

*Il mondo ci sfugge
poiché ritorna a sé stesso.*

Albert Camus

La forma del tempo

Alberto Fiz

La scultura rappresenta per Andrea Mariconti l'approdo naturale rispetto a un percorso pittorico ultraventennale che pone la trasformazione della materia al centro della sua indagine espressiva. Sin dai suoi esordi, l'immagine evita qualunque criterio aprioristico e assume, ogni volta, sembianze differenti in un progressivo trascinarsi verso confini inesplorati. La tecnica tradizionale sfugge al proprio destino trovando nell'utilizzo della cenere accanto all'olio un'immediata proiezione organica attraverso l'inevitabile adesione a un processo in continuo cambiamento che s'insinua nei gangli della composizione: «Bisogna scendere a patti con la cenere: diversamente dagli oli e dagli acrilici che ti consentono un controllo totale, ha in sé un'ostruzione che non ti permette di controllarla in modo esatto o a farla corrispondere precisamente a quello che hai in testa» (1), afferma l'artista.

Nel desiderio di uscire dall'alveo rassicurante della rappresentazione per condurla verso la sfera fisica, sono molte le componenti extrapittoriche che creano empatia e Mariconti, insieme alla cenere, sperimenta un'infinità di altri materiali quali terra, petrolio o cemento, solo per citarne alcuni di quelli che delineano la fase iniziale del suo percorso artistico.

Risale al 2010 *Imprinting*, la prima serie di sculture da cui emerge la volontà dell'artista di farsi natura attraverso un procedimento di contatto in base alle teorie del filosofo Georges Didi-Huberman, punto di riferimento per Mariconti, così come, sotto il profilo estetico, lo sono Alberto Burri, Joseph Beuys e soprattutto Anselm Kiefer (nel 2005 ha collaborato con l'artista tedesco in occasione del workshop organizzato all'Hangar Bicocca di Milano durante l'installazione de *I Sette Palazzi Celesti*). Sono impronte di arti, ma anche ritratti realizzati con terra, resina e cenere dove l'immagine diventa parte di un processo germinale teso a rintracciare la forma primaria evitando d'inseguire paradigmi già metabolizzati; in un piccolo gesso del 2010 compare, insieme alla cenere, anche la cera d'api, come se gli elementi organici fusi tra loro evocassero reperti di chissà quale civiltà negando la separazione tra storia e natura.

«Fare un'impronta», scrive Didi-Huberman, «significa sempre produrre un tessuto di relazioni materiali che danno luogo a un oggetto concreto...l'impronta è al tempo stesso processo e paradigma: riunisce in sé entrambi i significati della parola 'esperienza', il significato fisico di un protocollo sperimentale e il significato gnoseologico di un'apprensione del mondo» (2).

La scultura dunque non ha mai avuto un ruolo ancillare nell'indagine di Mariconti, convinto che fosse la materia a contenere la forma in base a una progressiva tensione creativa e non stupisce che in occasione della personale alla Fondazione Ghisla l'indagine plastica sia diventata protagonista nell'ambito del progetto più importante da lui sino a ora realizzato.

In una mostra molto ampia dove compaiono dipinti, disegni, progetti e incisioni degli ultimi cinque anni, i lavori plastici rappresentano l'occasione per giungere a una sintesi complessiva tra segno, suono e materia su uno spazio circolare irto di difficoltà dove Mariconti organizza il proprio paesaggio interiore uscendo dai sentieri della rappresentazione già ampiamente scarnificata in ambito pittorico.

E' la superficie tridimensionale il campo di battaglia su cui si confronta dando prova delle sue notevoli capacità tecniche e progettuali. Del resto, già dal titolo *Naeuma Antimatter* (oltre a identificare il nuovo ciclo di sculture è anche la chiave di lettura dell'intera rassegna) emergono le finalità di una ricerca complessa che ha lo scopo di agire sulla componente vitalistica ed espressiva

mettendo in rilievo una processualità che va oltre l'effigie con l'intento d'identificare il segno-suono nel suo continuo progredire. L'antimateria non è in contrapposizione con la materia: entrambe appartengono a un medesimo campo quantizzato dove l'interazione tra particelle e antiparticelle dà origine alla trasformazione producendo radiazione elettromagnetica in base alla celebre formula di Albert Einstein. Ed è proprio l'energia che si sviluppa dall'incontro tra materia e forme organiche l'aspetto più rilevante dell'indagine condotta da Mariconti che realizza le sue sculture in bronzo a cera persa ottenendo risultati imprevedibili: «Attraverso il processo a caduta del bronzo liquefatto, simile alla lava, si può interferire liberando nella casualità fisica le forme sorgive» (3), scrive rendendo esplicite le sue intenzioni che sono quelle di affrancare la creatività attraverso l'azione sulla materia dove gli argini tra le cose si dissolvono e i profili perdono i contorni. Così il bronzo accoglie i transiti del pensiero sciogliendo in un medesimo contesto elementi naturali quali rami o foglie che si armonizzano con le visioni di termitai intesi come architetture primordiali. In questo percorso, caratterizzato da smarginature e analogie mnemoniche, si possono identificare un'infinità di segni provenienti da matrici differenti trasferiti sul bronzo attraverso la cianotipia o la fotoincisione, tecniche non certo comuni in ambito plastico, facendo sorgere un territorio stratificato dove la contemporaneità scannerizza i dati del passato garantendo loro una rinnovata permanenza; l'alfabeto segnico si allarga e sembra di udire l'eco della celebre frase di Paul Klee «l' arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile».

Tra svelamento e occultamento, si depositano sulla superficie elementi tratti da antiche mappe nautiche, ma anche da forme archeologiche ispirate alla civiltà camuna risalente all'Età del Ferro. Sono significanti disarcionati dal loro significato che recuperano una posizione nello spazio fisico della materia con le incisioni rupestri che s'inabissano compiendo una sorta di transfert rispetto alla loro originaria disposizione: «La natura organica della memoria genera l'opera», mi spiega Mariconti che tatta il bronzo con i suoi geroglifici non privi di elementi transitori o casuali, destinati a proporre inedite ed enigmatiche mappature mentali. Il segno-*imprinting* va di pari passo con l'espansione del suono nell'ambito di un progetto dove le sculture sospese all'interno di solidi platonici sviluppano una musicalità attentamente calibrata.

Le indagini sulle relazioni tra arte e suono hanno attraversato il Novecento partendo dai *Rotoreliefs* di Marcel Duchamp e dagli *Intonarumori* di Luigi Russolo. Ma, probabilmente, il primo esempio di *sound art* è identificabile con la campana che si diffonde in ambito ecclesiastico dall'VIII-IX secolo.

Proprio da questo modello prende ispirazione Mariconti che tuttavia non si limita all'esistente ma con *Naeuma Antimatter* realizza un gruppo di sculture sonoro-visive che, pur essendo vincolate da una serie di problematiche tecniche, non vengono identificate con l'elemento acustico. La vera difficoltà è stata quella di creare forme plastiche autonome che potessero produrre «un suono determinato, inarmonico ma con funzioni armoniche»(4), simile a quello delle campane.

Sculture con una doppia anima dunque che se da un lato sviluppano la loro potenzialità segnica e linguistica, dall'altra agiscono come strumenti di connessione tra la sfera materiale e quella immateriale in base a una soluzione che costituisce una peculiarità di sicuro interesse nell'ambito delle esperienze sinestetiche e performative. L'artista ha scelto di realizzare un solido di rotazione (le opere plastiche, differenti per dimensione ed elaborazione, sono identificabili da una medesima matrice) caratterizzato da due elementi che s'innestano tra loro in grado di svolgere una funzione musicale resa possibile dalla superficie cava. Per fare ciò avrebbe potuto indirizzarsi verso forme geometriche elementari. Invece, ha elaborato «sculture aliene» (la definizione è di Mariconti) che galleggiano in una dimensione non immediatamente riconoscibile; l'immagine che ne scaturisce evoca un elemento naturale, in particolare la ghianda e come tale rimane sospesa come frutto sull'albero. Ma nulla è mai definito rispetto a una ricerca che evita qualsiasi classificazione e, non a caso, l'aspetto ambiguo della formulazione plastica nasconde, come in una scatola cinese, molte altre suggestioni e rimandi a mondi del passato dove si possono osservare in filigrana urne, giare o utensili preistorici.

A emergere è la forma del tempo resa esplicita dall'indagine di un artista che inventa labirinti e rompicapi nei quali convivono termitai e incisioni rupestri; ghiande e urne. Non ha importanza

l'origine delle cose, ma le loro affinità elettive, la capacità di relazionarsi e di connettersi al di fuori di percorsi già tracciati. Segni e suoni insomma si espandono nello spazio decretando la nascita di una sola melodia. *Naeuma* appunto.

- (1) Intervista di Andrea Mariconti con Eloisa Montagna in *Andrea Mariconti, Quia Pulvis*, catalogo della mostra, Galleria Pittura Italiana, Milano, 17 maggio-30 giugno 2007, s.p.
- (2) Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p.30.
- (3) Andrea Mariconti, testo di presentazione della mostra *Naeuma Antimatter*, Fondazione Ghisla Art Collection, Locarno, 4 settembre 2022-8 gennaio 2023.
- (4) Maurizio Bertazzolo, *Naeuma Antimatter, archeologia sonora e spettrografia musicale*. Saggio pubblicato in questo volume.