava, ricorda l'artista, ma che, nonostante tutto, non riusciva a frenare l'onda prepotente della sua creatività. Eccoli infatti frequentare, negli assolati pomeriggi, la bottega di un falegname: qui Enzo si diverte a costruire ed inventare oggetti e giocattoli in miniatura, vera e propria manipolazione dei materiali in chiave volumetrica e plastica.

La frequenza della scuola media e del ginnasio a Cefalù è per Sciavolino la scoperta della necessità di uscire da un ambiente che opprime, che limita, un ambiente che impone certezze anche religiose ed ideologiche: quelle certezze che Sciavolino, per tutta la vita, ripudierà. Nel '53 la grande svolta: la decisione di venire al Nord, a Torino, città che per la famiglia Sciavolino, così come forse per l'intero Sud, rappresentava "un mito": il mito del lavoro, della sicurezza economica, del riscatto sociale. «Fui accettato al Liceo Artistico dopo aver superato un esame di ammissione molto selettivo ed ebbi... un colpo di fortuna, quello che mi permise di vivere e pagare gli studi senza difficoltà: fui assunto al cinema Corso ed Ambrosio come... venditore di gelati! Un lavoro ben pagato che mi diede la tranquillità economica necessaria: negli ultimi anni di liceo riuscii pure ad avere il mio primo studio e creare le prime opere ». E infatti nel '59 Sciavolino organizza a Torino la sua prima personale: fu un grosso successo di pubblico e di critica. «Gli artisti di Torino, quelli che all'epoca contavano e che influenzavano il mercato, si *interessarono* a me. Sulla Gazzetta del Popolo, il famoso critico Carluccio pubblicò un articolo molto lusinghiero sulle mie opere e mi fu proposto un contratto con una celebre galleria torinese. Un colpo di fortuna, mi dissero, ma io risposi di no: non volevo vincolare la mia espressività al cosiddetto stilema, vincolare cioè la mia arte ad una chiave di lettura fissa ed immutabile per esigenze di mercato ». Un "no" costato caro, un no che ha forse condizionato il rapporto di Sciavolino con il mercato, creandogli la fama di "artista sovversivo e rompicoglioni", di personaggio scomodo e fuori dalle righe, una fama che l'ha seguito fin qui. Dopo la grande personale del '59, ecco la decisione di andarsene e ricominciare da capo: Parigi, un nuovo ambiente, incontri che arricchiscono il suo spirito, la frequentazione di artisti, esperienze diverse che servono a fornirgli i mezzi per permettergli di realizzare ciò che veramente gli sta a cuore. Poi, il ritorno a Torino, l'incontro nel '61 con Elsa Mezzano, la grande compagna della sua vita, oggi affermata professionista nel campo della fotografia e della pubblicità. Gli anni Sessanta sono anni di grande fervore per la sua ricerca artistica, ma anche di passione per tutto ciò che lo circonda. Partecipa attivamente alla vita culturale e al dibattito politico. Ama il teatro, il cinema, la musica e il jazz è la sua grande passione (indimenticabile fu per lui John Coltrane nell'inverno del '60 a Parigi). Stringe amicizia con le voci più illustri della grande anima popolare siciliana, Rosa Balistreri, Ciccio Busacca e Ignazio Buttitta. Del poeta Buttitta ne diventa quasi un esperto. Nel '66 la nascita di Igor, l'unico figlio, ora musicista affermato. Una maggior sicurezza economica (come insegnante al Liceo

Artistico dal '68) che gli permette di dedicarsi anima e corpo alla sua arte: creazioni con materiali diversi, il legno, il marmo, il bronzo, la terracotta, il plexiglas, l'oro, l'argento, creazioni legate da un unico filo conduttore: l'interesse per l'uomo, per i suoi problemi. La sua è una ricostruzione della storia, dei suoi grandi momenti, dei suoi grandi conflitti: conflitti sociali e tensioni di classe; conflitti esistenziali ed il perdersi dell'uomo nello spazio urbano in quella grande "gabbia" che l'uomo stesso crea attorno a sé. Intanto, nel '74, Sciavolino si stabilisce a Rivoli: una casa amata a prima vista. Gli anni Settanta e Ottanta coincidono con la creazione di una serie di sculture di grandi dimensioni e di grande impegno civile: *La Questione* e il ciclo *Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat* pongono «una seria ipotesi sul primato della scultura di storia e di impegno civile in Italia» (Micieli). *La Questione* è un'opera in bronzo imponente ed affascinante: intellettuali, uomini di potere, ideologi ed artisti (da Marx a Pasolini, da Agnelli a Mao, da Gramsci a Guttuso) sono «collocati» attorno ad un tavolo: la grande questione è quella di sempre, mai risolta, la questione meridionale, un processo aperto tra la tensione spirituale e la necessità materiale. In questi anni conosce ed incontra più volte il filosofo Louis Althusser che suggella la sua ammirazione per *La Questione* con questo suo suggestivo pensiero: «Pour provoquer l'immobile à sa vérité: le mouvement qui change tout».

Dialogando con Althusser sull'utopia rivoluzionaria e ancor più con Pierre Klossowski, affascinante e suggestiva figura di scrittore e pittore, che nasce in Sciavolino l'idea di un viaggio attraverso l'acqua, il sangue, il legno, il metallo, il corpo, la cenere dell'illusione degli anni Settanta tra Che Guevara e Pasolini in fiore. Prende corpo e, come in un diario, si sostanzia in opere il ciclo del *Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat*.

Memoria storica e privata. Enzo si infervora quando ricorda le arrampicate con la sua utilitaria sopra Velate per incontrarsi con Renato Guttuso e il fascino che questi esercitava in lui; o quando rievoca la dolcezza di Carlo Levi e la simpatia che gli mostrava fino a ritrarlo là sotto gli ulivi sopra Alassio. Si rattrista all'evocazione della morte atroce di Pasolini avvenuta proprio nei giorni in cui portava a conclusione la modellazione della figura posta come asse centrale de *La Questione*, e al rammarico di non aver potuto mettere in atto dei progetti comuni.

Memoria storica e privata: due momenti della vita e della scultura di Sciavolino che nel ciclo *Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia* sembra sottolineare il disincanto dell'età adulta, quando il momento delle favole lascia il posto alla disillusione della realtà. Ma, in questo disincanto e totale realismo l'artista coltiva un sogno: quello di rappresentare in forme plastiche ciò che plastico non è: l'aria, la luce, l'acqua... insomma l'incontenibile leggerezza.