



**1997**

*Corpi aperti. scultura andata e ritorno*

Catalogo mostra antologica, Castello Malgrà,  
Città di Rivarolo, Torino

Testi di:

Edoardo Gaetano (Sindaco della Città di Rivarolo Canavese) e  
Carmen Minnuto (Assessore alla Cultura), Piero Amerio, Guido  
Barosio, Giorgio Brizio, Luigi Carluccio, Antonio Del Guercio,  
Mario De Micheli, Angelo Dragone, Paolo Fossati, Paolo  
Levi, Dario Micacchi, Nicola Micieli, Angelo Mistrangelo,  
Duilio Morosini, Antonello Negri, Tommaso Paloscia, Mario  
Serenellini, Aldo Spinardi, Andrea Volo

*Sui meriti artistici di Enzo Sciavolino, sulla qualità della Sua produzione non saremo certo originali nell'esprimerci, né così qualificati da aggiungere anche solo l'enfasi di una virgola ad una già riconosciuta fama.*

*Ci preme quindi esaltare, nel proporre le Sue opere al colto pubblico, rivarolese ed all'attenzione dei visitatori del Castello di Malgrà, il perfetto coniugarsi di due messaggi, due fili conduttori che, muovendosi su binari del tutto diversi, pure manifestano singolari affinità: l'ispirazione artistica de maestro e l'aspirazione, l'obiettivo della Amministrazione: se nella prima è di indubbia evidenza il messaggio solidaristico, il valore dell'Uomo e dell'Umanità come insieme di virtù e di valori, vorremmo che nell'agire politico dell'Amministrazione Rivarolese questa stessa valenza fossero, prima di ogni altra, perseguita.*

*Auspichiamo quindi che la presenza di Enzo Sciavolino a Rivarolo costituisca tanto un messaggio, un simbolo, quanto un richiamo, un momento di riflessione per il cittadino, nonché uno stimolo ulteriore per chi è chiamato, ad ogni livello, ad amministrare.*

*Il Sindaco*

***Edoardo Gaetano***

*L'Assessore alla Cultura*

***Carmen Minnuto***

## **CORPI APERTI**

***scultura andata e ritorno***

*La personale di Enzo Sciavolino si offre come momento d'avvio a una riflessione sull'opera d'arte e la sua rappresentazione mediale. A confronto con le sculture esposte, una mostra di fotografie delle opere stesse, realizzate da Elsa Mezzano. In una sorta di simultaneo testo a fronte, l'originale e la sua traduzione fotografica.*

## **Il doppio allo specchio**

*Il ritratto della scultura di Elsa Mezzano*

*Le opere di Sciavolino in un parallelo percorso fotografico. Specularità e distanza, fedeltà e reinterpretazione, vero e falso. Per la prima volta, il confronto in “diretta” tra l’arte e la sua immagine. Un’ulteriore tappa di un’artista che, nella sua ricerca pluridecennale, ha fatto del corpo il suo osservatorio più ostinato, la sua più alta scommessa espressiva.*

## **Crisi e trasfigurazione**

*La scultura di Enzo Sciavolino*

*In sei cicli, quarant’anni di ricerca sui temi dell’identità e della memoria storica, esistenziale e politica, dove il corpo diventa, di volta in volta, allegoria, atto d’accusa, martirio.*

### **I cicli:**

*Uno spazio per vivere - But Cruel Are The Times - La Questione - Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat - Il tempo e la memoria o della perdita dell’infanzia - Incontenibile leggerezza.*

## **Uno spazio per vivere**

### **Duilio Morosini**

*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... L’«avventura», audace, intelligente, comportava, nella sua spericolatezza, l’incognita di una «scultura dell’attualità» condizionata dal piglio episodico-aneddotico. 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 lettura: 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. (...). 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 - Giovedì 30 Marzo 1972.*

## **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.*

## **Piero Amerio**

...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. Senza entrare in giudizi di valore estetico (che non competono a questo tipo di analisi) sono convinto che, proprio a questo livello, i messaggi artistici giustifichino anche la validità della loro funzione poetica. Nella misura in cui offrono l'occasione non per rêveries fantastiche o per esplosioni emozionali, ma per la nascita di nuovi modi percettivi strettamente legati ai processi psicofisiologici sollecitati, in diretta funzione del sistema di segni dell'opera d'arte. (...) La scultura di Sciavolino ha dei continui rimandi ad un mondo di significativi 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 significante (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 realistiche 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 « autre » 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(...). 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 astorico.

(...). 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*, ecc... (...).

(Da: *Appunti per un'analisi del linguaggio delle forme visive*, Galleria Due Mondi, Roma 1969)

### **But cruel are the times**

**Giorgio Brizio**

*Sciavolino: colombe come falchi*

«But cruel are the times» s'intitola la personale di Enzo Sciavolino alla galleria «LE IMMAGINI». Undici sculture e tre cartelle di grafica incentrate sul tema ambiguo della crudeltà camuffata da esile colomba, presentate in catalogo da Antonio Del Guercio. Sciavolino si è sempre interessato (è del 1965 una sua cartella d'incisioni sull'argomento, edita da «Il Punto», in cui l'uomo vittima del sopruso politico s'immolava sulla Croce, in una realtà visiva immediata pur nella sacralità corale rettorica del raffigurato) ai problemi della violenza insita nelle azioni «diplomatiche» dell'oggi, portandole, in questo nuovo periodo, su un piano interpretativo lineare e coinvolgente, con l'estrema semplicità del segnale usato, fruitore e ambiente: elevandoli dalla loro impassibilità di tempo e luogo a generatori inconsci di azioni di condanna. Se nel 1969, l'emblema di denuncia raggiungeva determinate basilari segnaletiche pop (la palina, l'oggetto abituale) mentre i suoi protagonisti avevano ancora una boccioniana struttura angelica (alle Immagini è esposto *Se per ipotesi* del '68 - '69 che segna la fine di un periodo e l'inizio dell'attuale), 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 sentimentistiche, come interprete veristico del suo tempo (*Autoritratto*, *Adamo ed Eva*, *Colloquio*). 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'emblematicità 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*, 17 Dicembre 1971.

## **Andrea Volo**

È abbastanza raro ormai incontrare, nei percorsi obbligati delle gallerie romane, artisti in grado di rimettere sempre e tutto in discussione, per ciò che riguarda l'invenzione. Risulta molto più semplice applicarsi etichette di comodo e intrupparsi nella «corrente» di passaggio, almeno finché dura. 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 (dopo quelle del '69 alla Due Mondi e del '70 alla Ciak), 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. A queste brevissime annotazioni sulla mostra romana di Sciavolino non si può non aggiungere, in riferimento alla «ineleganza» delle sue opere quanto Del Guercio scrive a chiusura della prefazione: «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 una 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». A certe operazioni di «Svendita» è forse ancora possibile contrapporre il «fare» cosciente e - appunto - senza capitolazioni.

*NAC Notiziario Arte Contemporanea, Edizioni Dedalo, Maggio 1972.*

## **Antonello Negri**

(...). 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, Il 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 attualizzava 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.

(...). Il discorso di impegno sociale e civile della Questione si complica di ragioni interiori e necessita di più evidenti mediazioni nel ciclo di Marat, che ha d'altronde offerto all'artista l'occasione di cimentarsi sistematicamente con altri materiali tradizionali della scultura: il marmo, il legno, il ferro, la terracotta. "Marat- ha affermato 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".

*Presentazione alla mostra Aspetti della ricerca figurativa 1970/1983, Rotonda della Besana, Milano, 1984.*

## La Questione

**Mario De Micheli**

*La Questione*

(...). 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 o 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: *Storia dell'arte in Italia*, «*La scultura del Novecento*», UTET, Torino 1981.

## **Dario Micacchi**

### ***Con Di Vittorio e Agnelli al tavolo della Questione***

Firenze - Enzo Sciavolino, che fino al 24 novembre espone alla galleria «Michelucci», è davvero uno scultore capace d'essere controcorrente e inquietante nell'immaginazione plastica, con una tecnica originale, essenziale e complessa. È nato a Valledolmo di Palermo nel 1937 ed è emigrato a Torino a 16 anni, Nella sua condizione di emigrato, le primitive e più intime radici si sono rafforzate e cresciute a foresta fino alla coscienza lucida e forte di quel vero e proprio esodo di popolo che è stata l'emigrazione meridionale a Torino. Il formarsi aspro di questa coscienza, giorno per giorno della «questione operaia», è venuto a connettersi con la ricerca specifica dello scultore sicché tutte le novità di linguaggio, anche le più ardite e nuove, sono divenute strettamente funzionali alle verità da dire. Sciavolino è un plastico puro, non è minimamente un illustratore: il presente è un'enigmatica pianta con le radici del passato viventi a vista, e con una tensione verso il futuro come un'interrogante, ansiosa ricerca. 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. Ne *La Questione*, a un lato estremo due figure proletarie, uomo e donna, che hanno la purezza aurorale dei kouròi greci ma hanno segni di violenza devastatrice nelle forme loro, guardano una scena visionaria: intorno a un lungo tavolo, come per un'ultima cena dell'iconografia cristiana, si sono dati convegno, nell'ordine da sinistra a destra per chi guarda, Agnelli, Marx, Freud, Mao, Buttitta, lo scultore che sta in piedi e porta una bomba nella mano, Guttuso, Gramsci, Vittorini, un bracciante meridionale, Di Vittorio. All'altro lato estremo una seggiola vuota e chiunque può sedersi. Sul tavolo alcuni oggetti: un bucranio, un tegamino con uova a cuocere, una pistola (questi stessi oggetti stavano in un bel quadro di Guttuso).

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-kouròi 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, Martedì 20 Novembre 1979.*

## **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.), è 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 guttusi (un padellino con uova, un bucranio, una pistola, tubetti di colore, un pezzo di pane sopra uno straccio stazzonato); 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 n. 51-52 - 24 Dicembre 1976.*

## **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.*

**Tommaso Paloscia**

*Continua il «boom» della scultura*

[...] E in questa tornata sempre fitta di «personali» di ogni tipo ecco a dominare il campo uno scultore: Enzo Sciavolino che ha trasportato in buona parte nella galleria «Michelucci» di Firenze la grande rassegna tenuta fino a metà ottobre a San Gimignano. 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, Sabato 15 Dicembre 1979.*

**discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat**

**Mario Serenellini**

*A ciascuno il suo Marat*

[...] L'uomo di Sciavolino, chiuso tra 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, per 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 -, dall'uomo che è antropomorfo ma anche homo sapiens. A quest'opera sono arrivato dopo gli incontri decisivi che ho avuto con Pierre Klossowski e Louis Althusser, con i quali ho parlato a lungo del problema. Ma ci sono altri riferimenti, meno lineari. [...] 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 farsi sommergere 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. [...] La Questione viene prima di Marat: è la conclusione di un discorso [...] Non è un caso che, tra gli invitati alla 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 inquietanti 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 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 l'elemento di forza entro oggettive contrapposizioni politiche.*

*[...], 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 [...]. 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 mio 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 e 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. [...] 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. [...] 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. [...] 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*

*Dal libro Marat mio doppio quotidiano, autunno 1978, Kunstalle Galleria al Ferro di Cavallo, Roma.*

## **Luigi Carluccio**

Come nota Mario Serenellini, che per la mostra allestita in questi giorni nelle sale della Biblioteca comunale e nel cortile del Palazzo comunale di San Gimignano, dove resterà aperta sino a metà ottobre, ha imbastito un dialogo fitto con lo scultore sui motivi di un'opera che in un certo senso manda avanti, oltre anche una certa linea di terra, l'interrogazione che l'artista porge di continuo alla vita. Sciavolino, è l'uomo tra speranza e rabbia, tra dubbio e dissenso, è l'emigrante interrogante, perennemente «in questione». L'opera che manda avanti l'interrogazione dell'artista è il recentissimo Marat, anzi un insieme di opere giacché il personaggio Marat è diventato via via per lo scultore un termine di raffronto di molte diverse esigenze personali e collettive, esigenze psicologiche, ideologiche ed infine anche tecniche e formali. Così il tema della morte accettata, anzi desiderata come una soluzione finale, diventa la cronaca di un «suicidio» del quale si appropria in prima persona l'artista; così come la questione era, anzi è la cronaca del «vissuto» nel sociale.

Suicidio, s'intende, come proposta assai più che come espiazione e se Sciavolino ha scelto a protagonista la figura di Marat non è soltanto perché Marat e il suo spirito di rivoluzionario e insieme di ribelle appaiono come un lontano modello dei personaggi che il '68 ha amato in misura quasi viscerale, il Che e Pasolini sopra tutti gli altri, ma perché se Marat viene sospinto dalla storia a scegliere di morire realizza l'evento nell'ambito di una privatezza, che viene espressa in termini reali, la stanza da bagno; privatezza esemplare e per se stessa enigmatica.

Nella mostra di San Gimignano sono presentate circa una quarantina di opere degli ultimi cinque o sei anni di lavoro di Sciavolino, tutte riconducibili però al suo ritornante bisogno di mediare un equilibrio tra violenza e tenerezza, tra un rigetto aspro dell'esistenza, per le sue volgarità e le sue opere impietose e un bisogno di calarsi nella vita, come in un bagno rigeneratore che a volte può essere anche un bagno di sangue. Opere come *Il coltello*, *Spaccare i bicchieri*, *Mela con la pistola*, sono i lenti gradini di una impennata che porta alla drammatica e tragica alternativa della morte come ultimo segno di rivoluzione o come ultima liberazione. Lo scultore muove le figure di Marat come pedine lungo un itinerario che è l'itinerario del viaggio dalla nascita alla morte; dal bambolotto metallico dentro una teca o sarcofago sino alla vasca tutta in legno di noce dentro la quale sta il corpo di Marat «appiattito alle pareti come rifratto dall'acqua in un galleggiamento raggelato e inerte». Ma anche un passo più avanti, alle terrecotte che ricordano l'Etruria, quindi il mondo della rasserenata memoria, dove Marat appare disteso su un triclinio che è d'amore e di morte e Charlotte lo può vegliare, fissata nella stessa mortale immobilità. Da questi pochi rapidi cenni è facile intendere la complessità dell'opera di Enzo Sciavolino. Si deve sperare che prima o poi venga presentata a Torino e attendere che sia pubblicato il volume che riporta il lungo e denso testo-dialogo con Serenellini e le fotografie delle

opere, dei diversi stadi, dell'opera come sono state riprese da Elsa Mezzano: oltre che tutto il materiale iconografico e documentario di cui s'è nutrito l'artista nel corso dell'opera. *Gazzetta del Popolo, 12 Settembre 1979.*

## **il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia**

**Nicola Micieli**

### ***Le invenzioni di Sciavolino***

Con «La Questione» (1973 - '76) e il ciclo «Discorso sui materiali del far scultura per interposto Marat» (1976 - '79), nella stagione del disimpegno in termini di ideologia e di problematica esistenziale, Enzo Sciavolino avanzava un concreto proponimento di tangenza sociale e di critica politica quale prerogativa e dovere dell'artista, per l'intimo convincimento circa la posizione centrale che deve occupare l'uomo nella storia e, particolarmente, nell'arte, proprio perché la crisi dell'ideologia e dell'impegno politico rende manifesta l'incrinatura profonda nel senso di identità collettiva e individuale.

Quale occasione tematica - lui, uomo del Sud emigrato a Torino - sceglie l'irrisolta «Questione meridionale». Non è, però, una sintesi di economia politica il lungo tavolo intorno a cui sono raccolti in singolare convito, a discutere la vexata quaestio, intellettuali e uomini di potere, ideologi e artisti quali Marx e Mao, Gramsci e di Vittorio, Guttuso ed Elio Vittorini, Buttitta e Freud e Gianni Agnelli e Pier Paolo Pasolini. A me sembra, piuttosto, un luogo simbolico di dibattito, un processo aperto sulla condizione umana strinta tra prassi e utopia politica, tra necessità materiali e tensioni spirituali. Con la «Questione», più che un'opera didascalica, Sciavolino apparecchiava al nostro sguardo (a noi persone comuni rappresentate nella scultura dalla coppia delle figure astanti, che osservano il convito come ad attendere una sentenza) un teatro della dialettica intellettuale che va recuperata come momento vitale della politica, come presenza che attiva processi di trasformazione e di crescita collettiva.

Nel ciclo «Marat» l'ottica di Sciavolino diviene individuale. La «questione» storica già si fa metafora di una condizione dell'artista stretto tra funzione civile e sfera privata. Intorno a Marat ruota l'universo della storia, ma nel ciclo di Sciavolino appare più significativo e perturbante il fatto che in una stanza da bagno si compia il destino di un uomo; che Carlotta interrompa il flusso della vita quotidiana, suggellando nel rito della morte il vortice delle passioni di cui è intessuto il privato.

Non è un caso che Sciavolino vada in questi anni ricomponendo una sorta di mappa della vita quotidiana, anche in senso personale e memoriale, disvelando il potenziale di ambiguità e di coinvolgimento che posseggono le piccole quanto le grandi contingenze esistenziali. Essere scultore di storia e di impegno civile oggi, significa cogliere degli atti le implicanze, i sensi e i sovrasensi, assumendo oggetti e personaggi, situazioni ed eventi come segni simbolici di un destino comune che nel luogo della scultura si manifesta.

Trascorrendo dal realismo lucido e aspro all'abbreviazione stilizzata dei volumi e alle sintesi planimetriche di estrazione cubista, Sciavolino va ora componendo, sotto specie di ribalta apparecchiata in luogo narrativo, un ciclo intitolato leopardianamente «Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia», che è per l'appunto un modo di fare storia affidandosi non più alla testimonialità positiva di un documento o di un fatto cogenti per pertinenza ideologica, ma alla drammaticità evocativa o all'ambiguità espressiva

di oggetti, forme e figure ormai assimilati alla funzione magica e taumaturgica delle reliquie. Niente cambia se lo spirito dell'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 ecologica di una favola moderna all'imbalsamazione poliziesca dei reperti di vita quotidiana in una teca-sarcofago che pare il luogo dell'esilio più che della memoria.

Bastino gli esempi del «Gramsci» (1987) e di «La casa dell'albero» a illustrare la versatilità allusiva ed espressiva della scultura recente, in legno, di Sciavolino. La prima, di così spiritualizzata intensità nella materia prosciugata, resa pura essenza ma, ahimé!, reliquia o, pasolinianamente, cenere di un'ideologia civilmente lucida che innesca concatenazioni dialettiche solo in chi sa esercitare il pensiero critico. La seconda, impostata anch'essa sul concetto della reliquia contenuta o conservata entro un recinto o in un'urna che ne sottolinea residualità di oggetto ormai museificato, estrapolato dalla naturalità del contesto, ironicamente, e anche poeticamente, elevato a simbolo feticistico di una dimensione negata ormai all'esperienza concreta, vivibile solo come forma o simulacro.

Ecco! Il senso del titolo di questo ciclo è appunto il rovesciamento dell'interpretazione del mondo: dalle favole dell'infanzia vissute come proiezione possibile della realtà, alla realtà del tempo presente di disincanto, che non è vivibile altrimenti che sotto forma di simulacro, di finzione di metafora. Ovvero sul piano di una forma artistica sostitutiva dell'esperienza concreta delle cose, a consolazione ma anche ad alienazione degli uomini.

*LA GAZZETTA DELLE ARTI - Marzo 1990*

## **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 dell'«L'albero della libertà» dove una coppia, tipo «Adamo ed Eva», intagliata nel cirmolo e nel tiglio, 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 drappoggio 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, Sabato 27 Ottobre 1990*

## **Angelo Mistrangelo**

### ***Lo scultore Enzo Sciavolino***

***Una personale sul tema: «Il tempo e la memoria o della perdita dell'infanzia»; un itinerario tra simbolismo e realtà. 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'arpista» 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, Martedì 30 Ottobre 1990*

## **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.*

## **incontenibile leggerezza**

### **Aldo Spinardi**

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 masticare 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

nasconde 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 *confittuale*, 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, rammemorando 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.

*Per l'incontro con l'artista all'Università della Terza Età, Torino, 9 novembre 1996.*

**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, venerdì 2 novembre 1990.*