

# ROBERTO LANARO

## “Celebrati fantasmi della storia”

di Mario Guderzo

*“Dove sarò? [...] Sarò in tutti coloro che abbiano mai detto io, che lo dicono o lo diranno; ma specialmente in coloro che lo dicono più pienamente, più energicamente, più lietamente”.*

Thomas Mann, *I Buddenbrook*, 1967

### **Scultura come architettura**

Negli ultimi anni la scultura di Roberto Lanaro si è sempre più connotata in termini di una propria e peculiare accezione del ‘monumentale’, preferisce cimentarsi su grandi dimensioni perché è consapevole del dominio da lui stesso operato sull’elemento naturale. Nello stesso tempo egli aspira a realizzare opere che siano dialetticamente in rapporto con il ‘luogo’<sup>1</sup>. Il suo inizio è molto lontano e, sebbene la crescita del suo linguaggio sia stata univoca, si assiste, nel tempo, al contrapporsi e all’intersecarsi di esperienze cicliche molteplici. Per Lanaro il protagonista è e resta lo spazio: esso rappresenta il luogo degli eventi, delle azioni e delle relazioni; quasi un elemento naturale in cui uomo e opera s’immedesimano in un’espressione vitale.

Con *Architettura* (1978) prende avvio l’uso simbolico della collocazione in luoghi ricchi d’atmosfera, dove il silenzio assume anch’esso la funzione di suggerire la forma, imprimendola e compenetrandola. Da questo modello proviene il grande monumento che lo scultore collocherà a

Maubege, in Francia (1988); così avviene anche con *Situazione verticale* (1978), *Proiezione* (1981), *Dinamica* (1982), e con *Intervento* (1985).

Lo scultore agisce spesso sulla materia tramite la torsione e, proprio grazie a questo movimento, si assicura la possibilità di non avere limitazioni spaziali. L’opera diventa, così, l’elemento coordinatore e condizionante tra il vuoto e la materia, e, poiché l’arte rappresenta un momento costitutivo-strutturale della realtà sociale e procede attraverso la molteplicità di fattori linguistici, etnico-ambientali, sociali e psicologici, che in essa sono presenti, essa non può che divenire una necessità<sup>2</sup>. D’altra parte, un’opera d’arte è sempre un testimone affidato al tempo che riproduce ciò che l’artista ha voluto raccontare con la sua creazione, molto spesso racconta una storia e, nello stesso tempo, rivela la cultura di un popolo. Essa saprà dire ai posteri quanto profonde siano state le sue essenze creative, quali i suoi principi e come l’artista abbia saputo rapportarsi con la realtà storica. Nella sua creazione lo scultore vuole lasciare traccia di un particolare momento della sua personale esperienza, una circostanza importante che permette una riflessione sul passato e sul futuro dell’arte. In fondo, le opere d’arte hanno sempre prodotto utilità e positività, presso tutti i popoli; quando si vuole lasciare un segno della propria civiltà, è l’arte che viene ‘tirata in campo’, impiegata come la migliore forma

destinata ad esprimere la saggezza del pensiero e le sue radici<sup>3</sup>. La stessa riflessione, prodotta dalla visione dell'espressione artistica dell'uomo, invita alla celebrazione.

Nel romanzo *I Buddenbrook* di Thomas Mann, il protagonista, Thomas, in punto di morte regge una copia dell'opera fondamentale di Arthur Schopenhauer: *Il mondo come volontà e rappresentazione* ed esclama: "Dove sarò? [...]. Sarò in tutti coloro che abbiano mai detto io, che lo dicono o lo diranno; ma specialmente in coloro che lo dicono più pienamente, più energicamente, più lietamente". Come il protagonista di una dinastia familiare vuole rilevare l'importanza della "memoria", così il passato di un'intera comunità è testimoniato dai suoi prodotti, dai documenti, dagli archivi, dalle architetture, dai monumenti, dai segni che gli artisti hanno lasciato più o meno volutamente<sup>4</sup>. Roberto Lanaro conosce molto bene il materiale con cui si confronta per realizzare le sue sculture. Comprende la sua trasformazione e ne sperimenta l'utilizzo. Sa della sua origine, della sua provenienza: dalla terra e dall'acqua, dall'aria e dal fuoco, così si ottiene il ferro, uno degli elementi che testimoniano del dominio dell'uomo sull'Universo. Roberto Lanaro ha scelto il confronto con questo elemento ed ha verificato, per tradizione e personalmente, come sia difficile modellare questo metallo, estremamente 'rude', esprimendosi con una notevole disinvoltura, e riuscendo ad esternare una sensibilità profonda. L'azione dell'artista s'incentra sulla piegatura, sul taglio e sulla torsione del materiale, un'operazione complessa che implica una sequenza di relazioni quasi imperscrutabili e misteriose. Lo stesso scultore afferma come, a volte, gli sia capitato che la *performance* di esecuzione dell'opera abbia acquisito più valore del risultato prodotto<sup>5</sup>. La sua scultura rimane, infatti, come atto finale di una sequenza di azioni, ognuna delle quali è stata fondamentale per esprimere l'opera stessa. Tutta la sua essenza originaria, tutte le sue più

intime e profonde fibre espressive si fanno presenti e sembrano esploderti davanti quando una specifica materia diventa 'materia di scultura'. E' allora che bisogna intendere e vivere la più profonda natura di un metallo come il ferro. Nell'elemento naturale è implicita l'esperienza dell'uomo che si manifesta nella sua integrità, c'è dentro tutto: 'dare, fare, sbagliare, rifare'<sup>6</sup>. Per Lanaro cimentarsi con la scultura significa far scaturire delle forme dall'interno della materia che, pur continuando ad essere un metallo, dovrà, alla fine, mantenere la purezza e tutte le sue potenzialità, originali e naturali. La vocazione primigenia è stata da lui rivolta proprio al dominio della spazialità non disdegnando il suo specifico rapporto con il monumentale. La sua opera è, effettivamente, una 'presenza' naturale che si colloca in un 'luogo'. Molte delle sue opere iniziali assumono una titolazione didascalica che rimanda all'azione: *Separazione* (1971), *Proiezione* (1975), *Lacerazione* (1975), e *Torsione* (1975). Egli parte sempre da una progettazione che viene via via modificandosi e, quando il rapporto diretto con la materia, lo convince non manifesta esitazioni per dare spazio alla sua espressione interiore, nè modifica l'idea iniziale alla quale aveva affidato il suo pensiero: è un modo di agire particolare, un tutt'uno con la sua evoluzione creativa: non ci sono, infatti, svolte brusche e repentine, bensì una maturazione sostanziale del concetto iniziale. Inutile cercare quali possano essere le derivazioni, certo è che Lanaro sa accostarsi a quanto è già stato prodotto in ambito artistico, grazie ad un'assimilazione degli esempi che non è altro che un pretesto per confrontarsi e cimentarsi in nuove proposte. Quelle torsioni, così drammaticamente impresse sulla materia, manifestano proprio questo volere fortemente il nuovo e l'originale, come frutto di un 'pensiero', del suo pensiero. Allora diventa inutile cercare le reminiscenze di Braque, di Picasso, di Brancusi; o ancora catalogare ed inserire le sue sculture in

un periodo storico specifico o nell'espressione categoriale del cubismo, dell'espressionismo, del concretismo: la sua ricerca rimane sempre una sua personale esperienza. Sarà più utile, invece, riflettere sull'originalità delle proposte di Roberto Lanaro, che procede per scarti e s'inoltra alla ricerca di una plasticità più dinamica, non legata da un rapporto di 'quasi debolezza' verso la materia, ma sospinta soprattutto dalla necessità di voler 'dire' altro. Quella tensione e quel dinamismo avanzano di pari passo con lo studio e l'osservazione del dato naturale circostante e, nello stesso tempo, rappresentano i risultati di un confronto con la realtà. Si colgono, così, le figure geometriche che assemblate possono diventare anche architetture e l'interesse per le diverse tipologie di materiali fondamentali per le potenzialità che essi possiedono e per i risultati che, grazie ad essi, si possono raggiungere.

### **Scultura come segno e pittura**

Le opere di Lanaro non sono mai figurative, sebbene si cerchi di individuare in esse, sempre e comunque, un'iconografia. A questa possibilità, spesso necessaria per l'osservatore, si viene sostituendo un nuovo modo di 'leggere' le sue sculture. Del resto rimane molto limitativo voler ad ogni costo riportare il proprio modo di 'guardare' la scultura, a quello che effettivamente l'artista vuole, mentre bisogna pensare che lui è il committente, lui è lo scultore, lui rimane anche il primo vero osservatore.

Perciò sarebbe quanto mai limitativo e fuorviante voler cogliere nelle sculture di Lanaro soltanto la figura, il dato naturale, perché il suo vero messaggio, fin dall'inizio, è quello di rappresentare una realtà tridimensionale, il mondo delle cose, ma attraverso la sua ricerca interiore. *Proiezione*, infatti, è il termine utilizzato dallo scultore per indicare molte delle sue opere realizzate negli anni Ottanta, come l'affermazione di *Architettura* comprende la sequenza dei bozzetti predisposti per grandi costruzioni. In sostanza lo scultore si allontana

dal dato naturale o lo interpreta con un linguaggio che ha recepito ed assimilato: le sue sculture sono strutture di segni in grado di esprimere messaggi. Un'opera d'arte, infatti, può essere paragonata ad un testo di scrittura complesso, per esempio, a un libro. Così nell'analisi delle sue opere, espresse con i segni propri del linguaggio visivo, si deve considerare anche la scansione interna ed il rapporto di quest'ultima con lo spazio esterno, tenendo presenti la forma, il materiale di cui è fatta l'opera e la possibilità che essa ha di essere guardata da diversi punti di osservazione. Sulla sua scultura trascorre il tempo e la linea di certe superfici determina una scansione iconografica che può diventare "pittografica". Nella consapevolezza che un'opera figurativa risulta più semplice da interpretare di quella astratta, l'artista avverte che, in quest'ultimo caso, l'osservatore non sempre possiede gli elementi per comprendere il messaggio e il referente. E' la stessa situazione di quando si affronta la lettura di una poesia ermetica o di un testo letterario non tradizionale che non sempre consente una comprensione e un'interpretazione immediata<sup>7</sup>. Per questo Lanaro "guida" chi contempla le sue sculture alla consapevolezza dei concetti che egli stesso ha voluto esprimere, bisogna dargli atto dello sforzo di formulare per ogni nuova, affascinante avventura, degli indicatori di "lettura" pur lasciando aperta ogni singola interpretazione. Per le sue sculture, infatti, non si può parlare di casualità, così come non si coglie nessuna meticolosa attenzione che possa andare al di là della spontaneità, nell'utilizzo di accorgimenti tecnici capaci di determinare le proprie percezioni; casomai si può affermare che una certa spettacolarità e teatralità la si possa cogliere nei modi e negli intenti. La sua conquista finale attraversa l'oggettivazione di una visione "impressionista" per essere lambita da certo soggettivismo espressionista e surrealista. E' a questo punto che, nella materia, Lanaro concretizza le sue forme sensibili, una materia primigenia che lo affascina proprio perché non facile, non duttile,

aspra e dura, ostile al piegamento ed alle trasformazioni espressive, ma proprio per questo più seducente. Tale sfida nei confronti della materia, ma anche del tempo e dello spazio, diviene per lui un modo naturale di esprimersi, quasi un riemergere di rappresentazioni mitologiche, un evento a celebrare un rito. La spazialità diventa poi un altro elemento vitale. Nell'allestimento della sua iconografia sarà sufficiente guardarsi intorno e vedere come il protagonista della rappresentazione si immedesima totalmente nel luogo della scena. Le opere che Lanaro indica con la terminologia *Dinamica*, vengono sempre realizzate per l'esterno. Lo sfondo è il paesaggio, naturale, più naturale possibile, in cui collocare quelle figure o, quelle geometrie, quelle astrazioni. Siccome il suo repertorio è decisamente variegato e differenziato, si noterà come il risultato non tradisca mai la riflessione fatta nel "pensiero puro", nella progettazione maturata e conglobante la totalità del risultato che non è sicuramente il frutto della casualità. Per averne compiuta cognizione sarà opportuno riconoscere le motivazioni più autentiche, le significazioni più probanti, illuminate soltanto dalla profondità del pensiero.

La sua scultura, come la pittura, si propone in *pendant*. L'intorno è sempre frutto dell'esperienza di Lanaro che sa collocare il soggetto nel luogo, come fa il pittore con la figura: un cielo azzurro, una siepe, una muraglia cadente, un giardino verde, un incrocio di strisce viarie; un conglomerato urbano, una sterilità di cemento, una riflessione di vetri, uno sfondo di paesaggio, un lacerto di antichità. Su queste scenografie si stagliano le sue forme, i suoi soggetti, le sue figure. Allo stesso modo, il metallo assume diversi colori con il trascorrere del tempo: bagnato dalla pioggia e inumidito dalla bruma mattutina; s'imbruna, s'ingrigisce, si fa cilestrino, cambia tonalità come del resto diventa luminoso sotto la cocente luce solare e riflettente quando è colpito dai raggi lunari. E' risaputo che il metallo cambia cromia a contatto con l'aria, con l'acqua

e con il fuoco, come un'epidermide, una pelle sottile. Celebrati fantasmi vi si nascondono come nelle manifestazioni della natura. Alla natura è affidata la trasformazione, la metamorfosi, oltre alla conservazione della stessa opera d'arte, essa ha non solo la capacità di plasmarla, ma anche di salvarla. Quando la ruggine è voluta e ad essa è lasciata l'opportunità di avviare il gioco dei toni che il tempo imprimerà sul ferro, allora sarà proprio il tempo a facilitare l'accorpamento dei pigmenti, modificando i colori e le tonalità. Lanaro si presenta, quindi, come un "creatore", come colui che sa dare un senso straordinario alla materia prima, il ferro, e poi la trasforma in una crescita vorticoso con l'ausilio del fuoco: novello Vulcano si confronta con l'Universo. Non con pennelli e spatole si avvicenda sull'opera, ma con martelli battuti sull'incudine, con pinze e tenaglie, con strumenti di presa e di torsione.

E non spalma colori o traccia linee nè sonda campiture, ma usa la fiamma ossidrica, il cannello per tagliare, per perforare, per smussare la forma, per sagomare l'opera. Questo trapela da tre opere indicate come *Intervento* o *Finestra* e realizzate negli anni 1985-'86 che si prestano ad essere interpretate quasi come inserzioni in uno spazio ben definito. Alla fine di questo intenso fervore è grande la partecipazione, anche emotiva; grandi strutture si spalancano alla luce e cambiano con le loro ombre, forme geometriche si alzano dal suolo, si colorano di luce e riempiono l'atmosfera tutt'intorno; immense geometrie si stagliano nello spazio e sfuggono al tempo ed allo sguardo. Nella consapevolezza dei valori già acquisiti, Lanaro sfonda la scena per sospingersi verso la monumentalità. Non è stata questa scelta a decretare la strada dalla quale non è più tornato indietro, ma piuttosto la sua scelta è nata dalla convinzione che la propria riflessione interiore, alla fine, avrebbe decretato un risultato fondamentale<sup>8</sup>.

E' pur vero che nell'artista la crescita del proprio linguaggio presuppone un continuo ritorno, un contrapporsi e, poi, un intrecciarsi di esperienze,

dovute alla vastità dei suoi interessi. E' intorno al concetto di "monumento - documento" che si incentra la grafia di Lanaro, che assume il ritmo del tempo e nella materia incarna la capacità di ascendere vorticosamente e di interpretare l'impossibilità di interferire col mistero.

### **Scultura come vita**

Anche Lanaro ha sperimentato elaborazioni di nuovi sistemi spaziali. A lungo andare la complessità delle relazioni tra idea e prodotto si è semplificata in una dialettica di serrata cadenza. In questo senso anche la sua scultura diviene segno grafico. Quadrati, triangoli e altre figure geometriche si trasformano in solidi ed in questa costruzione è proprio il segno a costituire l'elemento fondamentale. L'opera d'arte, per Lanaro, ha la possibilità di contenere lo spazio ed il suo disegno ricalca il prototipo della raffigurazione. Sulla elementarietà della struttura lo scultore interviene a creare modulazioni e a far sì che la figura produca, in qualche modo, il movimento che le è più opportuno per sottolinearne l'identità in un rigoroso contrappunto di parallelismi. Alla fine, sarà proprio la sua collocazione a definire un dominio naturale o fittizio perché la natura la modellerà, immergendola completamente in quella situazione. Le sue opere, quindi, non sono dei segni, non rinviano ad altre cose, non producono emozioni psicologiche, non esprimono nulla: esprimono loro stesse. L'autonomia delle forme deriva, dunque, dal possesso della materia attraverso la tecnica artistica, da un loro stratificato e lento formarsi fra stati di coscienza ed idee generali, in una cieca agitazione sepolta nell'intelligenza. Il sensibile in tutta la sua realtà naturale è, così, *Dialogo* (1987), *Verso l'alto* (1988), *Presenze in tensione* (1988), *Incontro* (1988), e *Le Grazie* (1990), dove la realtà totale in cui si realizza la pienezza comunicativa dell'opera d'arte, la sua autonoma forma come una 'cosalità' pervasa da una vita spaziale e temporale<sup>9</sup>. Non un sensibile confuso o indistinto bensì una 'metafora dell'Universo, che è origine di un

processo conoscitivo dove le relazioni formali in un'opera o fra le opere costituiscono la perfezione di un ordine<sup>10</sup>.

Tra le composizioni che Lanaro predilige l'arco assume una connotazione rilevante. Gigantesche figure si stagliano in spazi volutamente scenografici. Qualcosa di antico riemerge da queste gigantesche raffigurazioni che nella lenta movenza si protendono ad occupare lo spazio. Denotano proprio quell'attenzione che Lanaro riserva alla storia e alle sue testimonianze. *Arco della vita* (1988) viene definito dallo scultore una gigantesca costruzione collocata in uno spazio all'aperto nell'area destinata all'artigianato e all'industria dalla città di Breganze nel vicentino. Due monoliti in acciaio corten issati in una base introdotta da una simbologia dello scorrere dell'acqua rappresentano, simbolicamente in un arco di trionfo il simbolo della vittoria di un conquistatore. Per altre situazioni Lanaro si confronterà con queste strutture a grandi dimensioni con funzionalità propria. A Padova alla Basilica del Santo realizzerà il *Libro della croce* (2005), preceduto dal *Rilievo* (1990) ed il *Portale* della Chiesa di San Sebastiano di Thiene (1990). In questo il profondo significato della "porta" è fondamentale. La porta costituisce il simbolo non solo dell'ingresso, ma anche dello spazio segreto che vi è contenuto al di là del potere misterioso su cui essa si apre (si pensi alla "sublime porta" che simboleggiava il potere del sultano turco), di uno spazio fondamentale. Gli ingressi ai templi, che conducono ai recessi dove si trova il "Sancta Sanctorum". Per questo una porta è il simbolo di un rito di passaggio da uno stato di vita al successivo. Essa rappresenta, comunque, sempre un punto di confine. Attraversandola per entrare o per uscire, si accede a condizioni diverse dell'esistenza, ad un altro stato della coscienza, ad una diversa atmosfera. Nella sua iconografia, poi, ricorre spesso la forma che rimanda alla colonna, al pilastro, strutture portanti che diventano elementi destinati

ad essere interpretati come simbologie. *Dialogo* (1987), *Verso l'alto* (1988) e *Presenze in tensione* (1988) incarnano vicende e tensioni che si protraggono non solo nella verticalità, ma divengono anche strutture mistiche che avvalorano elementi spirituali e a volte in virtù di esse l'aspirazione di Lanaro va verso un tentativo di riscatto umano. Attraverso di esse passa l'uomo, esse diventano presenze mute della storia, divengono sculture "viventi" proprio nel momento in cui partecipano della vita e accentuano il senso della fatica umana e della stessa sofferenza. La crescita del linguaggio di Roberto Lanaro si fa più audace proprio quando concentra l'attenzione su un'opera che possa in qualche modo rappresentare la vita. Essa diviene così una *Disputa* (1991) o un *Dialogo* (1991) oppure uno *Sviluppo* (1997). La sua non è mai un'espressione ludica anche quando vuole provare la dimensione più domestica e, proprio qui si comprime quell'azione che diviene il suo linguaggio più maturo. Se la ricerca della spazialità lo caratterizza si tratta di una crescita espressiva che risulta evidente quando aspira a far convergere ormai la molteplicità verso una sintesi di esperienze, egli riesce a guadagnare una semplificazione formale per esprimere contenuti più profondi, più conosciuti e, allo stesso tempo, capaci di procedere "oltre" il naturale per giungere a suggestioni simboliche e paradigmatiche. Il soggetto diventa tramite e risultato del pensiero. Nel volgere di breve tempo riesce a riannodare i fili delle sue esperienze e a documentare i fatti attuando, quale codificatore, i suoi intendimenti. Così la forma, mai improvvisata, bensì tesa a diventare la traduzione di una primigenia struttura ideata, viene creata grazie ad una grande energia interna, sprigionata da sagome, forme, strutture e geometrie. Quando vuole confrontarsi con "la vita" Lanaro diventa ancora di più un "architetto" che sa immedesimarsi nel luogo e progettare quelle particolari strutture che diventano i complementi della città, i simboli del luogo, le immagini archetipe di quella storia.

Anche in questo caso cimentarsi con il metallo vuol dire avere acquisito l'esperienza attraverso lunghe stagioni all'interno del suo "atelier", la sua fucina, per confrontarsi continuamente e stabilire temperature finalizzate a manipolare barre, piastre dalle forme più diversificate, ed è così che l'arte ritorna all'essenzialità di un dialogo tra uomo e materia, la vita appunto. All'opera viene affidata, all'insegna di una lucida consapevolezza, una calibrata energia che si traduce in una consapevolezza dell'azione artistica. Egli sa quale spessore, quale ripiegamento, quale forma dovrà assumere il metallo per rappresentare la sua "architettura". Lanaro non ha dubbi, non ha perplessità, conosce la fisionomia che la sua opera dovrà assumere e non esita ad attribuire sembianze percependo anche il risultato finale: l'ossidazione e la patina che il passare del tempo lascerà sulla sua creazione, perché egli sa come, giorno dopo giorno, il vento sferzerà la superficie, come la brina bagnerà la materia e come la pioggia e la neve colpiranno e rifletteranno quelle luci che i raggi solari hanno impresso sui suoi metalli<sup>11</sup>. Le sue, quindi, sono sculture allusive non solo di una consapevole padronanza dei mezzi espressivi, ma anche dell'atteggiamento che Lanaro assume rispetto all'uomo, e alla vita. Sono proprio le *correspondances* di baudelaireana memoria a interagire con la sua creatività. Questa trama di relazioni segrete e sotterranee è resa possibile per Lanaro dalla lucidità con cui si confronta quotidianamente, nel suo lavoro, con la materia. Tecnica e sentimento, infine, possono essere considerati i due parametri entro i quali va inserito l'intero arco della sua opera. Tutta la sua opera si manifesta come l'espressione del divenire e del costruirsi delle sue forme, ma anche come sentimento e legame affidato agli affetti.

## NOTE

1) "Les oeuvres de l'art concret ne devraient plus être signées par leurs auteurs. Ces peintures, ces sculptures - ces objets - devraient rester anonymes, dans le grand atelier de la nature comme les nuages, les montagnes, les mers, les animaux, les homes [...]. Les artistes devraient travailler en communauté comme les artistes du moyen âge", J. Arp, *Art Concret*, in *Jours effeuillées. Poèmes essais, souvenirs* 1920-1965, con una prefazione di M. Jean, Parigi 1966, p. 183.

2) G.W. Bertram, *Arte*, Torino 2008, p. 176: Martin Heidegger - che viene indicato come protagonista dell'interpretazione estetica - "descrive il 'porre-qui la terra' mediante l'esempio del tempio greco: il tempio in quanto espone un mondo, non fa sì che la materia scompaia, ma la fa emergere nell'aperto del mondo dell'opera. La roccia si immedesima nel sorreggere e nel riposare in se stessa e diviene così roccia. I metalli si fanno lampeggianti e rilucenti, i colori splendenti, i suoni risonanti, la parola dicente. Tutto ciò si fa innanzi perché l'opera si ritira nella massa e nel pensatore della pietra, nella saldezza e nella flessibilità del legno, nella durezza e nello splendore del metallo, nella luce e nell'oscurità del colore, nella tonalità del suono e nella forza della parola".

3) J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginario*, nuova ed. a cura di R. Kirchmayr, Torino 2007, p. 276: "Per poter immaginare, basta che la coscienza possa superare il reale costituendolo come mondo, giacché l'annullamento del reale è sempre implicito nella sua costituzione in mondo. [...]. Un'immagine non è il mondo negato, puramente e semplicemente, ma è sempre il mondo negato da un certo punto di vista, e appunto da quello che permette di porre l'assenza o l'inesistenza di quell'oggetto che sarà reso presente 'in immagine'.

4) T. Mann, *I Buddenbrock*, Torino 1967, p. 598.

5) *Burri e Fontana: materia e spazio*, a cura di B. Cora, Cinisello Balsamo 2009, ma si veda anche *Benetton 1/Il ferro*, a cura di F. Battacchi, Venezia 1991.

6) "Altro è scolpire il marmo, altro è scolpire il legno, altro è lavorare sulla cedevole creta, ed infine altro ancora è scolpire il ferro, che non significa affatto intervenire e operare sul blocco con scalpelli e mazzuoli. Lo spazio è il luogo dell'opera d'arte, ma non basta dire che essa vi prende posto, perché in realtà lo tratta secondo i suoi bisogni, lo definisce, ed anche lo crea tal quale le è necessario, H. Focillon, *Technique et sentiment*, Bologna 1998, p. 243.

7) Così Italo Calvino ne *Le città invisibili*, Torino 2008, racconta di una città che si riconosce proprio nei suoi segni

"un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco annuncia la fine dell'inverno. Tutto il resto è muto e interscambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono [...] l'occhio non vede cose, ma figure di cose che significano altre cose: la tenaglia indica la casa del cavadenti, il boccale la taverna, la alabarda il corpo di guardia, la stadera l'erbivendola. Statue e scudi rappresentano leoni e delfini, torri e stelle: segno che qualcosa - chissà cosa - ha per segno un leone o un delfino, una torre o una stella; altri segnali avvertono di ciò che in un luogo è proibito e di ciò che è lecito [...]. Dalla porta dei templi si vedono le statue degli dei, raffigurati ognuno coi suoi attributi: la cornucopia, la clessidra, la medusa, per cui il fedele può riconoscerli e rivolgere loro le preghiere giuste. Se un edificio non porta alcuna insegna o figura, la sua stessa forma e il posto che occupa nell'ordine della città bastano a indicarne la funzione: la reggia, la prigione, la zecca, la scuola [...]."

8) D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano 1962, p. 281. Una delle fondamentali categorie dell'estetica è il concetto di "fragilità" a sottolineare come "il bello è il raro, il ricercato". Si veda così O. Becker, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, Napoli 1988.

9) Sulla riproduzione del modello sarà interessante verificare come si esprime J.J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino 1999.

10) D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 67 e H. Focillon, *Vita delle forme*, a cura di A. Baratono, Milano 1945. Si veda anche M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1942/43), in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano 2002, pp. 91-136.

11) "L'opera d'arte stessa è protagonista del divenire e costruirsi delle sue proprie 'forme'; 'sentimento' in quanto tali forme sono all'origine di personali ed irriducibili sfere affettive. Esse infatti non sono dei segni, non rinviano ad altre cose, 'non producono emozioni psicologiche, non esprimono nulla: esprimono loro stesse'. L'autonomia delle forme deriva dunque dal 'possesso' della materia attraverso la tecnica artistica, da un loro stratificato e lento formarsi fra stati di coscienza ed idee generali, in una 'cieca agitazione sepolta nell'intelligenza' H. Focillon, *Technique et sentiment*, Bologna 1998, p. IV. A tal proposito si veda anche D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano 1953, p. 67.