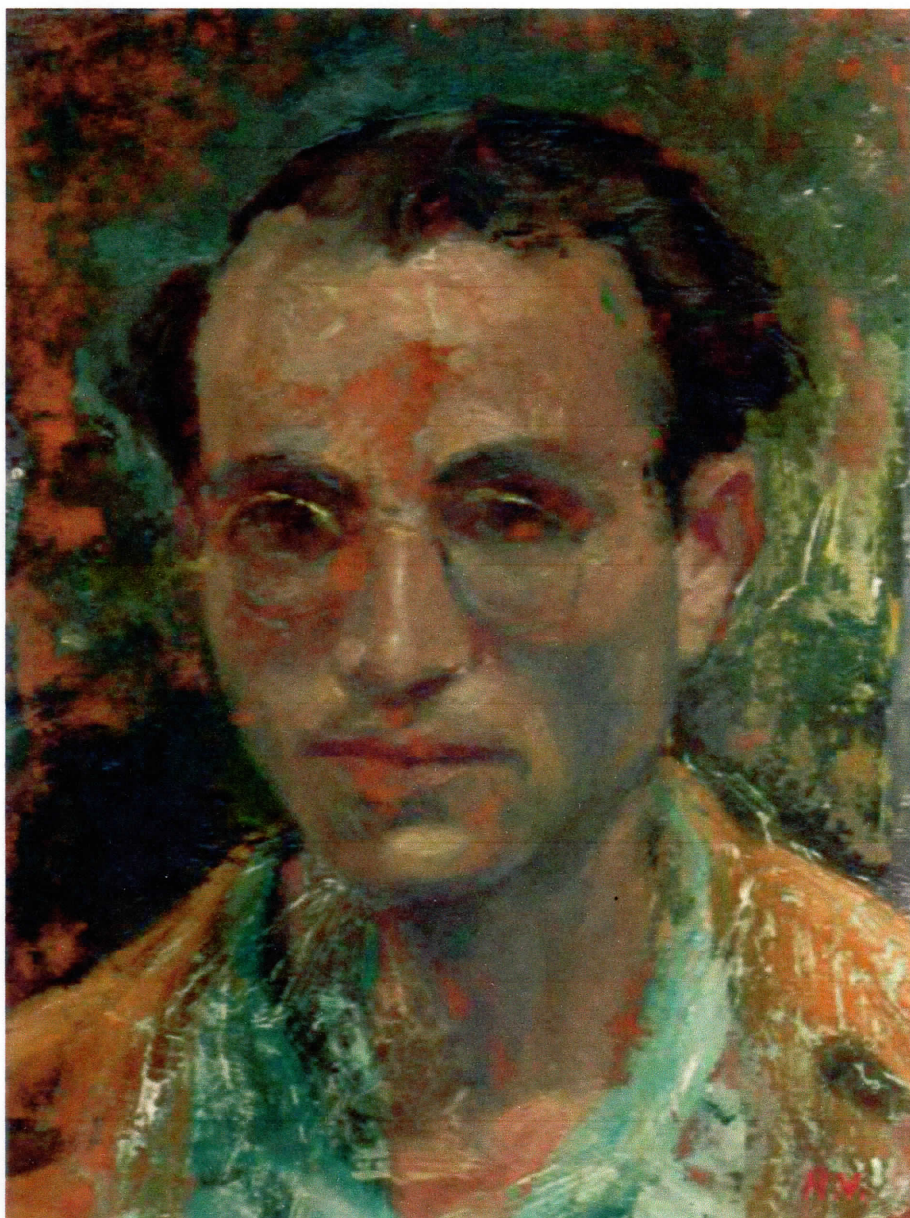


**Tutto ciò che è *Solidus*:
Un Tributo a Romano Vio**



Jeremy Lester

Traduzione di Gemma Borriello

Tutto ciò che è *Solidus*: Un tributo a Romano Vio

Ah, voi povere genti senza tetto,
dovunque siate a soffrir la gragnola,
di questa inesorabile bufera,
come potran le vostre teste nude,
i vostri fianchi stretti dalla fame,
le vostre vesti stracce
crivellate di buchi e di finestre,
proteggervi da simili intemperie ?

William Shakespeare, *Re Lear*

* * *



Nessuno può negare, tantomeno evitare il fatto che oggi viviamo in una società permanentemente in movimento, costantemente mutevole e piena di movimento fluido. Per usare la descrizione coniata da Zygmunt Bauman, viviamo in un'era di 'tempi liquidi'; un'era nella quale niente (e nessuno) può più mantenere la propria forma, un'era nella quale tutto è in stato permanente di liquefazione e dissoluzione.¹ È una condizione nella quale niente sta fermo. Tutto è soggetto alla straordinaria mobilità dei fluidi, non è lo spazio (che non può essere fissato), né il tempo (che non può essere delimitato).

Bauman, va da sé, non è il primo ad usare questa analogia. Infatti se c'è una metafora che ha dominato tutta la storia umana moderna (e certamente tutta la letteratura moderna), è sicuramente questa del costante movimento fluido. È sufficiente ricordare le onde lunghe e le oscillanti riluttanti braccia di Joyce che giorno dopo giorno, e notte dopo notte, sono stancamente alzate e poi lasciate cadere e annegate nel più fluido dei romanzi: Ulisse. O pensate alla poetica interpretazione, alla gassosa, vaporosa 'esistenza galleggiante' di Baudelaire, o all'agitata, turbolenta vertigine psichica e ubriacatura della vita moderna di Rousseau, documentata da fantasmi nelle strade e nell'anima (che lui descrive nel suo romanzo 'La nuova Eloisa'). E chi può qui dimenticare la descrizione di Marx quando vede e sente il terreno di una società capitalista che cambia per sempre sotto i suoi piedi. Quella società nella quale ci sono oceani di materia liquida sempre in cerca di espandersi in modo da ridurre in frammenti i continenti di dura roccia. Quella società nella quale: 'Si dissolvono tutti i rapporti stabiliti e irrigiditi, con il loro seguito di idee e di concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare'. Quella società in cui, 'si volatilizza tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, [ed] è profanata ogni cosa sacra'.²

Non è nemmeno solo un fenomeno moderno. In definitiva non siamo tutti discendenti della rivendicazione di Thales proprio al tempo delle origini della filosofia e della civiltà occidentali (nel sesto secolo prima di Cristo) che il mondo è sorretto dall'acqua e naviga come una nave e quando si dice che trema di fatto dondola a causa del movimento dell'acqua?³

Tuttavia, per quanto costante possa essere, c'è, insiste Bauman, un unico fattore in atto nella profondità senza fondo della fluidità di oggi nella quale stiamo affondando. Nel passato, sottolinea, tutto il punto del processo di fluidità e liquefazione stava nel desiderio di sgomberare il terreno per strutture e forme di vita nuove, migliorate e solide. Ma non è più così. Ora il movimento va a ritroso e va solo a senso unico – da qualsiasi forma di solidità a permanente fluidità. E le onde di cambiamento che stiamo creando non sono nient'altro che tempestose, e spesso catastroficamente, nei loro effetti. Il Mefistofele di Goethe – lo spirito che nega tutto per il semplice fatto di negare – ha così trionfato. Sembra veramente che non riusciamo più a sopportare qualcosa che duri.



In questo mondo di continuo, irrecuperabile, disorientante e disintegrante cambio che nasce dallo stress e dalla precarietà di permanente fluidità, dove possiamo trovare un po' di solidità cui attaccarci, un'ancora, o qualche elemento di stabilità, costanza, radicamento? Dove possiamo trovare qualcosa che abbia più di una mera e limitata esistenza usa-e-getta? È tutto destinato disintegrarsi? Esiste un centro che tenga? O

per parafrasare Emerson piuttosto che Yeats non è rimasto un eroe che sia un centro immobile?

Sono venuto a Venezia. È difficilmente il primo posto cui si potrebbe pensare come epitomo di solidità – sfidando tutte le leggi di gravità conosciute nel mondo che la città sembra fare – ma c'è una buona ragione per essere qui. Venezia e la regione Veneto hanno una forte tradizione in molte forme di arte. La pittura certo salta immediatamente alla mente, ma ugualmente anche la scultura, ed è in quest'ultima che mi voglio concentrare, il cui polso voglio misurare e sentire.

Se c'è qualcosa che ha il potenziale per procurare un po' di rassicurante e molto necessaria solidità nelle nostre vite ed esistenze, è sicuramente la scultura. Con la sua stessa essenza, come Michel Onfray ha fatto notare, è l'arresto di energia nel suo percorso così da contemplare, da catturare la sua vitalità, da domarlo per poterlo nutrire. È la creazione dell'ordine dal disordine. È l'organizzazione del caos intorno a noi; è la creazione dell'ordine dal disordine in modo da farne uscire l'avvento di significato; è la creazione di armonia nello spazio là dove prima non c'era.⁴ È sopportazione, è resistenza, l'abbraccio del volume e della profondità, non solo fisicamente ma anche emotivamente. È il compimento dei movimenti circolari, la sopportazione di peso (nei limiti) all'interno del proprio essere costituito. Soprattutto la storia della scultura è la storia dell'uomo vista dall'uomo, del suo corpo fisico, del suo spirito metafisico, ed è il tentativo di solidificare ed unificare questi due elementi.

Sono questi punti di vista troppo filosofici? Forse, però, sono precisamente disegnati per essere tali, perché in questo modo ci ricordano gli antichi legami che hanno sempre unito la filosofia e la scultura. Così com'è sempre stata una filosofia della scultura allo stesso modo c'è sempre stata una scultura della filosofia, una forma di pensiero che è coscientemente fondata nella scultura. Dopotutto un filosofo non cerca di scolpire e modellare concetti stabili e solidi per riflettere? E la lingua non è forse uno strumento; uno che ereditiamo ma anche usiamo e attraverso l'uso non partecipiamo forse alle attività produttive che scolpiscono nuove forme di lingua?

È una connessione, un interscambio, un dialogo che risale a Platone e ad Aristotele a Plotino e al desiderio dell'individuo di essere lo scultore – o per usare le parole di Aristotele, la causa materiale, formale, efficiente e finale – del proprio essere e della propria essenza. È un dialogo incominciato da personalità del pari di Kant, di Hegel, di Schiller, di Humboldt, e in special modo di Herder, per il quale il pensare scultoreale e le forme sculturali sono proprio al cuore della sua filosofia di comunità di pensiero. Ed è un dialogo, come Onfray ha dimostrato, che è continuato fino ai nostri giorni. (Pensate, per esempio, al costante interesse di Jean-Paul Sartre nella relazione tra la scultura e la filosofia, che era particolarmente concretizzato nel suo amore e ammirazione per i lavori di David Hare e in special modo di Alberto Giacometti).

Naturalmente, a volte il dialogo può essere interrotto perfino rotto completamente. Le idee, come le statue, possono diventare rigide e pietrificate. L'assenza può dominare la sostanza e il vuoto non può sempre essere riempito dalla materialità. Nel regno della scultura, per esempio, non si può qui non ricordare i pensieri di Arturo Martini, forse il miglior scultore della regione e di tutta l'Italia della prima metà del ventesimo secolo – un paio d'anni prima di morire (nel 1947) quando solennemente dichiarò che la scultura era diventata una 'lingua morta', uccisa dall'idolatria e imbalsamata in una tomba sigillata.⁵ Come tante simili dichiarazioni, tolte dal contesto tendono ad attecchire e dominare la mente e le impressioni per molto tempo, servendo come una specie di necrologio per la scultura è percepita morta permanente. Ma in verità quello che la dichiarazione veramente equivalsero al

lancio del guanto di sfida estetico e artistico da essere raccolto dalle future generazioni in modo da infondere nuova vita e significato alla scultura.



Per molti giovani artisti che cercavano di farsi un nome, le parole di Martini in quel tempo devono essere arrivate come una bomba. Ma per molti versi, il peggio – molto peggio – doveva venire. Nell'immediata conseguenza della guerra non era solo la scultura ad essere presunta morta, ma agli occhi di quelli come Theodor Adorno (e molti altri), ogni aspetto della cultura, da qualsiasi parte venisse, aveva una punta di colpevolezza, responsabilità e malafede. In breve, se l'arte doveva continuare ad esistere, allora l'avrebbe solo potuto fare nell'assoluta consapevolezza che era destinata a fallire. Ancora di più, come Adorno più tardi chiarì, da quel momento in poi la vita intera doveva esistere anche sapendo che il fine dell'esistenza stessa era destinata a fallire. Qualsiasi nozione di procedere semplicemente dopo Auschwitz era illusorio e inconcepibile. L'arte d'ora in poi doveva essere testimone del suo predestinato fallimento. L'unica arte – e gli unici artisti – degni del nome dovevano consapevolmente riconoscere questo.⁶

Date queste condizioni e obblighi loro imposti non c'è da stupirsi se molti aspiranti artisti a questo punto gettarono la spugna e posarono i loro attrezzi per sempre. Tuttavia nonostante i necrologi, le recriminazioni, le accuse e le spesso agonizzanti riflessioni che esse generarono, non tutti rinunciarono.

Per questo la ragione specifica che mi ha portato a Venezia è stata prender parte alle celebrazioni per il centenario della nascita di un artista che non rinunciò e che, forse più di chiunque altro nella sua sfera artistica, rispose con il suo modo sobrio alle molteplici sfide poste in quei tempi difficili. E, più ancora, è un artista che nell'opinione di molti critici, si avviava a diventare il più completo scultore nella seconda parte del ventesimo secolo. L'artista in questione è Romano Vio.

Ho usato le parole con il suo modo sobrio e in larga misura queste sono parole che formarono e modellarono tutta la sua vita (dal 1913 al 1984), così come il modo in cui la sua opera è stata ricevuta o, altrettanto importante, ignorata. Poiché bisogna sottolineare fin dal principio la prominente caratteristica di Romano Vio è il fatto per cui mentre è universalmente riconosciuto come 'maestro dimenticato' al di fuori del suo circolo di aficionados (nonostante le commissioni che ricevette, i premi che vinse, e i molti onori che gli furono conferiti tra cui tre partecipazioni alla Biennale di Venezia e l'assegnazione del titolo di Cavaliere della Repubblica).

Perché è così? Poiché tutti i commenti e le riflessioni sulla sua vita e il suo lavoro testimoniano, nel carattere e nella personalità Romano Vio era un uomo molto semplice, riservato, riflessivo e modesto, ricco solo di un'innata umiltà e modestia che erano di proporzioni Francescane, che evitava il pubblico, essere in vista e qualsiasi tributo pubblico gli potesse essere dato (non importa quanto prestigiosi fossero). Esternamente emanava sentimenti di calore e serenità. Internamente, tuttavia, c'era una diversa bruciante sensazione, piena di ansietà e occasionali momenti di (auto) dubbio e depressione che neppure la sua incrollabile fede religiosa, e la profondità di forza interiore che questa gli dava potevano annullare. Dal punto di vista della sua fede religiosa, non solo questa influenzò le sue esplicite opere sacre, ma anche le opere più secolari, e anzi i confini tra ciò che era sacro e ciò che non lo era, era spesso fuso in una singola forza unita – la calma ricerca per la verità ed il significato. Come così convincentemente dichiarò: 'tutta la vita sorge da un centro, poi germoglia e si spande dal di dentro all'infuori'.⁷ In breve aveva un carattere che non era mai indicato a pubblicizzare se stesso o la sua opera se non attraverso ciò che essa stessa esprimeva. Era allo stesso modo un uomo che credeva nelle virtù della semplicità, e come gli anni del dopoguerra incominciarono gradualmente a trasformarsi in gusti e stili di vita più consumistici/materialisti; diventò sempre più alienato dalla più ampia società intorno a lui ritirandosi sempre più nel sicuro paradiso interiore della famiglia, degli amici intimi e il suo studio/laboratorio.

Per quel che riguarda il suo lavoro, da un punto di vista stilistico anche qui era come se facesse tutto il possibile per evitare un ben stabilito, fisso, ben noto riconoscimento per se stesso. Nel corso degli anni adottò una quasi infinita gamma di stili – Romanico, naturalista, gotico, realista, neo-classico manierismo dinamico e molti altri che potrebbero essere menzionati – costantemente cercando, adattando e sperimentando. Soprattutto cercava disperatamente di aggrapparsi al credo del soggetto autonomo e del suo (auto) merito. Valeva la pena pagare qualsiasi prezzo in modo da poter conservare un'assoluta libertà da ogni singola scuola di pensiero e approccio all'arte, e se questo significò la mancanza di un più ampio riconoscimento, era tuttavia un prezzo che era coscientemente preparato a pagare. Questo mi ricorda le parole usate una volta per descrivere Aristide Maillol: '... egli rifiuta di incatenare il suo genio con formule e regole prestabilite; è guidato solo dal suo gusto, il suo innato senso della bellezza e armonia e la sua coscienza artistica'.⁸ Inoltre, gli stessi principi erano applicati anche alla sua gamma tematica che non era parimenti mai statica ma che si estendeva sempre dappertutto – dal pastorale al mitico, dal personale al drammatico e dal simbolico all'allegorico. Qualsiasi fosse lo stile o il tema, c'era tuttavia sempre la consistenza di un sentimento poetico, purezza di forma e profondità di espressione. Nessuna opera veniva intrapresa senza desiderio e tutte le opere in corso emanavano in lui sentimenti di calore, passione e amore. Forse le parole che Rilke disse in merito a Rodin qui non dovrebbero essere fuori posto:

Con il suo proprio sviluppo ha dato impeto a tutte le arti in questo tempo confuso. Presto o tardi ci si renderà conto che cosa ha fatto questo grande artista così eccelso. Era un lavoratore il cui solo desiderio era di penetrare con tutte le sue forze nell'umile e difficile significato dei suoi attrezzi. In questo sta una certa rinuncia di vita, ma proprio in questa rinuncia sta il suo trionfo, perché la Vita è entrata nella sua opera.⁹



Qui ci sono due altre cose che devono essere sottolineate e che hanno bisogno di essere armoniosamente intrecciate. La prima è la sua costante ricerca per la solidità di una profondità sempre più grande. Come egli stesso mise sottolineava ai suoi studenti all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove insegnava:

Voi scultori fortificate in voi il senso della profondità. Lo spirito si familiarizza difficilmente con questa nozione. Esso non percepisce distintamente che superfici. Immaginare forme in spessore gli è malagevole. Ed è invece il vostro compito. Anzitutto stabilite nettamente i grandi piani delle figure che scolpite. Accentuate vigorosamente l'orientamento che date a ciascuna parte del corpo, alla testa, alle spalle, alle gambe. L'arte reclama decisione. È a mezzo della fuga delle linee che vi immergete nello spazio e che vi impadronite della profondità. Quando i vostri piani sono a posto tutto è fatto. La vostra statua vive già, i dettagli nascono e si dispongono da soli. Quando modellate non pensate mai in superficie ma 'in rilievo'. Che il vostro spirito concepisca ogni superficie come la estremità di un volume che la spinge di dietro.¹⁰

'La vostra statua vive già'. Come si sentono gli echi della promessa del vecchio Pigmalione della mano dello scultore. Intanto mano nella mano con questa ricerca per una profondità penetrante e il suo acuto sentimento e sensibilità di tocco. Prese insieme queste due cose – profondità e sensibilità di tocco – non possono non avere un impatto emotivo in colui che guarda o si avvicina alle sue sculture. Non si va solo per guardare le sue opere. Molto più di questo, si va per toccarle, abbracciarle, o meglio ancora per accarezzarle, con le mani se possibile, ma se ciò non è permesso nel contesto di un museo o di una mostra, allora come minimo si accarezzano con gli occhi e con l'anima.

Qui siamo tutti discepoli di Herder:

Considerate l'amante d'arte immerso profondamente nella contemplazione che circonda senza riposo intorno a una scultura. Cosa non farebbe per trasformare la sua vista in tatto, facendo della sua vista una forma di tatto che si prova al buio ... [Egli] si sposta di luogo in luogo: i suoi

occhi diventano le sue mani e il raggio di sole il suo dito, o piuttosto la sua anima ha un dito che è ancora più fine della sua mano o del raggio di sole.¹¹

Uniti da una delicata corrente di tatto, scultore e spettatore diventano fusi in un condiviso reciproco regno di sensibilità, intimità e comunità tattile. Tutte le alienazioni fisiche, psicologiche e sociali vengono temporaneamente cancellate. Non ci può essere pensiero, e non c'è sicuramente verità senza il toccare e senza essere toccati.

È questo dunque toccare ? Raggiungere con un brivido una nuova identità,
Fiamme ed etere che mi scorrono nelle vene,
L'infida mia punta che si tende e si stipa per aiutarli,
La mia carne e il mio sangue che usano ogni fulmine per colpire ciò
Che non è molto diverso da me.¹²

Non dimentichiamoci mai che un neonato impara a toccare molto prima di imparare a vedere.



La bellezza non ha altra origine che la ferita, singolare, diversa per ogni persona, nascosta o invisibile, che ogni uomo tiene per se stesso, che protegge e nella quale si ritira quando desidera lasciare questo mondo per una temporanea ma profonda solitudine.

Questo non è né un lusso né un privilegio. È la presenza nel mondo, senza ossessione melodrammatica per lo squallore e il sordido. È silenzioso, come la morte, la morte di quelli vicini a noi, poi di quella propria.¹³

Qui il primo paesaggio è di Jean Genet. Il secondo, che lo commenta è di Tahar Ben Jelloun. Entrambi gli scrittori stanno parlando della stessa persona – Alberto Giacometti.

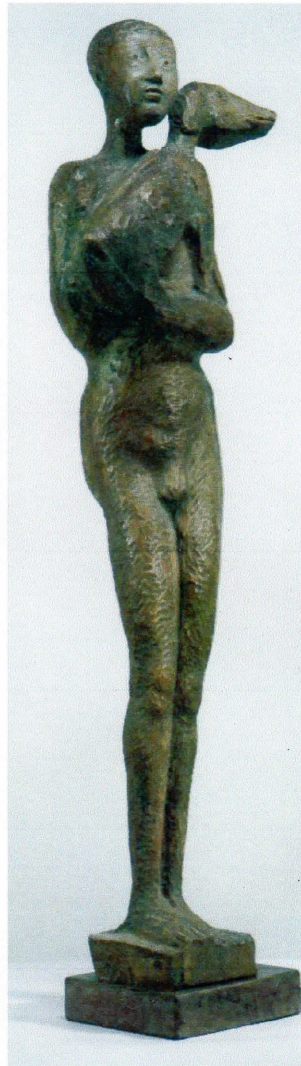
C'era una ferita di questo tipo nella vita di Romano Vio ? Confesso, io non lo so. Ma se non c'era, c'era sicuramente un evento, un periodo, io credo, che lo commosse profondamente nella pelle e nell'anima e che rimase con lui per il resto della vita – la sua esperienza durante la guerra.

Con lo scoppio della guerra l'insegnamento e le attività artistiche del giovane Romano – che si era già guadagnato un buon numero di elogi – dovettero essere sospesi. La sua destinazione iniziale da combattente lo portò al fronte jugoslavo. Da lì fu trasferito di nuovo in Italia e per due anni, dal 1941 al 1943, fu di guarnigione in Sardegna, dapprima a Piscinas, vicino a Cagliari, e poi a Santadi prima di, alla fine, essere mandato a Napoli in seguito all'arrivo delle forze alleate.

Poco si sa delle sue esperienze di combattente nel fronte jugoslavo, se non il fatto molto significativo che gli venne assegnata la Croce Militare. Ci sono, tuttavia, pochi passi da un 'diario di guerra' che aveva tenuto durante il suo periodo di tempo in Sardegna, insieme ad innumerevoli disegni e sketch, ed è questo periodo quindi che mi interessa di più.

Per quanto riguarda il paesaggio – per non parlare delle tradizioni, dei costumi, e almeno di alcune persone che avrebbe incontrato quotidianamente – è certamente difficile immaginare un più forte contrasto tra la sua Venezia natale e la Sardegna. La galleggiante assenza di peso di Venezia era letteralmente agli estremi opposti rispetto alla pesante avvolgente solidità del paesaggio megalitico che tanto domina l'isola di Sardegna. Le pietre prevalgono ovunque; pietre scultura, scolpite da uomini nelle lontane nebbie del tempo, come pure pietre naturalmente scolpite, create – qualche volta amorevolmente, qualche volta ironicamente – dalle forze della natura stessa. E nessuno, e men che meno qualcuno in possesso della sensibilità di Romano Vio, avrebbe potuto essere immune dalla forza simbolica e piena di potere che esse emettono. I nuraghi – quelle pietre resti del tardo periodo neolitico prima dell'invasione fenicia, che ancora oggi offre ospitalità di un riparo molto necessario. Le tanche (pascoli) mucchi di pietre raccolte e accatastate insieme cosicché la terra asciutta e povera

com'è, può nondimeno essere lavorata. Esse sono le pietre in altre parole, che simboleggiano la fertilità e la produttività. Poi ci sono le domus de janas (le case delle streghe) e il loro legame sia con la morte, che la ri-nascita. E non dimentichiamo le ordinarie pietre di ogni giorno – le pietre che sono la testimonianza vivente alla resistenza e alla lotta. Come John Berger ha scritto in modo mirabile: “[Queste] pietre propongono un altro senso del tempo, per cui il passato, il profondo passato del pianeta, offre un magro eppure massiccio aiuto agli atti umani di resistenza, come se le vene di metallo nella roccia conducessero [direttamente] nelle nostre vene di sangue”.¹⁴ Quanto appropriato per un giovane artista con un tale forte desiderio di far scorrere il sangue nelle vene di tutti i materiali con cui lavorava – dal bronzo al cemento, dalla terracotta al legno, e naturalmente della pietra stessa.



L'ispirazione della Sardegna è assolutamente prevalente in moltissima della sua produzione scultorea una volta di ritorno nella sua natia terra acquosa. Questo è molto esplicito, naturalmente, nella serie dedicata ai *pastori*, musicisti e animali. Ma si può trovare anche, io credo, in molte delle opere che rappresentano gli artigiani che sono forse alcune delle più belle della sua intera produzione.





E c'è un'ultima questione che vorrei sollevare prima di lasciare la Sardegna. Il figlio più famoso dell'isola dei tempi moderni (ventesimo secolo), è senza dubbio Antonio Gramsci. Imprigionato dal regime fascista lontano da casa, Gramsci pone la domanda più fondamentale di tutte dal confino della sua cella: "Che cos'è l'uomo? ... Se ci pensiamo vediamo vediamo che ponendoci [questa] domanda ... vogliamo dire: Che cosa l'uomo può diventare, se cioè l'uomo può dominare il proprio destino, può 'farsi', può crearsi una vita".¹⁵ Le parole, è inutile dirlo, non sarebbero state lette o conosciute, ma ci potrebbe essere un debole eco di questo tipo di riflessioni esistenzialiste accadere nella mente di Romano Vio mentre stava in Sardegna? Dopotutto, per molti versi fu precisamente durante questo periodo che l'uomo che sarebbe diventato era ampiamente scolpito; non solo l'artista e le direzioni che avrebbe preso, ma anche il marito e, forse più importante di tutto, il padre.

E se non avesse realizzato se stesso ? E se non fosse sopravvissuto alla guerra ? Come scrive nel suo diario sardo un giorno di natale: "Sento il pericolo imminente ma rimango calmo, nell'attesa penso a Jolanda e al bambino. La morte mi sembra impossibile, eppure penso che molti sono morti in simili frangenti senza aver mai conosciuto il proprio figlio".¹⁶



Riandando alle sofferenze causate dalla guerra, che lui avrebbe visto da fonte diretta in tutte le sue forme e i suoi aspetti, riflettiamo un poco su uno dei suoi capolavori creativi – *Cristo risorge dalle macerie della Guerra* (1966) – che viene costruito in bronzo e collocato in stile cubo-realista. Questo è veramente un poderoso pezzo evocativo, reso ancor più poderoso, io credo, dalle contrastanti, forse perfino contraddittorie, emozioni che trasmette e che reca.

Da una parte nell'opera c'è senza dubbio dolore e angoscia. Guardate quanto abbandonato e triste è l'espressione nel viso di Cristo, e l'aspetto rattristato è accentuato dal fatto che gli occhi sono chiusi. È quasi come se non volesse, o non sopportasse, di guardarsi intorno. È stato resuscitato, ma a che scopo ? Sembra perfino una risurrezione riluttante; come se fosse rassegnato al suo fato e al suo destino ma contro la sua volontà. I ricordi delle sue sofferenze chiaramente lo tormentano ancora. Più di tutto, gli sguardi vengono attratti dalle parti mutilate del braccio e delle mani. Visto che in molte altre opere Vio rappresentò Cristo come semplice artigiano e lavoratore, questa figura di Cristo nega semplicemente quella possibilità e quel potenziale. Come può essere un artigiano senza l'uso completo delle braccia e delle mani ?

D'altra parte con tutta la sua tristezza, angoscia, e dolore, c'è allo stesso tempo anche una buona dose di speranza e di ottimismo. Nonostante tutto, la possibilità per la resurrezione e la rinascita c'è. Inoltre, il braccio ferito non trasmette necessariamente un senso di incompletezza. Tutta la storia della scultura è piena di immagini di uomini e donne senza braccia, eppure il senso di interezza e di unità non è persa per questo. C'è una descrizione di Rilke di una statua senza braccia di Rodin che non potrebbe essere più adeguata in questo caso.

Mai un corpo umano fu riunito intorno al suo spirito, così colpito dalla sua stessa anima e tuttavia sostenuto dalla forza elastica del suo sangue. Il collo, piegato lateralmente nel corpo abbassato, si alza e si estende e tiene la testa che ascolta al di sopra del lontano fragore della vita; questo è concepito così imponentemente e vigorosamente che non si ricorda un gesto più avvincente di dolore o uno di significato più profondo. È sorprendente che non ci siano le braccia. [Egli] deve aver considerato queste braccia come una soluzione troppo facile per il suo compito, come qualcosa che non apparteneva a quel corpo che desiderava essere avvolto in se stesso senza l'aiuto di qualsiasi cosa esterna. Quando si considera questa figura si pensa alla Duse in un dramma di D'Annunzio, quando è dolorosamente abbandonata e cerca di abbracciare senza

braccia e di tenere senza mani. Questa scena, nella quale il suo corpo ha imparato ad accarezzare si estende oltre, appartiene agli indimenticabili momenti della sua recitazione. Trasmette l'impressione che le braccia siano qualcosa di superfluo, un ornamento, una cosa da ricchi, qualcosa di eccessivo che si può buttare in modo da diventare del tutto povero. Appariva in questo momento come se avesse perso qualcosa privo di importanza, piuttosto come qualcuno che regala la propria tazza in modo da bere dal ruscello.¹⁷

Quindi dolore e angoscia, ma anche tenerezza e speranza. Ecce Homo.

C'è un ultimo elemento in questo rompicapo cubista che vale la pena di citare. Non è niente di più che una curiosità, ma è pertinente. A Londra, durante il culmine degli attacchi aerei nazisti sulla città una statua di Cristo con le braccia allargate, con il messaggio 'Venite a me tutti voi che lavorate e siete pesantemente oppressi', fu parzialmente distrutto in un bombardamento. Le parti della statua che furono più polverizzate furono le braccia e le mani. Dopo la guerra, invece di riparare il danno o rifare la statua, il Parroco Anglicano della chiesa decise di lasciarla com'era. Solo il messaggio che portava fu cambiato. Da allora in poi si lesse 'Cristo non ha mani se non le vostre. E Cristo non ha braccia se non le nostre.' In altre parole, nella terminologia cristiana, l'uomo è il corpo di Cristo, e per quel corpo, per muoversi, per abbracciare, per accarezzare, per amare, lo deve fare con le nostre azioni.



Cristo non ha le braccia, quindi dobbiamo portare quelle braccia per lui e lavorare al suo posto. Tuttavia nella traduzione inglese, 'braccia' qui comporta un doppio significato. Esse sono le braccia del corpo, ma possono essere anche le armi per combattere. È rilevante che fin dall'inizio della sua carriera artistica, Romano Vio non era contrario a rappresentare il lato fisico della lotta e della resistenza, specialmente quando era richiesta e necessaria e ancora di più quando era giusta e appropriata da combattere 'prendendo le armi'.

La prima illustrazione di queste rappresentazioni si può vedere nella scultura *Il Pugilatore* del 1938, che è generalmente considerata la prima riconosciuta grande opera dell'artista. È anche degno di nota che Vio riprese questa opera molto più tardi nella sua carriera (nel 1965) per produrne una molto simile, ma non esatta replica in bronzo. L'interpretazione tradizionale di entrambe le versioni propendono a dimostrare che la posa è di un pugile 'a riposo' e che, almeno nella prima versione, si sarebbe inserito bene nella priorità politico-ideologica dominante in quel tempo per gli artisti di mettere in risalto la muscolosa virilità dell'uomo. Ma io credo che qui sia possibile una lettura alternativa specialmente quando si tratta della versione del 1938. Più si esamina a fondo più si vede non tanto il pugile nel suo splendore a riposo, ma l'immagine e la posa di un uomo che è stanco, quasi allo stremo delle sue forze. Guardate i suoi occhi cupi che fissano lo spazio vuoto. Guardate la sua bocca aperta e cadente. Guardate alla sua condizione e stato scarmigliato, al deterioramento generale del corpo, le vene sporgenti, i capelli bagnati di sudore, e specialmente le braccia che sembrano ricadere dal suo corpo e restare a malapena attaccate. Senza dubbio qui c'è un elemento di forza, ma non è



tanto una forza virile quanto la forza che deriva dal semplice muscolo e l'audacia e la determinazione che richiede. È il tipo di forza, in altre parole, che è anche fragile e suscettibile alla fragilità. Più di ogni altra cosa io penso che la faccia sia l'immagine di un pover uomo; un uomo calpestato; un uomo che appartiene non alla 'nobile' classe operaia, ma al 'sottoproletariato'; un uomo i cui mezzi di sussistenza per se stesso e per la sua famiglia, per mettere un po' di pane in tavola, è combattere. È il tipo di uomo e pugile sottoproletario che Jack London descrisse così superbamente in molte delle sue novelle.

La forza necessaria per resistere alla fatica quotidiana della povertà e della fame è una cosa. La forza per resistere ad un esercito invasore in tempo di guerra è ovviamente un'altra. E ancora, forse il tipo di forza (interiore così come esteriore), coraggio e determinazione richiesta non è così diversa alla fine. Romano Vio potrebbe non averle sperimentate entrambe, ma ne è certamente stato testimone, e conosceva molto bene il coraggio e la dignità che entrambe ispiravano. Guardando le sue opere artistiche che commemorano e celebrano la Resistenza in tempo di guerra, due si distinguono. Il primo è il suo Monumento alla Resistenza del 1956, che vinse il primo premio nella Competizione Nazionale della Città di Savona, e che si trova permanentemente esposto nel Comune di Savona. Misura 270x250 cm. e colato in bronzo, è un bassorilievo dove si combinano diversi piani prospettici, descrivendo non solo la resistenza di popolo all'oppressione delle forze fasciste e naziste, ma anche altri eventi chiave come la deportazione dei prigionieri ai campi di concentramento e alcune delle eroiche azioni derivanti dalle lotte e conflitti precedenti. Come *l'Unità* riferiva in seguito alla notizia della sua vittoria al concorso, era un'opera di forza estetica, morale e di ispirazione morale, che restituiva la dignità e l'onore dovute a tutte le masse popolari che nei loro diversi modi resistevano e si opponevano alla barbarie sotto qualsiasi aspetto apparisse.¹⁸





Per quanto vigoroso sia il monumento del 1956 così superbamente costruito, se fossi costretto a scegliere solo uno dei suoi lavori ispirati alla Resistenza per le sue eccezionali qualità, non esiterei per un momento nel scegliere il suo lavoro del 1964 – *Monumento alla Partigiana*. Lascerei l'artista stesso a descrivere l'opera: "Il gruppo bronzeo consiste in due figure: quella inferiore rappresenta la madre assisa in atto di preghiera nell'attesa del compagno e del figlio lontano, la figura che si erge vicino è la giovane partigiana, ardita combattente nell'atteggiamento invitante all'insurrezione, la cui arma, celata sotto il drappo, significa la lotta clandestina".¹⁹ Tutte le scelte sono personali e soggettive, e per me questa è veramente una sublime opera di grande bellezza, sentimento, calore e ispirazione. Qui certamente posso sentire il sangue che scorre nelle vene.

L'impatto delle sue esperienze in tempo di guerra, che ebbero in tanti modi un forte effetto sui suoi lavori, non lasciò mai l'artista, e io penso che questo può essere visto anche nell'ultima parte della sua vita. Tra la bellezza e serenità perenni delle sue opere sacre, e il *luxé, calme e volupté* delle sue donne nude, le memorie e le paure del passato – e forse anche di più a quel tempo, le paure per il futuro – non possono mai essere completamente cancellate. Queste paure sono espresse molto esplicitamente e molto provocatoriamente nella furia e violenza del suo lavoro ispirato a Dante negli anni settanta, e sono lì sicuramente nel suo lavoro durato cinque anni, intitolato, semplicemente, *Apocalisse*.





Veniamo alla chiusura del cerchio. La ricerca di qualcosa di solido; il tocco di qualcosa di solido; il primato sculturale di solidità. Cosa si trova in definitiva dietro a questa ricerca ? Uno scavo dell'etimologia della parola ci fornisce una possibile, una desiderabile – oh, quanto desiderabile – risposta.

In contrasto ai fluidi, che sono soggetti a continui cambiamenti di struttura e di forma, un solido 'subisce il non-flusso e può improvvisamente ritornare alla sua forma originale'.²⁰ Si può ovviamente cambiare l'apparenza di un solido – e nessuna scultura può esistere senza questo cambio – ma rimane comunque un solido; esso conserva ancora l'essenza della solidità e di ciò che era una volta. Questo è dovuto al tipo di saldatura che tiene insieme gli atomi del solido e dalla composizione strutturale degli atomi. È la saldatura quindi, che rappresenta la stabilità dei solidi e che sta al cuore della resistenza che essi fanno contro la separazione degli atomi. Come conseguenza, tutti i solidi hanno rapporti di favore con lo spazio più che con il tempo:

Mentre i solidi hanno dimensioni spaziali chiare ma neutralizzano l'impatto, e così degradano il significato del tempo (efficacemente resiste il suo flusso o lo rende irrilevante), i fluidi non conservano a lungo alcuna forma e sono costantemente pronti (e inclini) a cambiarla; e così per essi è il fluire del tempo che conta, più che dello spazio che si trovano ad occupare: questo spazio, dopotutto, lo riempiono ma 'per un momento'. In un certo senso, i solidi cancellano il tempo; per i liquidi, al contrario, è principalmente il tempo che conta. Quando si descrivono i solidi, si può ignorare del tutto il tempo; descrivendo i fluidi, lasciare il tempo al di fuori del conto sarebbe un grossolano errore. Le descrizioni dei fluidi sono tutte istantanee, e necessitano della data in fondo all'immagine.²¹

Forse questo spiega perché molti scultori (e certamente questo vale per Romano Vio) spesso dimenticano o trascurano di mettere la data nei propri lavori ?

Ma scaviamo più in profondità. Proviamo a ritagliarci un ancora più specifico legame umano con tutto ciò che è solido. La radice latina della parola è *sol*, che significa 'intero'. La parola latina per solido – che si riferisce alla stabilità di una sostanza e al modo in cui materie liquide e fisiche sono in equilibrio o si uniscono totalmente – è *solidus*. La forma neutra di *solidus* è *solidum*, ed è da *solidum* che deriva l'origine della parola nel mondo moderno – *solidarietà* – che in origine ha il doppio significato di sostegno psicologico o materiale e il legame unificante tra individui come base di una collettività o comunità.

Così come c'è un legame diretto tra *solidus* e solidarietà, così c'è un diretto, speciale collegamento tra ciò che è di pertinenza della solidità e la scultura. Era per questa ragione che un filosofo come Herder in particolare era sempre così pronto ad enfatizzare e sostenere le forme sculturali del pensiero come il nucleo centrale di ogni stabile comunità costruita sulla solidarietà. La solidarietà deve essere vista come una, se non *la*, basilare categoria etica della vita umana. E perché la solidarietà esista e sia mantenuta, ci deve essere empatia, ci deve essere una solida struttura di sentimenti, non solo nella mente delle persone ma in modi concreti in cui le persone sono in contatto con sé stesse, e con tutti quelli intorno a loro. L'intimità tattile crea una comunità tattile. Nessuno ne è più istintivamente consapevole di uno scultore.

Naturalmente, va da sé che uno scultore, come la stragrande maggioranza degli artisti, lavora da solo invariabilmente in isolamento, in *solitude*. Ma la solitudine in se stessa non mina la totalità o la comunità o l'unità. Il *sol* – la totalità – c'è ancora – e può (dovrebbe) prender parte in ogni struttura solida che egli crea. In breve, la solitudine non è un ostacolo alla solidarietà. Forse nessuno ha dato una spiegazione migliore di questa che Tahar Ben Jelloun ha dato nel tributo ad Alberto Giacometti:

... quando siamo messi di fronte ad uno dei lavori di Giacometti, ci si sente colmi di umiltà. Si è intimiditi perché un uomo, lontano dal mondo, da tutti i mercati valutari, è riuscito ad esprimere tutti noi scavando l'argilla, scavando il metallo, ricordando che la tragedia umana è vicina – come quella che egli ha vissuto durante il periodo nazista – o distante, fin da quando l'uomo umiliava l'uomo.²²

Lo scultore in solitudine può scolpire profonde opere tridimensionali di significato umano, che danno origine a sentimenti o desideri di profonda solidarietà umana. Nonostante i loro stili, temi e approcci completamente diversi, il tributo dato a Giacometti da Tahar Ben Jelloun, ne sono convinto, è ugualmente degno di essere dato a Romano Vio.

Tutto quello che è solido, tutto quello che è *solidus*, non necessariamente si fonde nell'aria. C'è un angolo di Venezia dove si può ancora sentire/afferrare ciò che è solido nella vita, e dove si può trovare il tanto necessario antidoto allo scorrere veloce, al nevrotico, caotico e troppo spesso catastrofico tempo in cui viviamo.

Scolpire in solida solidarietà.



* * *

Note:

- ¹ Per la maggior parte delle ultime due decadi, praticamente tutti i lavori di Bauman sono stati dedicati alla copertura totale del tema dei 'tempi liquidi' in cui viviamo e ai molteplici effetti che questo ha avuto su tutte le dimensioni della nostra vita, sia al più ampio livello della società che per l'individuo stesso. Per avere più dettagli su queste considerevoli opere così come molte altre iniziative che le hanno sviluppate è possibile visitare il sito del Bauman Institute – <http://baumaninstitute.leeds.ac.uk>
- ² Karl Marx e Friederich Engels, *Il Manifesto del Partito Comunista*, www.marxist.org/italiano/marx-engels/1948/manifesto/index.htm
- ³ Questa particolare prospettiva delle opinioni di Thales è menzionata da Seneca nel suo *Naturales Quaestiones*, III, 14, (1).
- ⁴ Michel Onfray, *La sculpture de soi. La morale esthétique* (Paris : Grasset, 1993), pp. 67-90.
- ⁵ Arturo Martini, *La scultura lingua morta* (Milano: Abscondita, 2010).
- ⁶ L'analisi di Theodor Adorno sul ruolo e lo stato dell'arte e della cultura nel periodo immediatamente seguente l'Olocausto si può trovare in numerosi suoi lavori, particolarmente in *Prismen, Negative Dialektik, Ohne Leitbild* e *Noten zur Literatur*. La Raccolta di Opere (*Gesammelte Schriften*) di Adorno sono pubblicate da Suhrkamp.
- ⁷ Come citato da Ennio Pouchard ed Elsa Dezuanni, *Romano Vio: uno scultore dell'animo* (Villorba: Evolution Printing, 2013), p. 33 e p. 80
- ⁸ John Rewald, *Maillol* (Londra: Hyperon Press, 1939), p. 23
- ⁹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, tradotto da Jessie Liemont e Hans Trausil (New York: Sunrise Turn, 1919), p. 80.
- ¹⁰ *Romano Vio*, p. 33
- ¹¹ Johann Gottfried Herder, *Sculpture: Some Observation on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, tradotto da Jason Gaiger (Chicago: University of Chicago Press, 2002), p. 41
- ¹² Walt Whitman, *Leaves of Grass. The First (1855) Edition* (Londra: Penguin, 1986), p. 53.
- ¹³ Tahar Ben Jelloun, *Alberto Giacometti*, tradotto da Alan Sheridan (Parigi: Flohic, 1991), pp. 16-18.
- ¹⁴ John Berger, 'How to Live with Stones', *Counter-Hegemony, Special Issue Zero*, 1998, p. 30.
- ¹⁵ Valentino Gerratana (ed), *Antonio Gramsci. Quaderni del Carcere*, Vol. 2 (Torino: Einaudi, 1977), §54, pp. 1343-1344.
- ¹⁶ *Romano Vio*, p. 29.
- ¹⁷ Rilke, *Auguste Rodin*, pp. 38-39.
- ¹⁸ Vedi Paolo Rizzi, *Romano Vio. Scultore 1913-1984* (catalogo senza data).
- ¹⁹ *Romano Vio*, p. 106.
- ²⁰ Vedi Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000), p.1.
- ²¹ *Ibid.*, p.2.
- ²² Jelloun, *Alberto Giacometti*, pp. 74/76
- ²³ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (Dordrecht : Kluwer Academic, 1992), p. 311.
- ²⁴ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (Parigi: Éditions Gérard Lebovici, 1988).

