

**m. pasquali
f. solmi
e. spera**

a. avanzolini

l'estasi degli eventi

ed. alfarano & canestrari



marilena pasquali

Adriano Avanzolini è uno scultore vero; sa usare la materia, sa plasmare una forma, sa costruire immagini muovendo da presupposti estetici assai meditati.

Aiutate a nascere, le sue creature gli stanno intorno silenziose e pazienti riempiendo tutto lo spazio fisico del laboratorio di gesti, parole non dette, atteggiamenti bloccati. Non sono presenze ossessive, non tolgono aria e spazio a chi vi si trova vicino; appaiono come compagni di viaggio a cui ci si può rivolgere per parlare di se e del mondo, per viverci insieme come per cercare di capire. Sono creature di oggi: inquiete e inquietanti, permeate di un lucido pessimismo che è solo consapevolezza delle cose, radicata sapienza di vita.

Si è detto che l'opera di Avanzolini tende a mettere in risalto la drammaticità, è, forse la violenza del nostro tempo. E' necessario però considerare che

tale fermento di vita non si traduce mai in urlo, in dichiarazione esplicita; non perde mai di misura e di equilibrio. Se di dramma si parla, bisogna farlo nel senso etimologico del termine, come azione, movimento, racconto, proprio nel momento in cui tutto è fermo, l'atmosfera è sospesa. Pare una scena fermata all'improvviso per virtù di magia, addormentata in attesa non si sa neppure di che cosa — certo la speranza del principe azzurro non si è ancora spenta —, ma pronta di lì a un attimo a riprendere parole e gesti, a reinserirsi in un flusso vitale mai interrotto, come se l'istante di sospensione fosse passato e neppure avvertito.

La forza espressiva delle immagini di Avanzolini sta nell'atmosfera « normale » — e per ciò stesso allucinante — creata dal cerchio magico dei personaggi d'argilla monocroma. E' un teatro immobile, i cui arredi sono povere cose — poltroncine sdrucite, tavole di legno, luci deboli o radenti — ed i cui personaggi si pongono come « eventi » cristallizzati e dotati di un ritmo interno, di struttura, al di fuori del

tempo, che sia reale o codificato dalle regole aristoteliche.

Un teatro dell'uomo, in cui la presenza umana è tanto più avvertibile e coinvolgente quanto più appare « assente » e pacificata.

Uno specchio senza fondo per riflettere e per riflettersi, una raccolta segreta di gesti e di affetti — mani che si stringono, volti nascosti in un seno femminile — quasi a raccogliere in un inventario personale momenti quotidiani, ripetibili ed unici al tempo stesso.

Forse la linfa vitale che nutre i personaggi di Avanzolini sta proprio in una segreta altalena di vuoto e di pieno, di chiaro e di scuro, di movimento e di immobilità; in un senso sottile di ambiguità, sempre latente, sempre avvertibile dal momento che se li considera fantasmi, ci si accorge subito che sono fantasmi che « esistono » alla luce del giorno e che non hanno bisogno del nero della notte per risorgere. Se li considera simulacri, li si sente come parvenze ricche di una corporeità indiscutibile, in cui sangue

ossa e carne sono stati sostituiti senza perdere di spessore dal fluido vivificante dell'argilla nello stampo di gesso.

Serenità inquietante e ambiguità pacificante sono i fondamenti di questa condizione di congelata ritualità, da cui è esclusa l'**estasi**, se per essa si intende lo « stare fuori », l'estraniarsi sensoriale o mentale da una situazione di realtà corporea. Al contrario, mantenendo sempre ben presente la fisicità, gli « oggetti di vita » di Avanzolini toccano la rarefazione e la rendono fortemente avvertibile, quasi palpabile, per via di quell'atmosfera di sospensione cui accennavo prima, stringendosi complici in una circolarità rituale da cui l'uomo si avverte rappresentato ma che, nel contempo, non riesce a scalfire e a penetrare, quasi che i fantasmi bianchi e i simulacri dell'ambiguo fossero poi anche totem inavvicinabili di una religione misterica, silenti feticci di una condizione tanto profondamente « umana » da porsi quasi come nuovo desiderio, nuova tensione all'assoluto.



franco solmi

Silenzioso costruttore di situazioni ovvie e allucinanti, Adriano Avanzolini procede ormai da anni in due direzioni plastiche apparentemente opposte ma in realtà integrantesi in una immagine condotta al grado zero di racconto. Da un lato le sue « figure » quotidiane quanto possono esserlo i calchi ripetuti della cronaca riducono la loro presenza attraverso il progressivo assottigliarsi dei volumi in una densità sempre meno fisica e sempre più allusiva. Questo processo riduttivo s'accompagna con la rarefazione del tessuto materico, trascorso dalla ruvidità espressionistica di un tempo alla tesa sospensione attuale. D'altro canto, quelle apparenze ormai ben poco tengono di descrittivo. Simulacri dimidiati, ridotti a frammenti di presentissima archeologia, ampliano e qualificano lo spazio di cui invadono silen-

ziosamente le più segrete cavità, obbligandone le dimensioni a ritmi moltiplicati ai quali rispondono, anch'esse moltiplicandosi e parcellizzandosi, le forme della scultura. Così, quasi per qualche dannazione o predestinazione un tempo inavvertita, Avanzolini oggi vede crescerci attorno il proprio ambiente plastico colmo ormai non soltanto di manufatti scultorei ma affollato di oggetti, poltrone, armadi, tavole e pareti che si son venuti spontaneamente aggregandosi intorno, togliendo spazio alla luce e sonorità all'antico « gridato » dell'opera. Tutto si tende ora a un silenzio che, emergendo da un profondo passato, si rovescia sulla superficie dei giorni, sull'estasi densa degli eventi fissata, come dicevo, nell'allucinazione metafisica. Anche la dimensione del futuro, quella allusiva, si ribalta su di un presente archeologico, accentuando la sospesa atmosfera di queste assolute e inquinate metafore d'impercorribile quotidianità. Come nel più violento teatro dei silenzi, il rituale inter-

no all'immagine si svolge secondo ritmi d'una immobilità implacabile che è desiderio continuamente frantumato di movimento e di racconto che vuol scorrere, paradossalmente, da una memoria azzerata al presente a una dimensione del futuro che parimenti sul presente s'appiattisce. Il linguaggio, là dove può essere riportato ad antecedenti presumibili — e viene immediato, più che il mondo asettico di Segall, la inconcepibile volumetria dei calchi pompeiani che dan forma al vuoto e al nulla — devia nella ricercata improbabilità di una poetica della citazione che ha la funzione legittima di portar fuori da una storia della cultura e dell'arte piuttosto ossificata certi relitti e frammenti a cui si può ormai dare solo il credito — tanto sono insignificanti una volta sottratti al loro contesto strutturale — che può avere il materiale di recupero nella società dello scarto e dello spreco.

Come la citazione delle liturgie sacre e dei rituali popolari, le allusioni di Avanzolini ad un linguaggio di

ricalco del presente letto in chiave archeologica trovano il loro **non senso** (il privilegiato status estetico che li legittima) nel proiettarsi, costruendole, in incredute dimensioni spazio-temporali, dimensioni che si rattrappiscono nella calcificazione del simulacro (l'ambiente forzato dell'opera) e, nello stesso tempo, esplodono per interna disintegrazione. Avanzolini è, fra gli scultori delle ultime generazioni, fra i più significativi e problematici proprio perchè ha occupato — non per scelta premeditata ma per necessità d'urgenze culturali avvertitissime — l'area infida e friabile di un presente che comprendendo il passato non può richiamarsi per consolanti verifiche e, introiettando quelle che erano le speranze del futuro, si è privato del conforto dell'illusione e dell'utopia. Ribaltata su se stessa, la quotidianità dell'immagine di Avanzolini prende forma spezzando il rituale di relazione: tenendo, appunto, alla impossibile metafisicità dell'oggi.

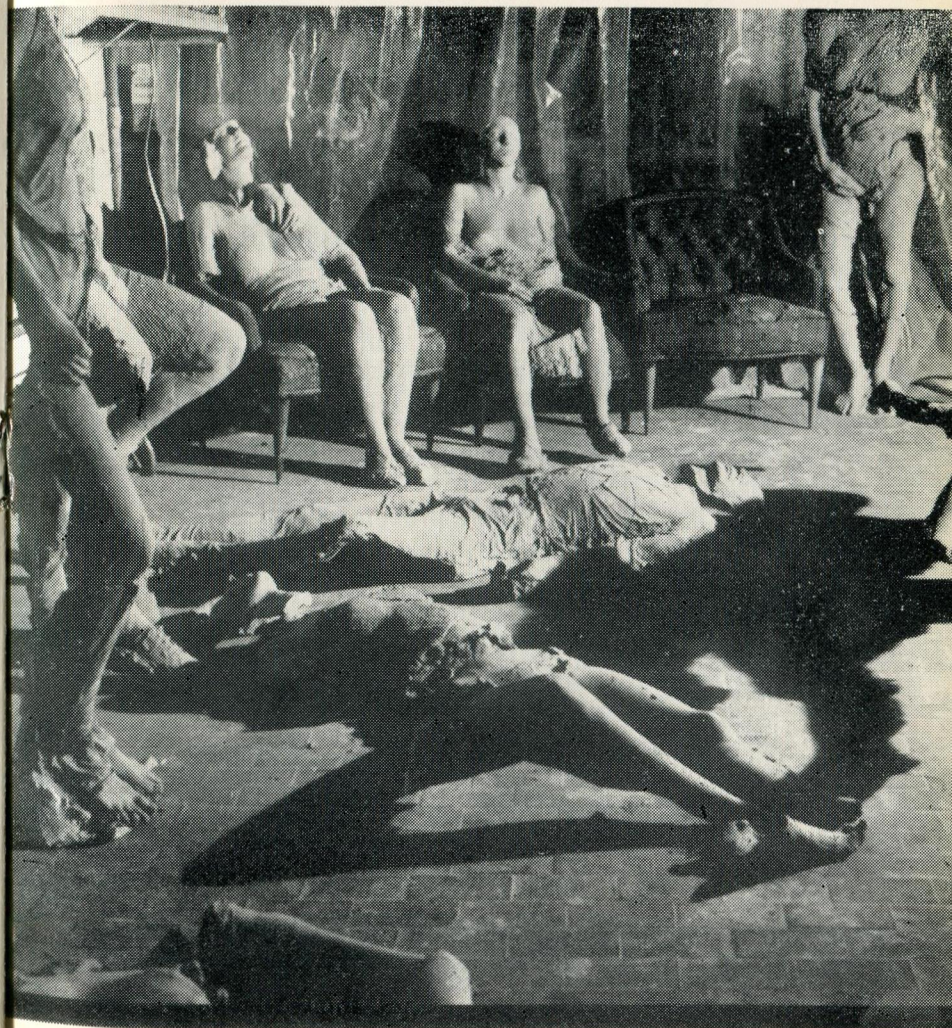


enzo spera

I lavori di Adriano Avanzolini sollecitano inquadrature critiche e angolazioni di lettura che possono rivelarsi se non proprio contraddittorie quanto meno parziali e ambigue; parzialità e ambiguità esclusivamente riferibili solo a chi opera la selezione degli elementi storici, culturali e iconografici per il cui tramite è proposta la inquadratura critica (se mai è ancora possibile nei termini e nei modi cari alle analisi « specialistiche » e settoriali) o è prospettata l'angolazione di lettura. Sollecitazioni del resto molto facilmente spiegabili o addirittura pertinenti per la grande quantità di agganci linguistici e formali tanto allettanti e fascinosi quanto tra loro distanti e spiazati storicamente e concettualmente. Situazione particolare che ha il suo dritto ed il rispettivo rovescio proprio, per esempio, nella realtà oggettiva del materiale e della tecnica usata, la stessa struttura iconografica e plastica e la relativa collocazione scenografica (più che ambientazione) e impostazione narrativa; elementi, questi, che predispongono ine-

vitabilmente a richiami evidenti a livello culturale personale e collettivo con tutti i riallacciamenti storici possibili e, almeno in parte, tutti egualmente pertinenti se posti in aderenza sincronica con i vari codici di lettura che è possibile proporre e utilizzare. Il motivo di questa enorme disponibilità è certamente individuabile nel fatto che si tratta sempre di vere e proprie proiezioni, o solo accennate o, come più spesso mi pare di scorgere, del tutto definite e concluse anche nei frammenti, presenti o mancanti, di un tempo e di uno spazio che ci appartengono e che Avanzolini scandisce e definisce con la misura della fisicità, dell'immanenza del corpo umano: riferimento comune in cui chiunque può riconoscersi al di quà, al di là o addirittura dentro la sua rappresentazione e ricostruzione figurale attraverso la drammatizzazione del gioco sempre uguale della finzione iconografica.

Si tratta di una ricostruzione in cui la figura è proprio ricostruita con l'uso del calco ed il rapporto col modello si attua alla lettera in un'azione che interviene direttamente sul soggetto modellato. La manualità del fare, l'azione plastica e diretta della pressione,



dell'avvolgimento, la forte tattilità di un intervento di questo tipo agiscono direttamente e senza altre mediazioni sulla figura; vale a dire che Avanzolini resta sempre nella dimensione e definizione fisica e corporea, materica ed oggettuale del contatto col modello.

Quello che più sorprende, e che penso sia in definitiva la base reale delle calco-sculture di Avanzolini, è che la materia è sempre presente coerentemente con la forma in cui è disposta, è presente senza mezzi termini; la realtà fisica, l'oggettualità del corpo, ben oltre le pure e semplici ricognizioni ideologiche e mentali, è definita in tutta la sua forma, ovviamente familiare, o solo in parte; ma contemporaneamente è espansa fino ad essere presente, o solamente intuita, anche lì dove il modellamento (come «presa» dalla forma dal modello) si è fermato o è stato fatto cadere. La concentrazione fisica e l'espansione nel loro spazio più prossimo (in cui ci troviamo poi inevitabilmente noi) dei calco-modelli, definisce quello che possiamo chiamare la risposta drammatizzata e autorappresentativa della struttura narrativa della figura umana che si attua, anche oltre la volontà, la regia e l'imposta-



zione scenografica dell'autore, nella persistenza, all'interno della finzione, di quella ovvietà ineluttabile della concentrazione quotidiana in ogni sorta di gesto rievocato o ricostruito, dal più ovvio, come lo spostamento del baricentro su una sola gamba in posizione di riposo, al più forzato, come l'urlo silenziosissimo delle braccia tenute unite in alto e con i polsi spezzati e legati o lo star legato per terra con gli occhi bendati. Ogni scena è parte di un racconto che sa in tutto di personale, di « personale » anche nostro; non è mai la prima o ultima scena, nè presuppone il compimento dell'atto. Ogni scena è ripescata come dalla memoria di una gestualità mai enfatica o tragica; è ripescata tanto dal passato quanto dal futuro, pur restando profondamente ancorata in maniera quasi emblematica (assumendo della emblematicità la valenza di vero e proprio segnale) all'anonima storia del quotidiano, alla micro storia del nostro oggi presente.

L'uso che Avanzolini fa del « calco » lo ricollega da un lato alle tecniche più antiche di riproduzione dell'immagine, in dimensioni reali, dell'uomo (basti pensare ai calchi dei volti utilizzati con funzioni anche rituali ed evocative sin dalla prima arte funera-

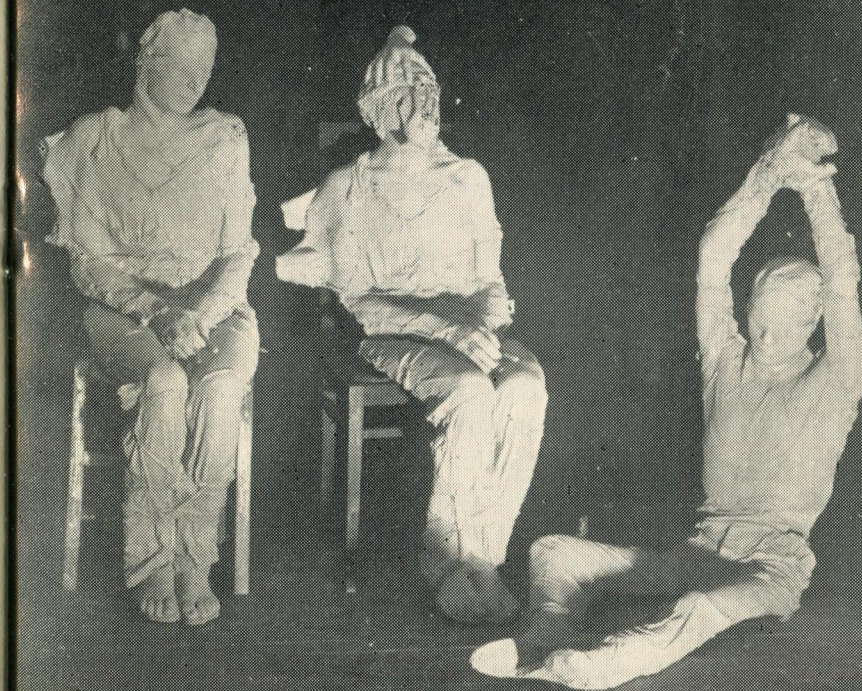


ria); dall'altro lo ricollega a forme di linguaggio impiegate, con coinvolgimenti critici e culturali ancora piuttosto attuali, per quanto molto diversi concettualmente, da alcuni artisti contemporanei, quali, per esempio, Klein o Segal e Kienoltz; per non dire, ancor prima, di Gaudì che propose l'uso del calco, di persone e animali, per elementi di decorazione e narrazione, per strutture architettoniche. Ma da questi, specie da Klein, Segal e Kienoltz, Avanzolini è molto distante proprio sul piano della concezione figurale e dell'uso del calco diversamente contestualizzato. In altri termini i personaggi da cui egli trae i calchi — e i calchi hanno con la immagine reale un riferimento molto relativo e limitato alla possibilità di riproduzione figurale — cambiano e perdono completamente la loro identità: il calco non rimanda al modello, se non per la struttura formale; rimanda piuttosto a un racconto in cui il modello è pienamente sostituibile con qualunque altro modello formalmente simile. Non sono gli amici o gli artisti amici come in Segal o come in Klein, che continuano ad essere sempre riconoscibili e a definirsi ulteriormente nei loro calchi. Ciò che importa in Avanzolini non è con chi la storia è



raccontata, ma la storia stessa in un rapporto, tra il simbolico ed il narrativo, che l'avvicina molto ad una rappresentazione di tipo scenico e teatrale. In questa dimensione riferimento importante acquistano sia i punti e le modalità, proprio di tipo simbolico-narrativo, di frattura e di ripresa dei calchi, sia la riproduzione, sempre attraverso il calco, per esempio, dell'abbigliamento dei personaggi; elementi questi o assenti o non puntualizzati, nella maniera con cui lo fa Avanzolini, da Segal e da Kienoltz.

Altri riferimenti sono tutti possibili, con le dovute puntualizzazioni, proprio per certa « classicità » europea ed italiana della concezione stessa che Avanzolini manifesta nel rapporto che stabilisce con la figura, nel suo più ampio senso iconografico e plastico di finzione reale. E qui, a mo' di semplice indicazione di apertura e di ulteriore possibilità interpretativa che possa poggiarsi con buona aderenza ad una sorta di entroterra culturale specifica da cui lo stesso Avanzolini non può, anche volendo, sradicarsi completamente, può risultare di qualche interesse e utilità, per certa metodologia di analisi critica e storica, pensare, così a latere, a scultori italiani di qualche se-



colo fa, quali, appunto, un Sammartino, un Corradini, un Calliani. Citazioni, queste, non fatte completamente a caso. Se un Segal, un Kienoltz o un Klein sono i primi riferimenti e le prime citazioni che vengono in mente, considerando in particolare l'impiego del calco, in senso generale, i tre scultori italiani citati si ricollegano a monte dei lavori di Avanzolini soprattutto per la cura che egli ha nella « riproduzione » dei particolari (per certi aspetti alcune opere del Sammartino, del Corradini e del Calliani, e non solo di questi, possono anche considerarsi calchi « a vista »), di certi particolari secondari della figura, quali, ad esempio, gli abiti e il loro rapporto di definizione formale e descrittiva del corpo. Indicativo è il fitto drappoggio (che è in parte imputabile al gesso bagnato per la presa del calco) che si è venuto a formare — e che Avanzolini evidenzia — sulla camicia dell'uomo bendato e legato, o anche certe espressioni dei volti femminili fissati e bloccati quasi in un'estatica partecipazione-assenza alla presenza e gravità fisica del resto del corpo, vestito, discinto, mutilato o legato che sia. A questo punto pensare, ancora più marginalmente alla « Estasi di S. Teresa » del Bernini, certa-

mente più tesa, fisica e drammatica, più enfatica e in piena corrispondenza con i canoni estetici e storico-sociali del tempo, non è forse del tutto una citazione gratuita e fine a se stessa. I volti di donna che Avanzolini blocca nei suoi calchi sono certamente più pacati e apparentemente rassegnati e lontani dalla vita del resto del corpo, ma sono anche più disincantati e quasi assenti, dopo aver visto tutto, alla realtà che subiscono o che semplicemente definiscono o indicano con la loro presenza.

Per certi versi sono un'immagine reale e concreta del rapporto di indifferenza e di finta partecipazione che l'uomo di oggi ha con la sua quotidianità. Tutto ciò rende questi volti di donna più attraenti forse perchè più ambigui, impenetrabili e, diciamolo pure, più vincitori. Volti di donna (chissà perchè in questo momento penso al volto della misteriosa dama di Elche) come porta di una dimensione femminile che solo da poco comincia a porsi e a sentirsi come problema reale, come porta finora non distinta e concepita percorribile nei due sensi e di cui, per ciò, non possediamo la chiave

Finito di stampare nel mese di marzo 1978
con i tipi della Tipografia Damiani - Bari