

marisa albanese

Un altro viaggio al termine della notte

di Manuela Gandini

"Vedere, è traversare gli specchi.

In fondo c'è la notte dell'ultimo astro"

Reb Elar

Scendendo trafelati in metropolitana, fermata Cilea, nell'ordinario trambusto urbano di una Napoli assoluta e incasinata, incontri le donne androgine e statuarie, sedute su tavole metalliche di Marisa Albanese, che ti vedono senza guardarti. Quattro corpi alla resistenza, sotto a Piazza Quattro giornate, sovrastano il brulichio fisico, organico, colorato, della vita quotidiana che scorre nelle vene della terra, misurando il tempo in minuti. Ma loro: guerriere figlie e madri, appartengono a un'altra vita, non hanno rughe, non hanno i segni del presente, nessun compromesso con la stratificazione biologica contemporanea, nessuna voce.

Chi sono le fiere amazzoni fantascientifiche protette o isolate da un casco metallico lucente come uno scrigno?

Sono le opere di Marisa Albanese che hanno origine nella profondità di un pensiero femminile, fertile, forte. Sono elementi astratti che indicano una stazione d'arrivo e di partenza, sono luoghi di transito e di riposo, di meditazione e astrazione.

Vivono in uno spazio color latte e penso vedano il mondo in bianco e nero come i gatti. Sono amiche senza parola, esseri nuovi. Nuovi esseri in transito sul pianeta che si rifanno alle grandi donne del novecento.

"La mia operazione - scrive Italo Calvino nell'introduzione alle "Lezioni americane" (1) - è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio".

Come in assenza di gravità, come se le opere galleggiassero nello spazio vuoto, l'installazione di Albanese - presentata in "Tensioni" al Maschio Angioino di Napoli - sembra iscritta nel capitolo della leggerezza delle lezioni americane.

Celebrale, schivo, essenziale, diretto e immaginifico, il suo lavoro presuppone visioni ancora lontane. Con una forte spinta letteraria e un legame indissolubile con la storia dell'arte e la storia recente delle donne, il percorso costruito dall'artista - luogo in cui rifocillare lo spirito - si dipana come un racconto, assume prospettive narrative visive e verbali. Gli elementi plastici e spaziali si incrociano con la parola che si sovrappone a un'idea geopolitica: i nomi e le terre combaciano. La violenza collettiva e il dissenso individuale si trovano l'una di fronte all'altra. Come scrive Maria Nadotti, Marisa mette a confronto la Storia con le storie.

Ma ciò non è immediatamente visibile.

Nelle light-box, al profilo dell'Argentina sono sovrapposte frasi che riportano alle Madres della Plaza di Mayo, al profilo della Birmania è sovrapposto il nome forte e solenne del Premio Nobel Aung San Suu Kyi, perseguitata e arrestata per la sua opposizione manifesta al governo militare.

I diritti umani, scavati nelle viscere della violenza in Bangladesh da Taslima Nasreen, dove i musulmani sfigurano con l'acido il volto delle donne, sono evocati nel segno secco e inequivocabile della ricerca di Albanese che, pur nella sua personalissima visione, restituisce uno sguardo globale sul pianeta con impegno poetico e politico. Un territorio poetico senza le ferite figurate dei traumi e della violenza umana. Un lavoro che non contiene il sensazionalismo della cronaca sempre più cruda e insostenibile. Si parla di tragedie senza però vederle: tragedie domestiche e mondiali, singoli esseri e comunità estese, nomi e oggetti, parole mute che nascono dall'odore della terra. Ma mai una sbavatura espressionista, emotiva, sanguigna. Come se il territorio dello scontro, che prorompe nefasto da ogni poro mediatico, fosse lontano nel tempo, o più presente che mai nella fredda razionalità di uno sguardo chirurgico. Come fosse un'elaborazione ormai passata, frutto di memoria, evento trasformato in un processo di autonomia dal presente. Le Madres trasformarono il loro destino sul destino segnato dei propri figli. Perché la ragione, la lucidità, il sentimento femminile, attraversato dalla violenza senza scampo, ha trasformato la realtà. La perdita incolmabile è diventata necessità di chiarezza per loro e per l'intero pianeta, necessità di diritto e di lotta. Sono loro ad aver sconfitto il regime, con la loro verità negli occhi. Così, a Buenos Aires, le Madres – che vengono chiamate dalle code del vecchio regime vecchie pazze puttane - hanno aperto un'università popolare che ha i suoi fondamenti di studio nell'etica e nella politica, per prevenire le tragedie: per cambiare le cause e non per curare l'inevitabilità degli effetti postumi.

"Vogliamo realizzare i sogni dei nostri 30.000 figli" hanno spiegato presentando il progetto alle università italiane, con le mani nodose e i volti coraggiosi incorniciati di loro tradizionali fazzoletti bianchi.

Una cornice, una protezione, uno strumento di concentrazione e distinzione.

Il casco metallico delle donne di Albanese somiglia, nell'atto simbolico, al fazzoletto emblema della resistenza delle Madres. Il casco non è un elmo da guerra e neppure un casco blu, anzi è un casco impossibile, è un'intuizione verso il futuro. Ma è anche il velo delle madonne del trecento e quello delle donne arabe con il burqua: l'altra metà del cielo silenziosa e sottomessa, ferma garanzia di vita.

Tuttavia è difficile immaginare che possa esserci futuro, immaginarlo avvolto nel fumo delle bombe, immaginarlo nei virus micidiali prodotti in laboratorio. Immaginarlo dietro quei volti sconvolti e terrorizzati dei soldati e delle soldatesse (ex madri) che vengono da un passato antico e inamovibile, quello di tutte le guerre, di tutte le violenze perpetuate nel tempo. Difficile guardare oltre un presente che si annoda su se stesso rendendo incandescenti i rapporti tra poteri e tra uomini.

A una domanda sullo scontro di civiltà, fatta da Caroline Emcke e Gerhard Sporn a Susan Sontag in una recente intervista apparsa su il quotidiano "la Repubblica" (2), la scrittrice americana risponde: "Mi guardo bene dall'usare la parola civiltà in modo tanto ipocrita. Ma, sì, siamo di fronte a uno scontro di valori, che ha per terreno il progetto della modernità. Parte essenziale di tale progetto è l'emancipazione della metà della razza umana alla quale io appartengo, e cioè le donne. L'Islam radicale riporta indietro le lancette dell'orologio per le donne. Io vivo in quella parte del mondo che sostiene che le donne dovrebbero avere la stessa opportunità e responsabilità degli uomini. Certo, tutti i fondamentalismi religiosi sono negativi per le donne. Ma la repressione e la sottomissione delle donne sono fortissime dove attecchisce il fondamentalismo islamico – una corrente radicale che si nutre del sospetto nei confronti della modernità e attraversa tutto l'Islam coinvolgendo un numero sempre più alto di persone. In tutto il mondo, gli uomini musulmani vengono mobilitati per protestare contro l'ingiustizia, il fallimento economico, l'inefficienza politica e la corruzione dei loro paesi e diventano così soldati in una guerra di religione il cui primo fronte non è la lotta all'imperialismo americano ma la guerra contro le donne". Acuta analisi marginale al roboante commentario terrestre.

Ecco la situazione là dove il pensiero femminile è stato soffocato dal fondamentalismo: nessuna dialettica, nessuna dualità: scontro fisico, preghiera e invocazioni di Allah. Quelle culture maomettane strutturate sul fondamentalismo hanno cancellato i volti delle donne, spesso hanno affogato i loro occhi nell'accoppiamento tra maschi per non avere confronto alcuno con il mondo sempre più sommerso del pensiero femminile, e hanno creato harem garantendosi la possibilità di non affrontare singole individualità pensanti, mantenendo controllo e potere. Ma ciò appartiene a una cultura a noi inconcepibile alla quale si contrappone, per paradosso, l'esibizione sfrenata occidentale di tette e culi come elemento indispensabile alla vendita delle merci.

Quando Elias Canetti scrive "Le voci di Marrakech" (3) racconta di una donna che appare dietro una grata, senza velo, e dice frasi che scorrono via come l'acqua. "Ma non vedevo le mani - scrive - non mostrava altro che il volto, forse le mani erano legate da qualche parte" (4). E dopo essersi aggirato lì intorno per un po', chiedendo a un ragazzino di quella donna, scopre che la donna è pazza. "Come posso descrivere l'effetto che suscita il volto di una donna senza velo, che abbassa lo sguardo dall'alto di una finestra, in una città come questa, in un vicolo come questo? (...) Le case sono come muri, e si ha spesso l'impressione di camminare a lungo tra i muri, pur sapendo che sono case: si vedono le porte e pochissime finestre che non vengono usate. Con le donne accade qualcosa di analogo: quando esse camminano come sacchi informi lungo i vicoli, non si scorge né s'intuisce nulla, e presto ci si annoia di occuparsene e di dover ricorrere all'immaginazione. Si rinuncia alle donne". (5)

Il lavoro di Marisa Albanese va a toccare le corde profonde della contemporaneità, è un continuo confronto tra il sé e il grande organismo vivente femminile e anche maschile. Il progetto della modernità, del quale parla Susan Sontag, si iscrive nella cadenza simmetrica e "pura", ossessiva e straniante delle apparizioni dell'artista, nate sull'osservazione quasi inconsapevole dei movimenti umani verso progressivi spazi al femminile o verso una visione androgina. Un augurio o una certezza? Il suo lavoro ci offre un luogo consolatorio nel quale ci sembra di galleggiare, nel quale perdiamo i punti di riferimento, nel quale ogni cosa viene svuotata di senso trascinandoci in uno stato quasi ipnotico: il luogo dove vorremmo essere, coccolati e accolti. Una vita prenatale o una stazione di passaggio, oppure uno stato di grazia. Accoglienza Spavento. A volte il suo spazio sembra di viverlo con la chiarezza del taglio di Lucio Fontana: quell'aldilà, quell'attraversamento reso tridimensionale da un'altra mano in un'altra epoca, quell'avvicinarsi a Dio, un dio laico fatto di carne, con i sette gioielli che tempestano la vita. I sette gioielli, nel buddismo, sono i sette orifizi che appartengono al volto: le orecchie, gli occhi, il naso, la bocca. Sono i varchi attraverso i quali l'interno e l'esterno si mettono in comunicazione. I varchi che permettono al mio stomaco di dialogare con la foglia.

Ben lontana dalla contaminazione trash delle statue in decomposizione di Kiki Smith; o dagli arti spezzati e iperreali di Robert Gober; o dalle donne in carne e ossa di Vanessa Beecroft che espongono se stesse nude in galleria dietro un velo di tristezza incommensurabile, le donne di Albanese sono la proiezione di un nuovo giorno, un pensiero geneticamente modificato. Come il corpo di *Rivolta*, una femmina che si tuffa, con lunghi peli o fili, che modificano il suo organismo dopo l'inevitabile barbarie distruttiva del nostro tempo.

Le *Tensioni* aprono spazi che sembrano definitivamente chiusi. Muovono verso l'asettica concezione di una modalità relazionale nuova, scevra dagli esibizionismi individuali quotidiani. Lo spazio amniotico, che crea la disposizione delle donne-manichino entro cornici di filo di ferro sollevate da terra, forma un vuoto fisico e mentale. Induce alla perdita della specificità del proprio pensiero frammentato per riacquistare una profondità normalmente dilatata sull'infinito tapis roulant della cronaca.

"La distanza è luce, lo spazio di tempo in cui

tu penserai che non ci sono frontiere.

Così, noi siamo la distanza."

Reb Mirshak

Le donne-statue sono attraversate da una vena classica e da una vena fantascientifica. L'energia elettrica, che rende incandescenti i fili di parole palindrome come RAW ON, generano un senso di pericolo e di attesa. NO WAR vista al contrario è lo specchio della guerra, qualcosa di crudo, rude, colpito nel vivo. I caschi proteggono e riflettono, contengono energia per non causare dissipazione. "C'è sempre una protezione sul piano istintuale – afferma l'artista – è un bisogno di difendersi dall'arte che va a scavare verso cose di cui hai paura, cose che nella profondità dell'analisi possono rivelarsi pericolose". Ma il punto di vista dell'artista è una motivazione singola che noi vediamo proiettata e ingigantita nella pluralità degli avvenimenti. E' una voce individuale che, nel processo espositivo, diventa eco e cattura in sé un'enormità di onde. Se nelle donne rannicchiate di Albanese c'è l'incolmabile solitudine di un singolo essere umano, in quella solitudine tutto il pianeta ci si specchia.

"L'arte – ha affermato Marina Abramovic – ha tre caratteristiche: deve essere disturbante, deve predire il futuro, deve avere risposte a molte domande".

Durante la grande guerra Matisse dipingeva solo fiori, fiori, fiori.

I caschi, i manichini, i profili geografici, i fili incandescenti, le fotografie in mostra affiancano, a una piacevolezza visiva, la tensione elettrica di un cavo incandescente che, al centro della stanza, è una minaccia per tutti. Si ha la sensazione dell'avvicinarsi di una perdita immane e parallelamente una certezza di liberazione. Come in un processo di purificazione, il passaggio non è indolore, il dramma dell'apocalisse strisciante è nascosto dietro ogni volto, dietro il silenzio sapiente delle donne che si trasmettono calore e crescita.

"E che hai sentito, figlio mio dai begli occhi blu? / Che hai sentito, mio tesoro, vuoi dirmelo tu? / Ho sentito il crepitio del tuono, / rombava un avvertimento, Ho sentito il ruggito d'un'onda che potrebbe annegare il mondo intero / Ho sentito cento tamburini le cui mani sfolgoravano, / Ho sentito diecimila sussurrare e nessuno ascoltare, / Ho sentito uno che moriva di fame, ho sentito molti che ridevano / Ho sentito il canto di un poeta che moriva nella fogna, / Ho sentito il suono di un clown che piangeva nel vicolo, E sarà dura, e sarà dura, sarà dura, sarà dura, / E sarà dura la pioggia che sta per cadere".

Cantava profetico Bob Dylan o il signor Zimmerman in altri anni in " A hard rain's a-gonna fall" (6)

Di fronte a noi ci sono tre donne: una di quattro anni, una di undici, una di venticinque. Le gigantografie che le ritraggono restituiscono pose antiche. Sono sempre vestite di bianco su uno sfondo bianco. Vicine le une alle altre. Si scambiano tenerezze, hanno uno sguardo perso oppure orgoglioso e lontano. Sono medium che trasmettono sapere generazionale. Sono in tre ma potrebbe essere la stessa persona: bambina, teen-ager, adulta. Tre cellule di un organismo che garantisce continuità, passaggio da un corpo all'altro, da una madre all'altra, da un essere umano a un altro.

Passaggio di energia che concentra, in un unico istante, il percorso dell'esistenza, nel congiungere - per dirla con Roland Barthes - l'intelletto e l'affetto.

E' una visione dolce e utopica, reale e irraggiungibile. E' l'antitesi di ciò che accade sotto i nostri occhi increduli, una sorta di negazione dell'immagine attraverso l'estremizzazione della forma. E' una strada in sintonia col tempo presente che si distanzia da esso per mostrarne il lato opposto, come le parole palindrome. Se c'è guerra e violenza c'è infinita tenerezza. C'è solitudine in mezzo alla folla impazzita e c'è solidarietà e amore in mezzo alla distruzione. Come una parola letta a rovescio, sembra qui di presentire l'altro aspetto della realtà, del conflitto e dell'omologazione, l'aspetto che non viene mostrato perché non è spettacolare, perché intimo, quotidiano, personale. L'aspetto del fare domestico che produce angeli scivolati fuori dalle capsule.

Che cosa vedi? Hanno chiesto a Rosi Braidotti a proposito della catastrofe dopo l'11 settembre:

"Vedo una galoppante virilizzazione dello spazio pubblico: Dio patria e famiglia, guerra indefinita contro il terrorismo e microguerre quotidiane, mascolinità gay femminilizzate che cannibalizzano quello che noi abbiamo detto, genealogie femministe che si frammentano nella nuova frammentazione delle società occidentali.

**NUOVI IMPEGNI CHIAMANO ANCORA RIGOBERTA :ATTIVARE GRANDI UTOPIE AMERICANE
GIRANDO UMILMENTE AMERICANE TERRE, ESEMPLARE MENCHU' ATTIVA L'UTOPIA AMBITA**

Nicaragua Guatemala, gli acronimi proposti dall'artista, contengono l'impegno attivo di Rigoberta Menchù, contro l'oppressione e la marginalizzazione dalla quale nascono le opere letterarie della scrittrice mirate alla politica. Opere scritte con il sangue delle persecuzioni e con la gioia del pensiero trasformante. Mutare il pensiero per mutare l'azione.

Marisa si circonda di pensieri elevati, si serve della forza che conduce alla liberazione dalla violenza, stimola attivamente il coraggio di negare un presente inaccettabile. Nell'affermazione della Menchu' : "My situation is the reality of my people" viene dichiarata la pluralizzazione della sua stessa storia di perseguitata.

Nel lavoro degli artisti contemporanei, si fa sempre più concreta l'affermazione di essere medium della propria condizione collettiva e non, come negli anni ottanta, di diventare macchine per il successo. Il medium che cerca di deviare la mediaticità nella quale qualsiasi accadimento viene filtrato. Pur essendo saturi e contaminati, e malati d'informazione, si tenta di raggiungere l'essenza originaria: uno zapping d'impressioni e sovrimpressioni che si dipana dello scorrere dei minuti. Questa mi sembra essere la ricerca intensa di Marisa, che lascia Napoli ogni mattina per raggiungere lo studio di Pozzuoli, silenzioso, immerso nel verde, sotto a una ferrovia dove ogni tanto corre un treno che sembra un giocattolo. Via dal traffico, via dalle voci, via dal rumore, l'artista s'immerge nel suo laboratorio circondato da figure tutte uguali, mute, fedeli, che attendono di essere trasformate, usate, messe in circolazione nel fluire della vita fenomenica. Attendono di diventare punti fermi, riflessioni. Attendono di essere accompagnate alle parole, amiche affilate. Attendono l'alba.

Marisa va incontro alle storie. Allunga e deforma le lettere dei nomi di grandi donne del novecento: Virginia, Camille, Rosa...sino a farle diventare una decorazione, non importa che siano Wolf, Claudel, Luxemburg, potrebbe essere solo il nome di Maria,

Maria di Pozzuoli. Uno per tutti, unica donna sconosciuta citata nell'acronimo che accompagna il profilo di Pozzuoli (Italia).

Dentro la parola, strumento indispensabile per l'artista, c'è un corpo, un'allusione. La poesia si fa cosa, Le frasi sono acronimi e svelano piano piano la loro intenzionalità. Edmond Jabès, che attribuiva al verbo la grande forza generatrice e distruttrice della vita, scrive nel 1963, nei dialoghi tra rabbini immaginari:

- " - Ti smarrisci.
- Già da duemila anni sono in cammino.
- Ti seguo a fatica.
- Anch'io spesso ho tentato di desistere.
- E' questo un racconto?
- La mia storia è stata raccontata tante volte.
- Qual è la tua storia?
- La nostra in quanto è assente.
- Ti comprendo male.
- Le parole mi straziano.
- Dove sei?
- Nelle parole.
- Qual è la tua verità?
- Quella che mi dilania.
- E la tua salvezza?
- L'oblio delle mie parole.
- Posso entrare? E' già buio.
- Una fiammella brucia in ogni vocabolo". (7)

Lasciamo l'Egitto come lo lasciò Jabès e torniamo alla mostra. Le parole e le opere intensificano il loro significato, leggete questo acronimo posto vicino al profilo geografico degli Stati Uniti:

URTICANTI STIMOLI AMBIENTALI

Con profondità e leggerezza Albanese si mette in ascolto dei movimenti tellurici, progetta passaggi e possibilità di nuovi mondi, intreccia la propria opera con la

classicità sconfinando in visioni fantascientifiche. Vi dice che la casa sta bruciando con il sorriso. Non occorrono effetti speciali, lei usa tutte le materie possibili, sperimenta, calcola, assembla linguaggi diversissimi tra loro per arrivare a una sintesi ineccepibile. Dalla fotografia, al computer, alle light box, alla scultura, all'acqua, all'elettricità, tutti gli elementi sono vissuti per costruire il proprio viaggio di uno/a a confronto con il viaggio di molti/e. Per costruire uno specchio lucente, così spietatamente bianco da essere quasi ospedaliero, che restituisce angoscia e speranza, bellezza e deformità.

Uno specchio nel quale danzano le figure alte e combattive di Aung San Suu Kyi, Taslima Nasreen, Maria di Pozzuoli, le Madres, le operaie tessili americane, Rigoberta Menchu', insieme a te, nella tua dimora.

Le donne guerriere evocate trovano una splendida definizione nel concetto di "Shambhala": ossia la via del guerriero che accorrere dove il mondo (piccolo o grande) ha bisogno d'aiuto. Chogyam Trungpa scrive negli anni sessanta: " Il mondo è in uno stato di totale confusione. Gli insegnamenti Shambhala si fondano sulla premessa che *esiste* una saggezza umana di base che può essere d'aiuto nel risolvere i problemi del mondo (...). Con il termine ' via del guerriero ' non ci riferiamo al fare la guerra agli altri. L'aggressività è la fonte dei nostri problemi, non la soluzione. Qui il termine guerriero è preso dalla parola tibetana *pawo* che letteralmente significa 'colui che è coraggioso ' . La via del guerriero in questo contesto è la tradizione del coraggio o tradizione dell'assenza di paura. (...) La chiave per essere guerriero e il primo principio della visione Shambhala consiste nel non aver paura di ciò che sei. In ultima analisi questa è la definizione del coraggio: non aver paura di te stesso" (8)

Nel percorso articolato dell'artista, una parte del corpo assume un carattere dominante: le mani. Se i manichini non presentano segni particolari nella loro elevazione, l'occhio cade inevitabilmente alle mani, a una gestualità impreveduta e anomala, per la sagoma piatta che ci troviamo di fronte. Le mani sono un retaggio base nella ricerca di Marisa, che negli anni scorsi dedica un grande lavoro al loro movimento, al gesto, all'intreccio, alla loro capacità di trasformazione. Le mani, con i guanti di lattice in posizioni imprevedibili, diventano oggetto del suo obiettivo fotografico e vengono adottate perché sono *Orphani*. Mani che simulano sesso o stanchezza, mani da coccolare e accogliere, mani che s'affiancano e si disperano. Con l'umiltà del gesto, con la potenza della trasformazione fisica, con la loro espressività inequivocabile.

"I nuovi corpi, nati dalla clonazione di una stessa mano, inguainata in guanti di caucciù - scrive Viviana Gravano a proposito della serie *Orphani* - hanno forme zoomorfe o fitomorfe, ma sono prima di tutto una terza entità. La ricercare genetica avanzata non conduce più alla semplice riproduzione, ma si interessa della perfezione seriale. Le mani di Marisa Albanese, le sue mani fotografate, non riproducono loro stesse, ma si mutano in un altro elemento: neutro, asessuato o ipersessuale. Non mostrano la carne ma una pellicola esterna: uno strato di gomma che protegge, preserva e separa, tenendo a distanza. Strani corpi, incredibilmente sensuali, invitano a trovare somiglianze, incitano ad accostamenti, evocano oggetti sessuali, che attraggono, eccitano, per poi respingere, con un avvolgente senso di imbarazzo. Il continuo rimando al doppio, alla specularità, amplifica l'effetto di alterità dell'immagine che nasce già come cosa ibrida e multipla. Il risultato della clonazione non è la riproduzione, ma la creazione di un pluri-individuo, già lontano e diverso dai suoi "genitori", sin dal momento stesso del concepimento. Il nuovo pluri-essere, questo terzo elemento, non emula le caratteristiche dei genitori, ma ne produce di sue, inattaccabili e sublimi. Le mani di Marisa Albanese, fotografate, sono uguali, non sono alternative, non presentano due facce della stessa visione, ma due visioni accoppiate, esattamente duplicate che, messe accanto, creano nuovi mutanti. Gli *Orphani*, sono esseri senza albero genealogico, nati da loro stessi".

La serialità la si ritrova costantemente nel lavoro dell'artista. Ripetitività e mutazione, plastica e metallo, fotografia e scultura, sono disposte simmetricamente nello spazio. La molteplicità dei materiali usati ricorda il molteplice fare femminile quotidiano, dalla prole alle parole. L'analisi di Marisa Albanese è acuta e omnicomprensiva, drammatica e ironica, suggerisce e nello stesso tempo nasconde il senso nella parola che pronuncia. Crea scenari che si spalancano su nuovi mondi o mondi antichissimi protetti dall'oscurità del presente. I suoi angeli muti sono il contrappeso dell'uomo-cyborg, del kamikaze. Il suo spazio bianco è il rovescio della catastrofe. Ciò che domina su tutto è la chiarezza. La chiarezza che Marisa cerca nelle donne del passato, nella Maria di Pozzuoli o in Virginia Wolf, che trova con il lavoro delle proprie mani, che instilla nell'attiva consapevolezza di appartenere alla grande famiglia umana di combattenti contro l'oppressione asfissiante che accompagna ogni frammento della nostra vita.

- (1) Italo Calvino "Lezioni americane", Garzanti, Milano 1988
- (2) "la Repubblica", Giovedì 20 Marzo 2003, p. 49
- (3) Canetti "Le voci di Marrakech", Adelphi, Milano 1983
- (4) Canetti, *op. cit.* p. 43
- (5) Canetti, *op. cit.* p.45
- (6) Bob Dylan Mr Tambourine "Tutte le canzoni e le poesie" vol. 1 1962-64", Arcana editrice, Milano 1990, p. 87
- (7) Edmond Jabes "IL libro delle interrogazioni", Elitropia, Reggio Emilia, 1983
- (8) Guerriero non nel senso di soldatesse assoldate da un padrone per difendere l'astratta ragion di Stato ma nel senso di esseri dediti alla fiducia primordiale della vita.
- (9) Chogyam Trungpa "Shambhala. La via sacra del guerriero" Ubaldini, Roma, 1985, p.18

MARISA ALBANESI: DISARMATE COMBATTENTI PENSOSE

di *Maria Nadotti*

Disarmate non inermi, seriali, la testa inflessibilmente protetta o coperta da un elmetto lucido e sensuale, molto simile a una campana o a un oggetto domestico piegato a un uso imprevisto.

Come per un'emergenza.

O per gioco.

O, ancora, per un bisogno assoluto di concentrazione, di convergenza sui propri pensieri. Elmo-casco-capsula, che disegna perimetri netti e individua soggettività rigorose nella geometria sfuggente di plurimi spazi conclusi.

Le protagoniste del lavoro d'artista di Marisa Albanese – manichini/sculture, corpi in carne e ossa, assenze appena siglate da un simbolo, nomi – sono di

sesto femminile e abitano territori sgombri di oggetti e vuoti di presenza maschile.

Non è detto che siano zone franche o liberate.

Potrebbero essere nascondigli, celle, teche a chiusura stagna, siti strettamente sorvegliati.

Potrebbero essere stanze dove si elabora l'utopia, ma anche terreni minati di incubi.

Certo è che, in queste teorie femminili, il gesto/gioco infantile è una costante e che in esso non c'è nulla di nostalgico o di lezioso. Il punto è un altro.

Quel loro tenere insieme il passato e il presente – le diverse età dei corpi femminili e la loro mutazione –, dichiarando tuttavia che infanzia e età adulta non sono tappe gerarchicamente connesse da una dinamica 'evolutiva', sembra postulare una cittadinanza temporale sghemba e unitaria, la cui sigla è una sorta di fuoriuscita dal lineare e dal cronologico, alla scoperta di coordinate diverse.

La coordinata principale è il filo, il nodo, l'intreccio. Tra le donne con l'elmo ci sono Storia e storie: l'asse diacronico della trasmissione e quello sincronico della relazione. Deve essere per questo che, nell'opera-installazione "Senza nome", Albanese colloca le sue donne 'sospese' in cornici virtuali disegnate e connesse dalla tensione di fili e le comprende tra grandi pannelli tempestati di memorabili nomi femminili. Nomi propri, non il cognome dei padri.

Il loro è un habitat teneramente e minacciosamente bianco, germinale e terminale insieme.

Il bianco delle promesse e degli inizi, del latte che segue le nascite, dell'innocenza, del primo chiarore.

Il bianco algido e asettico, violentissimo, del silenzio e dell'ordine.

White noise, rumore bianco, costipazione, subdola invasione, pericolo. Anche in regime di apparente silenzio, lo spazio acustico non è vuoto. Lo abita, in forma più o meno invasiva, il rumore bianco, massa invisibile e non filtrabile di disturbi, fruscii, interferenze, residui statici. Bianco è il rumore che non si fa riconoscere come tale, astratto, impercettibile, non misurabile se non negli effetti di lungo periodo sugli esseri viventi e sul loro ambiente.

È un bianco che può uccidere.

Attesa.

Legami.

La Storia quando si intreccia alle storie smette di essere verticale e imperiosa e si fa geografia, orizzonte accessibile. In una delle nuove stanze di Albanese, *Raw On 2002*, nel buio frammentato dalle tracce rosse delle resistenze elettriche emergono sei cassonetti luminosi ricoperti di carte geografiche:

Guatemala, Bangladesh, Birmania, Pozzuoli... luoghi segnati da specifiche forme di lotta delle donne, dalle loro indisciplinate pratiche politiche, dal loro rumoroso silenzio. Un atlante delle emozioni e della memoria, costellazione, rete, progetto: *NO WAR 2002*.

(Milano, 15 marzo 2003)

di **Pier Aldo Rovatti**

cara Marisa, ogni tanto le nostre strade si incrociano. Quali ? Le stiamo cercando, non smettiamo di cercare. Ecco, forse, la prima spiegazione di questi incroci. Cercare: "qui e poi", come dici tu. Non siamo poi tanti a farlo anche se molti lo dicono. Cercare vuol dire scompaginare gli equilibri, celebrare nozze eretiche (Deleuze ?), stare sui bordi delle aporie (Derrida ?). E correre ogni istante il rischio della lesa maestà. Un materiale, una dimensione, un colore, un'immagine, possono cessare di essere identici a se stessi, e cominciare a snaturarsi, a diventare differenza - come insegna tu. Ma cercare è anche alimentare un'ossessione, dar vita ai propri fantasmi, a oggetti che continuano a tornare.

E' curioso. Tu, artista, ti metti in ascolto di una parola filosofica che ti aiuti a vedere quello che fai, le "tensioni" attraverso cui lavori. Io, che sto - per così dire - sull'altra sponda, spio i paradossi che come sai non si lasciano guardare in faccia. Le pagine dei "miei" autori mi consolano ma non sono sufficienti. E allora, non appena ne ho l'occasione, debordo e guardo chi fa, le tue "cose" per esempio, cercando di imparare ogni volta. E' raro che chi scrive un libro di filosofia chieda a un artista una guida e la collochi in testa al libro. Io lo farei.

Tempo fa ho scritto un saggio che si intitola "Abitare la distanza". E' una mia ossessione, se consideri che ogni distanza mi angoschia. Ecco, in testa a quel libro, come guida, metterei una di quelle tue "donne combattenti" che - mi dici - ti stanno ossessionando. Forse perchè donne o perchè combattenti, che già sarebbe per me una doppia distanza, ma soprattutto perchè hanno quel volto e indossano quel casco. Un volto al di qua del soggetto (come diciamo noi), nè vivo nè morto, più morto che vivo, più marmo che carne, senza espressione ma che si apre a tutte le espressioni (il tuo "poi" ?). E un casco, un casco qualunque, un casco appunto, che sembra imprigionarle e fare a pugni con la loro classicità di marmo. Ma che fa nascere - proprio nello stridio della differenza (di epoca, di materiale, di abitudine visiva) - un alieno tanto vicino che subito lo ritroviamo come abitante delle nostre teste e dei nostri corpi.

Come se tu facessi vedere un impossibile a dirsi che vi quotidianamente accanto a noi stessi ...

Oltre la cornice

di Vincenzo Trione

Che cosa fanno oggi i concettuali?

Prive di confini precisi, abitate da continenti mobili, da tendenze, da movimenti, da personalità isolate. In questo modo ci appaiono le geografie dell'arte italiana degli anni settanta. Uno scenario complesso, con tante sfumature, segnato da confluenze e da slittamenti tra i linguaggi, da spinte e da contospinte, da sperimentazioni e da fenomeni spesso in contrasto tra loro. Questa cartografia, scandita da transiti e da intrecci, è stata disegnata da Renato Barilli in una interessante mostra organizzata a Milano, presso la Rotonda della Besana, nel 1987. Il titolo dell'esposizione aveva un tono piuttosto ironico: *Che cosa fanno oggi i concettuali?*

Difficile rispondere. Era una svolta cruciale.

Barilli delinea un itinerario molto intricato, ricostruendo la situazione delle arti dopo il sessantotto. In quel momento emergono tendenze concettuali, che propongono un "potenziamento delle facoltà intellettive"; si interrogano sulla sostanza profonda dei processi dell'*inventio*; analizzano i fondamenti del rappresentare; studiano la dimensione sintattica dell'arte; individuano le fasi di formazione e di trasformazione sottese all'*ordine del discorso*.

Inizialmente, il clima appare unitario e omogeneo. Ben presto, però, si affermano "due anime uguali e opposte". Per un verso, si assiste a una vera esplosione, con molti artisti che, sorretti da energie immateriali, si spingono a conquistare il tempo e lo spazio, in un incontenibile slancio fantastico. Per un altro verso, si afferma il bisogno di ritornare al passato, rileggendo, attraverso *ripetizioni differenti*, tracce della memoria storico-artistica, in racconti pittorici evocativi e onirici, tra "ruberie" e abbandoni, oltre ogni rigida logica.

In breve, emerge uno scenario estremamente composito, con nette contrapposizioni. Da una parte, un'arte elettronica, mentale, evanescente e smaterializzata; dall'altra parte, un citazionismo - che accomuna fenomeni come la transavanguardia, i nuovi-nuovi, magico primario -, basato sul "recupero tumultuoso di tutti i valori delle stagioni trascorse: tanta figurazione, tanta materia, tanto colore, tanta rapidità e trascuratezza di esecuzione".

La seconda metà degli anni ottanta - rileva Barilli - propone una difficile mediazione tra *mentalismo* e *sensualità*. "Non è cioè che dopo la scorpacciata di un'arte riposta sulle parti basse del fisico, quasi sui piedi, ci si debba precipitare a vivere [...] soltanto nella 'testa', in un nuovo mentalismo o anglismo".

Molti artisti - da Anselmo a Penone, da Vaccari a Mattiacci - tentano un'ardua sintesi. Vogliono rendere palpitanti i concetti, con un "giusto corredo di dati estensivi e di radicamenti in valori mentali"; e, insieme, raffreddano lo spazio della creazione, collocando gli ardori in un' "armatura intellettuale più consistente". Gli impeti razionali non sono traditi, ma esaltati attraverso "invenzioni, proiezioni, concrezioni capaci di offrire un giusto grado di spettacolo e di gratificazione dei sensi"¹.

"Il grande gioco"

Sulla soglia tra tensione teoretica e slancio progettuale si situa il lavoro di Marisa Albanese, che può essere iscritta all'interno della variegata costellazione del postconcettualismo, sviluppatasi, in Europa e negli Stati Uniti, sul finire degli anni ottanta.

Il suo esordio risale a questo periodo. La prima personale – che si tiene, a Napoli, presso lo Studio Scalise – è del 1990. La galleria è occupata da una struttura monumentale in alluminio, interrotta – al centro – da una "cascata" di fogli, resi solidi grazie a vari strati di colore. E' *Il grande gioco*.

Colpisce la solennità del materiale, con le sue sagome ben definite. Tutto sembra stabile, immobile. L'ordine – d'incanto – si dissolve. Prevale un'architettura di linee rette e di geometrie esatte. La razionalità viene risolta in intrecci di forme imprevedute; perde la propria dimensione unilaterale, per rivelarsi contraddittoria, finanche paradossale. Il rigore va in frantumi in un'infinità ambigua di intervalli interrotti.

Impercettibili le alterazioni, gli spostamenti di senso.

Lo spettatore può restare fuori. Ma può scegliere anche di entrare. E' disorientato. Decide, poi, di accostarsi. Sprofonda nella costruzione plastica attraverso una ideale finestra. Scruta cosa si nasconde al di là; fa un'esperienza fisica e sensoriale. Ha la possibilità di conoscere il "retroscena", il dietro le quinte. E' portato a interrogarsi su quel che è oltre. Accede a un'inaudita finzione, tra inattese trasparenze, pieni e vuoti. Compie un viaggio sinestetico, in cui il tatto e la vista sono esaltati. E' colto da un lieve senso di vertigine, che lo isola dall'ambiente esterno. Percorre un tunnel, al termine del quale vi è una grande stanza vuota di un blu acido e luminoso – quasi una rivelazione.

"L'attraversamento, al quale Marisa Albanese ci invita con il nitore delle sue forme ma non senza drammaticità, assomiglia [...] – ha osservato Pier Aldo Rovatti – a un'incrinatura, a una messa a repentaglio, a un'esposizione di noi nei confronti di noi stessi"ⁱⁱ.

Oltre il minimalismo

Il grande gioco è un'opera densa di stratificazioni – estremamente seducente, ma difficile da interpretare –, che rivela segrete analogie con le poetiche, affermatesi negli USA, dei minimalisti, i quali avevano innalzato grandi sagome ben rifinite. Si trattava di strutture elementari nella forma e nei colori. Solidi astratti destinati a incidere sull'ambiente. Costruzioni tese ad attuare la *compenetrazione* tra pittura, scultura, architettura ed environment. Superfici "tranquille ma non affabili", nelle quali ogni enfasi veniva castigata attraverso una "distanza pacata e severa"ⁱⁱⁱ. Judd e Morris, LeWitt e Andre, Smith e Flavin avevano dato vita a opere "cartesiane", basate sul rispetto delle regole dello spazio, della geometria.

Albanese ha guardato sempre con grande interesse al minimalismo. Il suo lavoro è segnato da una precisa volontà di pervenire a una sorta di *understatement estetico*, dal rifiuto di ogni tipo di decorativismo e di piacevolezza. Le sue sculture sono strutture primarie, *stoiche*, edificate con

materiali semplici. Moduli geometrici che, isolati o moltiplicati, definiscono imponenti scansioni spaziali. Gli ambienti sono invasi. Ogni eco di realtà è abbandonata. L'opera si offre come evidenza, con il suo corpo solido, rigido, metallico.

In sintonia con i minimalisti, Albanese pensa l'opera come un'entità intransitiva, che esibisce se stessa nella sua dimensione tautologica. *Sculpteur-philosophe*, si interroga sui principi del rappresentare. Sostenuta da una forte tensione analitica, da una sorta di *esprit de géométrie*, mette in discussione ogni referenzialismo; dà scacco all'illusionismo. Decostruisce la sintassi dell'arte, individuando alcune unità linguistiche finite e costanti, che colloca entro un sistema rigoroso e asciutto.

Albanese va oltre l'asetticità del minimalismo statunitense, tuttavia. Segue un percorso autonomo. Corrode dall'interno i modelli da cui parte. Concepisce la scultura come un territorio articolato, che, al suo interno, accoglie trasparenze e contaminazioni, ponendosi all'incrocio tra linguaggi diversi, tra pittura, fotografia e scrittura. "Da questo crocevia – secondo Angelo Trimarco – costruisce un discorso in cui la tensione fra reale e virtuale, verità e finzione apre ai suoi ragionamenti sulla scultura tagli e possibilità"^{iv}.

Nelle sue inconsuete architetture, l'artista sottrae peso alle "cose" di cui si serve, fino a renderle simili a note musicali, che animano un minimalismo mediterraneo, fondato non sul trionfo di linee nette standardizzate e tipizzate, ma sul ricorso ad alcune figure elementari e sinuose, lontane dal visibile.

Pensiamo ancora a *Il grande gioco*. L'intreccio tra la pesantezza del metallo grigio e la leggerezza dei fogli è svolto su un audace registro. Ci troviamo dinanzi a una struttura apparentemente compatta e omogenea, che, al suo interno, ospita alcune microcosmi, con "lamine" di carta. La stabilità minimal è dissolta attraverso ambivalenze formali. Il guscio – rigido e immobile – custodisce un'anima debole. "La carta – ha osservato, a tal riguardo, Giorgio Verzotti – sembra dare senso all'opera, sembra essere il suo tema, la sua stessa ragione. La forma dunque [...] non consegue più ad un processo razionale di visualizzazione delle strutture primarie: ne eredita se mai l'impianto e lo usa come scena"^v.

Inside and outside: Fontana e Kapoor

Da qui parte un itinerario di straordinaria coerenza, ricco di esperienze e di fascinazioni, di incontri e di allontanamenti. *Il grande gioco* è l'inizio. Apre un varco.

Da quel momento in poi, Albanese ha sempre concepito l'opera non come un sistema chiuso in se stesso, definito in tutte le sue parti, ma come un *terrain vague*, che può essere continuamente modificato. In esso, lo spettatore entra, e si fa protagonista.

L'arte non è un'entità immobile, ma un territorio privo di confini, esaltato dal dialogo tra espressioni diverse – *ars aedificatoria*, invenzione pittorica, solidità plastica, artificio scritturale. Progetto mentale e sapienza manuale, intuizione e capacità tecnica, sono combinate insieme. L'opera ascolta molte voci; si modella secondo diverse suggestioni. La scultura si configura come un blocco da attraversare. Va vissuta, dominata.

Le strutture minimaliste sono percorse da ferite che conducono al di là del piano, oltre lo sguardo, verso l'invisibile. *Inside* e *outside* si intrecciano, suggerendo analogie e sguardi.

All'origine di questi *sconfinamenti* sembrano esservi i "tagli" di Fontana, il quale aveva messo in discussione i generi tradizionali dell'arte in maniera radicale. Superato il problema del raffigurare, della "visività", Fontana destruttura il codice della pittura dall'interno. Dapprima, distende sulla superficie uno spesso strato di colore; poi, fende la tela, con un taglio netto come una rasoia. Un gesto semplice, ma assoluto. Lo spazio in cui è chi guarda entra in comunicazione con lo spazio che è al di là. Viene ristabilita la continuità tra il mondo al di qua e quello al di là. Fontana infrange la "funzione" tradizionale della tela, per approdare a una *verità* intellettuale. Si porta oltre la cornice, per individuare legami e tensioni. Coglie – è stato sottolineato – il sottile "nesso barocco" tra luoghi diversi. "Come si devono unire interno ed esterno, esterno e interno"^{vi}.

Da questo *nesso* muove Anish Kapoor, il cui itinerario è segnato da continue oscillazioni. Dal ciclo dei *1000 names* (eseguito sin dalla fine degli anni settanta) alle "pietre cave", costituite da massi il cui interno, velato di pigmentazioni opache, a una prima lettura, inganna l'occhio, e appare simile a una macchia piatta; quando ci si avvicina, si ha la sensazione di *cadere* verso dimensioni intangibili. Nella stessa direzione vanno il *Pozzo* (esposto alla "Documenta" di Kassel nel 1992), le sculture di metallo specchiante dei primi anni novanta, la serie *White Dark* (dal 1994-'95), *Turning the World Inside Out*, gli interventi – concepiti tra il 1995 e il 1996 – destinati a luoghi sacri e *At the Edge of the World* (del 1998), dove lo spettatore è invitato a volgere gli occhi verso "altri universi".

Attento a trasporre, nelle sue sculture, la trascendenza cara alle filosofie buddhiste, lo scultore inglese di origine indiana – tra gli artisti cui Albanese è maggiormente vicina – edifica ambienti misteriosi; stravolge la fisionomia degli spazi. Si pensi alla meravigliosa *Tarantatarà*, sistemata in un primo momento in un capannone industriale di Newcastle, poi a Napoli in Piazza Plebiscito (nel 2000) e, infine, a Londra, all'ingresso della New Tate (nel 2002). Due torri in layer alte circa trenta metri sostengono un telone rosso gommato, che, quando viene dilatato, diviene aereo. Un immenso tempio, che evoca molte immagini. Somiglia a un ponte, a un tunnel, a una vagina, a un papillon, a un aquilone, a un caleidoscopio che rende vicino ciò che è lontano. Vista di fronte, la scultura appare piccola; di lato, è imponente.

"Una mitraglia di stelle"

Impegnato a cogliere l'ineffabile intreccio tra pulsioni opposte, tra spirito e materia, tra quel che è fisico e quel che è immateriale, tra riduzione e accumulo, tra mobilità e immobilità, tra geometrico e organico, Kapoor ritiene che solo nella *dualità* viva l'energia della forma.

"Le opposizioni binarie – ama ripetere – sono gli elementi propri della condizione umana. Ogni geometria è, insieme, concava e convessa"^{vii}.

Questa affermazione consente di entrare nei segreti della ricerca di Albanese, che costruisce raffinate "trappole per lo sguardo"^{viii}. Le sue opere si danno in

evidenza. Basta avvicinarsi, però, per capire che esse celano un mondo diverso – una “mitraglia di stelle” (per riprendere il titolo di una scultura di Jean Arp). C’è una finestra da socchiudere, per accedere a un altro universo.

Albanese somiglia un po’ a quei bambini che, trasportati da una curiosità indomabile, non smettono mai di fare buchi nella sabbia, per scoprire *qualcosa* che non troveranno mai. Non è interessata a ciò che è dinanzi agli occhi. E’ affascinata da quel che sta dietro. Un’alterità cui è possibile pervenire solo compiendo continui attraversamenti.

In questo orizzonte si situano *Nell’angolo della mente*, *In girum*, i *Blu senza* e i *Verde senza*, “volumi” high tech di alluminio e acciaio (dei primi anni novanta), che invitano lo spettatore a guardare dentro, per scrutare cosa accade, smarrendosi in distese di un blu livido. E, soprattutto, un ciclo di opere realizzato tra il 1997 e il 1998 (*Cere*). Vediamo le immagini fotografiche di alcuni strani gesti, racchiuse in cornici ricoperte di cera, “imprese” su vetri, aperti verso ciò che è dietro. L’elemento più importante è la cornice.

L’opera è pensata come uno spazio ambiguo – dilatato, ma anche chiuso, indipendente dal mondo, eppure sensibile al *fuori*. Essa è una totalità autonoma, che non ha bisogno di relazioni con l’ambiente. E’ un mondo a sé stante – tutto le è estraneo.

E, tuttavia, per esistere, l’opera ha bisogno di essere custodita dalla cornice, che è limite e contorno – un confine presente, ma impercettibile. E’ un luogo di passaggio e di mediazione. Una corrente tra due rive, un’isola che unisce e disgiunge. Serve a dare un contorno e un rigore a profili e a lineamenti. Protegge la distanza del quadro – la sua singolarità, la sua unicità. Essa è – potremmo dire con Simmel – porta più che ponte. Mentre, infatti, il ponte unisce ciò che è separato, la porta mette in evidenza come “il separare e il collegare siano due facce dello stesso e medesimo atto”^{ix}.

La cornice non è semplice abito, né mero rivestimento. Serve a ostentare la tela. “Non è – ha scritto Ortega y Gasset – la parete [...], ma non è ancora la superficie incantata del quadro. Frontiera tra due regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e serve da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione leggendaria dell’isola estetica”^x.

E’ un sipario che non nasconde la realtà. Bisogna spostarlo. Da una fessura, il mondo apparirà diverso.

Attraversamenti

All’interno della cornice si compiono passaggi, spostamenti, deviazioni. Le prospettive sono ribaltate. Il sistema dei segni viene completamente ridefinito.

Si pensi ai trucchi linguistici palindromi di *Erede l’arte* (del 1993), a *Double Hands* (del 1993) – una cassa di legno occupata da sequenze di vetri con una successione di indicazioni -, alla proliferazione di punti di vista degli *Spostamenti* (del 1994), alle splendide teste oscillanti in bronzo (presentate, nel 1999, a Napoli, a Castel Sant’Elmo, nella mostra *Castelli in aria*). E si pensi, soprattutto, alla serie dei *Gesti* (1991-’93) e agli *Orphani* (raccolti in un libriccino, uscito per i tipi di Cronopio, nel 1999), in cui i vincoli della percezione sono allargati. Scorrono emblemi di difficile decifrazione. Non conta tanto ciò che vediamo, quanto i modi attraverso cui si compie la visione.

Figure post-umane elaborano un alfabeto di gesti osceni, che sostituiscono l'uso delle parole. Siamo invitati ad abbandonare ogni consuetudine. Vediamo mani colte in strambi intrecci, in disarmoniche sovrapposizioni, riprodotte in grandi cibacrome, collocati in eleganti "boxes" invisibili. Icone si fondono, dando vita a sagome impossibili, tramate di pieghe.

La fotografia è intesa come pratica analitica, che, lungi dal porsi come equivalente esatto della visione naturale, mira a svelare ogni convenzione, fino a spostare la nostra attenzione dal referente al segno linguistico.

Albanese, dapprima, ritrae mani protette da guanti di lattice. Portandosi al di là di ogni tipo di immaginazione di matrice verista, disegna una *imagerie* aniconica. Compone anatomie zoomorfe e fitomorfe prive di peso. Inventa una fisiognomica assurda, che attrae e, al tempo stesso, respinge. I suoi sono individui plurimi, figli di se stessi, custoditi da una pelle che li protegge e li isola dal mondo. Posti ai margini del dicibile, dotati di un'identità androgina, disorientano; esibiscono un'intensa forza: si aggrovigliano, sul confine che separa il bello dal tremendo.

Questo *travaglio formale* costituisce anche il motivo di una serie di disegni esposti in una personale tenutasi, nel 1999, a Napoli, nella galleria di Dina Caròla. Raffinati esercizi di stile, imperfetti e veloci cenni, lievi tratti e impetuose striature di matita, che evocano le difficoltà attraverso le quali la forme nasce, sfuggendo alle "prese" del significato.

Anche la natura è stata *attraversata*. Come è accaduto con l'intervento presentato, nel 2000, nell'ambito della II Biennale "Campagna d'artisti", nella provincia di Chieti,. L'artista ha scelto un frammento di montagna di Pizzoferrato come un immenso corpo, che, con eleganza, ha rivestito di sottili pannelli di alluminio. L'obiettivo è quello di trasformare la roccia in altro da sé, di creare una frattura netta nell'ordine della natura. A differenza dei land artisti, Albanese non si limita a prendere coscienza dell'ambiente; non si immedesima solo con il paesaggio; non vuole esclusivamente delimitare, con le sue impronte, un *hortus conclusus*. Sorretta da una intensa tensione concettuale, forse suggestionata dagli "impacchettamenti" di Christo, non utilizza in maniera neutra gli elementi della *physis*; né ricerca un'illusoria immedesimazione con il *genius loci*. Imprime nel contesto le sue orme. Il "sasso" – a un tratto -, quasi per magia, cambia sembianze; perde solidità; diviene leggero. Grazie ai pannelli laminati che la ricoprono, sembra nascondersi. Si veste di luce, per confondersi con il cielo. Albanese infrange la purezza dell'ambiente. Sgretola la montagna in una sequenza di regola e di caso. Assistiamo all'oscillazione tra la chiusa solidità dei pannelli e le loro infinite possibilità combinatorie.

Lo sguardo penetra in questo gioco di specchi. Si smarrisce in un nuovo attraversamento.

Korai

Ancora un attraversamento. Anche la storia dell'arte è stata *percorsa*.

Ecco le *Korai* (realizzate dal 1999). Movendo dai modelli della statuaria classica, sono ripresi spunti e motivi della ricerca di Paolini. Albanese scolpisce sagome nelle quali le simmetrie, le misure auree e il senso delle proporzioni

sono rispettati. Sente la classicità come *problema* – non come un archetipo di icone cui attingere, ma come simbolo di semplicità, di compostezza.

Le *korai* sono icone che giungono da un altro spazio. Le custodiscono caschi, che rivelano e nascondono volti assenti, per configurarsi come un'originale "riscrittura" della figura della cornice.

Sentinelle del silenzio, velate di tonalità fredde (come il bianco e il grigio), sistemate su trespoli o in gabbie, le *combattenti* ricordano da vicino le statue arcaiche. Distante da certe derive avanguardistiche, Albanese adotta modalità compositive antiche. Segue tempi di ideazione e di esecuzione lunghi; salvaguarda i dettagli fisici; modella con attenzione ogni elemento. Le sue divinità laiche appaiono come custodi della lentezza, "bradidotipi" che vogliono sottrarsi a ogni accelerazione, baccanti prive di aggressività, raccolte in una apollinea immobilità, pronte a slanciarsi nel vuoto, con movimenti incompiuti, simili a tuffi immediatamente interrotti. Sono qui, con noi. Ma ci appaiono lontane, abbandonate su un abisso senza tempo. Si somigliano; eppure, sono diverse le une dalle altre. I colori e le posizioni che assumono sono differenti. Tutto appare compiuto; i gesti, fermati in attimi immutabili.

Una finzione. Un gioco, di nuovo.

L'artista non vuole rifare – oggi – statue di altre epoche. Si richiama all'universo arcaico, radicandolo nella contemporaneità. A questa inquietudine rinviano le mani delle *korai*, che si accostano in gesti di difficile comprensione, mettendo in questione l'idea di bellezza.

Questo spostamento rispetto agli *exempla* classici può essere colto anche nella serie (del 2002) intitolata *Cube*, nella quale compaiono alcune figure disposte secondo lo schema compositivo della pittura religiosa quattro-cinquecentesca. Viene disegnato un triangolo, destinato a dilatarsi. In primo piano, tre personaggi a grandezza naturale – riferimento esplicito alle *Madonne con Bambino e San Giovannino* dell'arte del Rinascimento. Lo schema di partenza viene subito rotto. I vari "attori" sono situati all'interno di un cubo bianco, che ha il valore di una cornice nascosta. Si dispongono sulla scena con libertà, in una sofisticata danza.

*

Sul retro di una delle opere di Marisa Albanese leggiamo una frase – quasi una dichiarazione di poetica: "Per la trasparenza della parola, che mostra ciò che è davanti e dietro gli occhi".

NOTE

ⁱIl testo della mostra *Che cosa fanno oggi i concettuali?*, tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1987, è riportato in R. Barilli, *Il ciclo del postmoderno*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 160-169.

ⁱⁱP. A. Rovatti, *Il grande gioco*, in L. Scalise e O. Tozzi (a cura di), *Marisa Albanese*, Napoli, Studio Scalise, p. non numerata.

ⁱⁱⁱCfr. L. Vergine, *L'arte in trincea*, Milano, Skira, 1996, pp. 121-125.

^{iv}A. Trimarco, *Napoli ad arte. 1985/2000*, Milano, Editoriale Modò, 1999, p. 103.

^vG. Verzotti, *Il grande gioco*, in L. Scalise e O. Tozzi (a cura di), *Marisa Albanese*, cit., p. non numerata.

^{vi}Cfr. A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Roma, Luca Sossella, 2000, p. 150.

^{vii}La cit. è in V. Trione, *La Piazza reinventata da Kapoor*, in "Il Sole 24 ore", 24 dicembre 2000.

^{viii}Cfr. C. Casorati, in Aa. Vv., *Marisa Albanese. 1990-1995*, Roma, Pino Casagrande, 1995, p. non numerata.

^{ix}G. Simmel, *Saggi di estetica*, Padova, Liviana, 1970, p. 5.

^xCfr. J. Ortega y Gasset, *Lo spettatore*, a cura di C. Bo, Parma, Guanda, 1984, pp. 82-88.

cherubino gambardella

traiettorie

Se dovessi pensare a quante cose artificiali esistono ormai e se ugualmente dovessi immaginare quelli che tra questi oggetti sono veramente importanti non saprei dare una risposta.

Ci sono cose che contano molto per la socialità, altre che sono importanti per la salute, altre per perdersi, altre ancora per l'economia, altre infine per lo spirito e non finisce certo qui.

Una società di materie, di corpi animati e inerti, un occidente che continua a moltiplicare a dismisura i suoi spazi di successo globale è una condizione d'universo che raffigura progresso e ricchezza, solidità e pluralità, perfezione tecnica e bellezza.

Non ho intenzione di fare il solito piagnisteo demagogico sull'inaridimento e l'egoismo provocato- di converso dall'eccesso di arricchimento dovuto alla globalizzazione ma devo dire che questa contemporaneità eclettica, lussuosa e lucente pone qualche problema di non poco conto a chi si occupa prevalentemente degli aspetti connessi alla forma di questi nuovi corpi artificiali contemporanei e, soprattutto, alla possibilità di una loro cognizione entro nuovi intervalli concettuali.

Un presente di accumulazione viene teorizzato in nuovi paesaggi inclusivi, il mercato e le merci regolano lo stare insieme delle cose attraverso statuti decretati dalle logiche del massimo profitto, logiche non sempre facili da decifrare, meccanismi ai quali le ultime avanguardie artistiche del novecento hanno dato dignità museale.

Rem Koolhaas, nel suo manifesto-duplicatore della realtà contemporanea ci offre una ricostruzione e un manuale di sopravvivenza a cavallo di due secoli fondato sull'oggettività della dimensione delle cose (S.M.L.XL) e su di un'ermeneutica neosurrealista di manipolazione della realtà.

Ecco, quindi, una quotidianità visiva talmente complessa da divenire sostanzialmente indecifrabile se non attraverso un'operazione selettiva assolutamente inversa rispetto ad ogni principio di accumulazione.

Il tempo presente, che assomiglia sempre di più a un tempo ubiquo e senza estensione, ha bisogno di una nuova profondità prospettica.

L'arte mi interessa non solo per il suo contenuto simbolico e ideologico ma anche e soprattutto per la sua capacità di rendere evidenti manipolandole solo alcune cose della realtà fisica cosicché le querce piantate da Beuys non sono solo simbolo ma sono percorso, distanza, relazione concettuale tra qualità molteplici.

Sono anche semplificazione e accelerazione poetica impostate su di una assoluta economia espressiva.

La dimensione tattile, una complessa istruttoria fisica e visiva , un meticoloso prendersi cura delle cose , un raggiungere , uno scoprire in una traiettoria densa di tappe emozionali di avvicinamento, sono gli aspetti della realtà che mi colpiscono e, pertanto, sono molto più vicino a un orizzonte in cui si è costretti a scegliere magari casualmente, magari senza consapevolezza o con superficialità, ma quando si è scelto cosa vedere del mondo – e Le Corbusier ammoniva sempre sulla differenza tra guardare e vedere – ecco che deve partire una traiettoria che polarizzi lungo il percorso , l'attraversamento , il tragitto , tutto il suo carico emotivo.

Non è un caso che la contemporaneità abbia sempre più mitizzato lo spostamento non come un atto percettivo ma come l'ambizione metafisica all'ubiquità, non come qualcosa da preparare emotivamente attraverso una ritualità fatta di selezione , memoria e scoperta ma come la mitizzazione di una potenzialità di duplicazione sensibile. Infatti, il progressivo incremento della velocità ha avvicinato ogni tragitto al suo epilogo, cancellando la fisicità del dinamismo nel buio dell'*underground* o bruciandolo nel cielo degli aeroplani dove anche la trasvolata diviene un'azione bianca , un viaggio senza figure.

Diversamente , come le nude scenografie di Adolphe Appia, penso a uno spazio che riveli pian piano le sue estensioni e che – con il corpo umano - componga una nuova figura mutevole , frutto di *perspectives émouvantes* calibrate alla maniera delle ombre rosse che , al di sotto dei grandi teloni colorati del padiglione russo di Mel'nikov, tingono con il sole il passo dei visitatori all'Expo di Parigi del 1925, acuendo l'emozione di un piccolo viaggio sviluppato lungo una scalinata obliqua.

Attraversamento e scoperta sono, dunque, i temi che , nella percezione della realtà più mi interessano e , alla dimensione fisica dell'attraversare può essere ascritta la ricerca artistica di Marisa Albanese.

Difficile e selettivo è raggiungere il posto dove questi frammenti di realtà vengono immaginati , prodotti , selezionati e montati.

Conquisto finalmente , in un denso percorso tra tufo ed esalazioni solfuree, la corte bianca di capannoni , quasi una piazza recintata ,dove si affaccia lo spazio di lavoro di Marisa Albanese.

Una collezione sparsa di calchi corporei viene disseminata a restituire un'anatomia plasmata con una perfezione esibita senza protervia come l'amore per una cosa ben fatta.

Tutto parla e racconta di un sistema dove il singolo artificio possiede una duplice valenza.

I caschi specchianti su volti solidificati raccontano un dinamismo di memoria fisica che rimanda al lascito delle solidificazioni futuriste.

E poi le mani e i volti bianchi dei manichini appaiono isolati come pezzi di un immaginario tavolo anatomico e settorio.

Sono corpi singoli dotati di una propria sensualità tattile e di una opacità che si tramuta improvvisamente in lucidità specchiante.

Ma oltre alla seduzione della singola forma , c'è una sorta di propensione sequenziale all'associazione visiva.

Le opere di Albanese sono vere e proprie raffigurazioni di uno spazio architettonico.

Stabiliscono piani prospettici continuamente basati su questioni di alternative.

La compressione di un attraversamento si associa alla sua esplosione come se si legasse ad una sostanza liquida.

Vie , piazze , slarghi sono la sostanza ultima delle opere dell'artista napoletana, tutti spazi foderati di accelerazioni emotive.

Me ne sono fatto una topografia immaginaria che inizia da un momento di grande controllo dimensionale, dal meticoloso calcolo emotivo di una traiettoria.

Ecco un meraviglioso portale di acciaio da attraversare, stretto , interrotto da una fila densa d'ombre generata da una sequenza percettiva, da un affollamento di carte disposte in una vera e propria *promenade architecturale* tra cose dense che selezionano la realtà.

Marisa mi racconta di una luce blu, di un palazzo e di un segnale metropolitano di un'installazione di molti anni fa in cui lavorava, per la prima volta sul senso della traiettoria , dello spostamento, del passare attraverso, mutando condizione .

Mi affascina e mi colpisce il talento e la naturalezza che trattano lo spazio rispondendo a logiche mentali istruite attraverso una spiccata sensorialità corporea.

Il mondo di Albanese è un intervallo che rivela l'estensione e le sue peculiarità percettive solidificando la luce, il volume, il *vuoto*, la distanza.

Poi ancora altri viaggi in una collezione di frammenti e di molliche di pane rese fossili da un tempo solo simulato.

E, finalmente l'ultimo gioco, una complessa strategia concettuale animata dal rapporto tra lo spazio angioino da trasformare in un'ultima metafora e un altro percorso.

Viaggi, donne e geografie solidificate come finestre immaginarie del castello , spazi da conquistare attraverso lucidi tralici metallici allusivi di un'architettura immaginata per proteggere le idee da una velocità immateriale pronta a dissolverle.

Tutto finisce e comincia in una resistenza elettirica di insondabili tensioni e, altrove, in una donna capovolta protetta da una pelliccia infinita.

Diversa è la cromia di questo nuovo viaggio tra donne continenti e architetture. Al blu , credo , si sostituisce un gioco di riflessi che specchia il rosso nel rifrangersi glaciale dell'acciaio.

Dinamismo e autonomia dell'opera

Intervista di Francesco Galdieri

Francesco Galdieri. Fin dagli esordi utilizzi la parola nel processo creativo con una duplice funzione, come contenuto e come contenitore. A cosa è dovuta questa scelta?

Marisa Albanese. Sulla scultura è sempre gravato il peso della materia e la sua immobilità mi ha spinto a renderla dinamica. Per me, la parola ha rappresentato l'indicazione al movimento. Come è stato con i palindromi, che costituiscono un suggerimento a spostarsi, a cambiare punto di vista.

F.G. Con la percorribilità dell'opera, come soluzione contenutistica e formale, hai ridefinito l'approccio convenzionale alla scultura. E anche in questo hai assegnato alla parola una sua specificità...

M.A. A partire dal concetto di attraversamento, di osservare la scultura caduta dal "pedistallo", sottratta a quella condizione di "opera distante" ed intoccabile, con *Il Grande Gioco* ho dinamizzato la scultura, spostando l'osservatore. Indicandogli delle precise posizioni. Ora ti devi piegare, adesso ti devi abbassare, devi guardarla dal di sotto, dall'alto, devi girarle attorno, sei costretto ad accovacciarti. In questo modo l'opera diventa movimento; attiva un movimento corporeo, un movimento visivo, un movimento mentale. Quindi questo volume, che dai menhir e dai dolmen è sempre stato un corpo fermo, si dinamizza. Per entrare in relazione con *Erede L'Arte* dovevi reclinare indietro il capo e guardare verso l'alto. Nel compiere quest'azione esponevi le vene giugulari, ti *denudavi*, offrivi in qualche modo la tua vulnerabilità. Se un guerriero alza il capo, è al collo che può essere colpito e privato della vita. E' dentro l'opera, dunque, che ti *abbandoni*, instaurando con essa una relazione che oltrepassa il concetto stesso di difesa della vita. Ma l'aspetto linguistico, nel senso dell'uso della parola, è legato anche alle sovrapposizioni. I *Glass-line* sono attraversabili con gli occhi sia lateralmente, che frontalmente, prospettiva dalla quale mostrano l'addizione delle superfici. Proprio come nell'installazione realizzata nel 2000 da Anish Kapoor a piazza Plebiscito. Un volume immenso attorno al quale girare, ma che trovava la sua sintesi in un colpo d'occhio frontale, *risucchiato* in un punto che lo inglobava. Con la parola, assieme ai moduli compositivi dell'opera, attivo una serie di movimenti nell'osservatore. Come in *In Girum*, dove ho fornito più di un momento d'intersezione. La scultura si poneva prima nel suo insieme, con impatto immediato e come opera minimale e poi si dava come *altra*, attivando un dubbio.

F.G. Mediante la parola hai, dunque, indicato uno spostamento da una visione statica ad una dinamica, dell'opera, ridefinendo un genere che secondo tradizione nega o quantomeno "castra" il movimento...

M.A. Per imprimere dinamismo alla scultura ho *frequentato* l'interno del volume, ne ho oltrepassato la soglia, vivendo e proponendo l'esperienza percettiva dell'opera dall'interno. L'accumulazione di queste fasi percettive portava l'osservatore ad avvicinarsi all'opera seguendo un percorso simile a quello di un vortice, e a trovare il momento di sintesi guardando *nella* scultura.

F.G. Nel *Grande Gioco* e in *Senza titolo* (1992) circoscrivi con il blu uno spazio, un "luogo", un'inter/zona in cui immergersi, in cui ci si sente come *sospesi*...

M.A. Per me il blu è il colore della *non forma*. Mi piace pensare che un cielo azzurro, sia profondo, illimitato, infinito, quando ci sei dentro. Nel mio caso, non è la finzione del blu pittorico. Se entri nel mio blu, ti porta a continuare il movimento intrapreso, proprio come quando entri nell'acqua, procedi ed essa ti è sempre di fronte. Avanzi, ma mai l'afferri.

F.G. Recentemente hai lavorato con l'energia elettrica, fonte di luce e di calore, l'ennesimo *materiale* cui hai attribuito consistenza, solidità e rigidità...

M.A. L'acqua ha una sua forza vitale, una sua violenza ed anche un suo pericolo: in essa ci si può inabissare. Anche nell'aria si cela un pericolo: pensa a perdersi nello spazio! E così è anche per *Le Resistenze*. Immateriali e pericolose, le ho rese fisiche, presenti, le ho tramutate in volumi. Questo lavoro sulle tensioni elettriche, una volta smontato si riduce a due basi unite da una matassa di fili privi di nervo, che se alimentati assumono la solidità di un pilastro. A dinamizzare l'opera, che ti attrae e ti respinge, è il flusso dell'energia. Mosso dal dubbio ti accosti per allontanarti immediatamente dopo, perché di questa presenza visiva, estetica, avverti il pericolo. E' calda e brucia.

F.G. Alcune tue idee progettuali sono nate da gesti ordinari, banali, come tendere un elastico, o da piccole forme di nevrosi personali, come manipolare la mollica...

M.A. Le mani "corrono"... com'è stato per l'elastico. Ho iniziato a giocarci, rievocando quei passatempi infantili che si fanno con lo spago. Durante i momenti di apparente inattività nello studio l'ho teso, l'ho teso fino a spezzarlo, per poterlo "possedere" nella sua estensione. Seguendo due vie di fuga, lo ho allungato con un braccio dietro le spalle e con l'altro in avanti; e questo movimento cambiava il colore e la consistenza della materia. L'esperienza dell'elastico mi ha consentito di ripensare il mio lavoro, di capire che questa manualità, questo gesto, sintomo di piccole nevrosi personali, alla fine era proprio quello che stavo realizzando, in particolare per la mostra *Tensioni*. Il lavoro delle *Molliche*, invece è nato quasi per gioco, chiacchierando con amici durante le cene che si prolungano, afferrando la prima materia plasmabile a portata di mano. Ed è stato un lavoro che mi è appartenuto così tanto che ho deciso di realizzarlo, per poi "spostarlo" dall'organico all'inorganico.

F.G. Nel percorso bidirezionale che indichi convogliono anche riferimenti ed implicazioni cronologiche?

M.A. Quando si è tesi a guardare in avanti, lo si è inevitabilmente anche verso tutto quello che è alle nostre spalle. Del resto, anche i temi che ho trattato - *Il Grande Gioco*, *Spostamenti*, il lavoro della gestualità delle mani, *Orphani*, *Molliche* - sono collegati ad un "prima" e a un "dopo". Per la mostra al Maschio Angioino ho rivisitato alcuni eventi del Novecento per me particolarmente significativi e li ho proiettati in avanti, come trasmissione di un fare e di un sapere, ipotizzando una storia futuribile per le mie figure combattenti.

F.G. Con quali occhi guardi il mondo?

M.A. Con uno sguardo innocente e predatore, quasi come in una radiografia, isolo un solo oggetto. Lo "stravedo", con una forte capacità di osservazione complessiva. E oscuro tutto il resto.

F.G. Dunque, con lo sguardo decontestualizzi, isoli?

M.A. E' come se il mio occhio diventasse un obiettivo che stringe il fuoco su una piccola parte della realtà. Come per il copricapo. L'umanità ha sempre avuto il bisogno di proteggere la testa con qualcosa. Pensa a quante forme di copricapo, cappelli, elmi, nel corso dei secoli. Penso al foulard delle madri di Plaza de Mayo che somiglia ad un casco; penso alla rete del burka molto simile a quella degli elmi medievali. L'umanità avverte questo bisogno di coprire la testa perché nel cervello risiede il pensiero. Lo stesso cranio ha una forma protettiva, a tutela della materia grigia.

F.G. Ma nella mostra al Maschio Angioino il casco, oltre che calotta protettiva, diviene anche contenitore linguistico...

M.A. Anche in questo caso la funzione che gli attribuisco è quella di salvaguardare il sé, per poi estenderla ad un contesto sociale.

F.G. Con le mani delle *Korai* ti ricollegi anche alla tematica della gestualità?

M.A. E' come quando fai gli gnocchi o la pizza e ti rimangono le briciole dell'impasto sul tavolo... Il gesto delle mani delle *Korai* proviene dalle rare simbologie della cultura ebraica, in particolare dalla postura delle mani benedicienti.

F.G. Ma questa non è l'unica chiave di lettura che hai fornito della gestualità. Penso ai *Glass-line* e a lavori come *The Dreams*...

M.A. Ho attraversato tutto il linguaggio gestuale, sollecitata da quando, secondo l'ipotesi darwiniana, l'uomo da scimmia ha acquisito la posizione eretta e quindi le mani hanno cominciato a specializzarsi, andandosi sempre più affinando, fino a differenziare l'uomo dalla bestia. Tutti i manufatti dell'umanità, questi prodotti meravigliosi che le mani possono modellare, hanno stimolato e stimolano lo sviluppo dell'intelligenza. Incentivano la capacità di tradurre il pensiero in azione, in gesto. Spesso le mani vanno indipendenti, svincolate dalla nostra razionalità. Quante volte parlando, facciamo gesti che non avremmo voluto fare? E' in questo che il gesto ha una sua autonomia. Della gestualità ho analizzato anche gli equivoci che ne derivano. Come per il gesto che noi utilizziamo per fare l'autostop e che in Turchia equivale ad un insulto, ad un invito rivolto alle donne per alludere ad un rapporto sessuale.

F.G. Negli *Orphani* si denota anche un'inter/relazione tra antica manualità e materiali sintetici, strutture ultramoderne che si danno quasi come i risultati di ricerche biotecnologiche. E sempre in *Orphani* riproponi il tema della protezione...

M.A. In *Orphani* ho sovrapposto, ho clonato le mie mani, protette da guanti in lattice, per ottenere un ulteriore attraversamento della materia. Proteggo sempre - con il casco, con i guanti, con le fasciature - cerco, forse, di difendermi proprio dall'arte.

F.G. In che senso? Quali sono le insidie dell'arte da cui difendersi?

M.A. Chissà? Forse avverto anche un pericolo in quello che faccio. Del resto c'è sempre un'attrazione verso ciò che può nuocerci. Ogni opera emana un'*ombra* in cui è possibile smarrirsi; e forse è per questo che appena termino un lavoro devo isolarmi e ritrovare me stessa.

F.G. E', dunque, proprio mediante il processo creativo che ti difendi dall'arte?

M.A. Quella che formalizzo può essere una protezione nei confronti dell'arte, perché spesso sento il mio sguardo ferito...ferito da quello che vedo. Dall'arte intesa anche come vita: come espressione di sintesi di uno sguardo.