

## Andrea Mariconti, storia naturale

di Emanuele Beluffi

L'opera di Andrea Mariconti si inquadra in una prospettiva alternativa ma non aliena da quella che disinvoltamente si chiama la verità. Quantomeno e ancora una volta, la verità della pittura.

I temi del suo lavoro - un lavoro che dialoga costantemente con la memoria e con il tempo, per l'uso di materiali carichi di storia organica come olio e cenere e per quel tributo non solo formale al tempo come "secondo pittore" - sono rappresentati dal paesaggio e dalla figura. Questi sono gli elementi *formali* che si accompagnano agli elementi *materiali* della sua intera produzione, preesistenti all'intervento pittorico, carichi di una storia biologica e pregni di umore simbolico: olio e cenere sono il sostrato del suo operare, elementi che ricevono un intervento di trasformazione secondo un'ispirazione accostabile alla pratica alchemica. Riferimento, questo alla disciplina ermetica, che trae spunto non solo dal processo lavorativo di Andrea Mariconti, ma anche da ciò che si qualifica come un interesse disciplinare collaterale alla sua pratica della pittura: *opere al nero* e *opere al bianco*, secondo una scansione accostabile alle tre fasi della trasformazione della materia durante l'*opus alchemicum*.

Più che una ricerca della pietra filosofale, pur condividendone in certo modo l'attitudine disciplinare in quanto lavorazione e trasformazione della materia, quella di Andrea Mariconti si qualifica come un tributo alla tradizione pittorica: impasti e imprimiture delle tele sono fatti secondo tradizione, come tradizionale è l'attenzione votata al materiale, qualità che rende la sua produzione pittorica sotto notevoli rispetti accostabile alla scultura, per quel valore plastico che promana come afflato materico da immagini destrutturate.

Ma v'è anche un elemento cristico nell'opera di Mariconti: una qualità che, giustapposta alle suggestioni della disciplina ermetica, gli deriva dal carattere ritualistico del dipingere con olio e cenere, gli elementi principi della religione. Una sacralità che contrassegna direttamente gli elementi lavorati, *in primis* la cenere, materiale sacro per eccellenza e materiale filosofico: non era forse l'oscuro Eraclito di Efeso a individuare nel «fuoco sempre vivente» il principio primo del Tutto? E la cenere, con la sua origine dal fuoco, assolve qui al medesimo effetto del *principium individuationis*: un'opera che in certo senso è una teoria del tutto, contrassegno di *ciò che vi è*.

Ancora una volta abbiamo a che fare con la verità della pittura, o meglio del fare pittura, in un senso che solo per vuoto truismo passa attraverso la natura mimetica dell'opera d'arte. Del resto, la verità, che sta nel mondo fuori dalla caverna delle ombre, non è un heideggeriano *non nascondimento*?

Secondo un modo di presentazione che solo per reminiscenza si accompagna alla nota distinzione della realtà in **forma** e **materia**, la produzione di Andrea Mariconti si può suddividere in queste due "classi", interconnesse attraverso le determinazioni specifiche del **soggetto** e dei **materiali** rispettivamente, con le **meta-fisiche**, i **boschi**, i **paesaggi** e i **ritratti** da un alto e i **colori** e l'**impronta materiale** dall'altro.

## FORMA

### 1 Il soggetto

- 1.1 meta-fisiche
- 1.2 boschi
- 1.3 paesaggi
- 1.4 ritratti

Un unico *fil rouge* collega le espressioni della forma.

Innanzitutto, sulla scorta del filosofo dell'arte Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>, affermiamo anche noi un'origine non platonica dell'opera d'arte: nella produzione di Andrea Mariconti l'opera d'arte compiuta - il quadro, la scultura - non nasce da un'*idea* vagolante nel cielo Iperuranio, bensì dalla "lordura" della *materia*. La forma procede da una materia preesistente - l'olio, la cenere, la terra - e passa da materia a materia. Il suo *esserci* non si forma "nella testa" dell'artista per via di un'*idea*, un disegno mentale o un'invenzione, ma nasce per adesione plastica immediata e naturale al proprio referente rappresentazionale, quasi come una *forma ottenuta per impronta*. Ci torneremo, su questo "travaso" di *imprinting* che caratterizza sia la bidimensionalità del quadro che la tridimensionalità della scultura, perchè qui pittura e scultura condividono la stessa storia filogenetica.

**Meta-fisiche, boschi, paesaggi e ritratti** conservano la *memoria della forma* e il *leit motiv* che lega tali soggetti gli uni agli altri come le maglie di una catena è dato dal viaggio. Un artista deve fare tante esperienze per collocare la propria opera nell'eterno presente della vita e l'esperienza di conoscenza *par excellence* è proprio il viaggio. Mariconti, come un Bruce Chatwin delle arti visive (*Cosa ci faccio qui?*, recitava il primo libro dello scrittore/viaggiatore inglese), appunta le proprie esperienze di vita su *sketchbooks* in cui la favella è data dagli schizzi a matita o penna, **tracce** che fissano preliminarmente su una piccola superficie di carta la *memoria della forma*.

La serie delle **meta-fisiche** riguarda quei particolari paesaggi denotati dai campi di covoni, tipici degli spazi aperti della campagna ma autonomi rispetto a un contesto geografico specifico. Pur condividendone ovviamente l'origine rappresentazionale, essi si colgono nel loro

valore universale, astratto dal paesaggio individuato e singolo: il campo di covoni è QUEL campo di covoni "storico", ma la determinazione della sua identità e collocabilità non ha alcuna importanza.

E d'altro canto, a dispetto del titolo, la serie della meta-fisiche non rimanda ad alcunché di extrafenomenico (la metafisica di Aristotele), né tanto meno a esempi di illustri predecessori nella storia della pittura (la metafisica di Giorgio De Chirico). Piuttosto, la *meta-fisicità* di Mariconti è tale nel senso dello *straniamento* o *spaesamento* occasionato dalla *contraddizione* di spazi naturali organizzati geometricamente dall'essere umano, dove i covoni sembrano le colonne di un tempio, vestigia che tracciano uno spazio ordinato e ben formato.

Tracce, impronte, che si ritrovano nella serie dei **boschi**, spazi organizzati dalla Natura e solo da lei, dove le geometrie sono definite da quelle colonne naturali che sono i tronchi degli alberi. Qui, la sensazione di spaesamento è rimpiazzata da un senso di mistero, anticipato fin dal titolo della serie (*The strange house in the wood*, l'unica che nella produzione di Mariconti si richiami al soggetto e non al materiale usato per raffigurarlo): la casa a volte non v'è e l'occhio dell'osservatore si perde in un intrico di tronchi e terra, ma sopravviene in certo senso la percezione di questa strana casa nella foresta, attraverso una traccia che conduce lungo il luogo sacro per eccellenza che è il bosco, proprio lì da lei, custode di memoria e vita (ancora, LA vita e LA memoria in quanto estreme generalizzazioni di memorie individuate e singole la cui specificità vien meno per "far posto" al relativo concetto, come nei soggetti della serie delle meta-fisiche).

Memoria e vita che con forti variazioni di tono ritornano nella serie dei **paesaggi**, le scogliere e i ghiacciai visti e contemplati da Andrea Mariconti nel corso dei suoi viaggi, panorami che suggeriscono all'osservatore un forte senso di spazialità e che li avvicinano sensibilmente al tema romantico dell'*orrido* e del *sublime*, stati d'animo che con l'esuberante bellezza rappresentata dall'*infinitamente grande* ri-occasiona quel senso di spaesamento, in cui tuttavia la paura per la propria solitudine e per la propria piccolezza sono temperate dall'autoconsapevolezza di percepire il sentimento dell'*infinitamente grande*, che spazia dalle meta-fisiche attraverso i boschi fino alla serie dei paesaggi, dove l'elemento condiviso della *traccia* suggerisce l'idea fisica del *camminare*, esperienza che è di per sé un'esperienza di conoscenza (e del resto esempio preclaro del viaggio come processo di conoscenza fu l'opera letteraria di Bruce Chatwin).

Un camminare che si stabilizza nella serie dei **ritratti**, dove il *fil rouge* del viaggio vien meno in favore di una decisa enfaticizzazione della figura in sé: posta sempre in primo piano, fissa e sussistente come un blocco plastico isolato rispetto allo sfondo spazializzante che si fa *scena della figura*, un po' come in Francis Bacon ma secondo un percorso ovviamente autonomo: sulla scorta delle riflessioni condotte dal compianto Gilles Deleuze su Bacon<sup>2</sup> ci sentiamo infatti di asserire che anche questi soggetti non sono tanto *figure di*, quanto piuttosto FIGURA e basta, che conservano e rinnovano quella matericità che passa indifferentemente (ma naturalmente attraverso mezzi espressivi diversi) dalla pittura alla scultura.

I ritratti di Mariconti sono *figure atemporali* e decontestualizzate e presentano una forte ieraticità, accompagnandosi in tal senso per reminiscenza alle icone antiche, dove l'oro è rimpiazzato da gesso e colla di coniglio. Un'*atemporalità* che dà l'impronta di sé alla produzione di Andrea Mariconti nel suo complesso, dove i soggetti bloccano l'emozione di quei luoghi e quei ritratti in un momento fuori del tempo, suggestione già presente nella serie delle metafisiche e che si riverbera nei paesaggi e nei boschi, secondo quello schema dell'*infinitamente grande* e del camminare come processo di conoscenza testé delineati. Perdersi in un campo di covoni come in un bosco può produrre sentimenti contrastanti, perchè alla corte della Natura ci si sente piccoli esseri soli e impotenti ma al contempo affascinati dall'esuberante e silente bellezza che attrae a sé. Illuminante in tal senso è il componimento del poeta Riccardo Parisciani<sup>3</sup>, che con le sue parole esemplifica questa *stimmung*, questa atmosfera in senso morale del camminare lungo un campo erboso:

Indietro lascio  
i palazzi ripidi  
della città.

E poi improvvisa,  
oltre l'asfalto,  
la stradina silenziosa.  
E il sentiero,  
tra le risaie in secca.

Spazio la vista  
in questo deserto  
erboso.  
Mi abbandono  
nella solitudine.  
Avanzo nel niente.  
Col petto tremante,  
sempre più in là<sup>3</sup>

Camminare in solitaria attraverso questi *deserti erbosi* comporta spaesamento, forse paura, come perdersi in un deserto di sabbia. Ma in *questi* campi, quasi gioiosi e accoglienti, ci s'imbatterà soltanto in covoni, alberi e forse una strana casa fra le radure: l'ansia si trasmuta nella quieta consegna di sé alla natura. Una fascinazione molto diversa dal senso di grandezza espresso da una selva di grattacieli, una grandezza artificiale la cui perfetta geometria è totalmente altra dalla meta-fisica degli spazi naturali come i campi, dove le geometrie organizzate dai gruppi di covoni sopravvivono quasi strutturalmente rispetto all'infinitamente grande naturale che precede l'essere umano, inglobandolo. Perché la bellezza naturale è grande e disordinata e mai perfetta, mentre la bellezza artificiale è una dura melodia rocciosa.

Un'attitudine che si trasferisce nelle altre espressioni della Natura come i boschi, dove i tronchi d'albero sovrastano il viandante con la loro maestosità, mentre con le radici affondano nella terra fino a fondersi.

Chi vive nella campagna, da bambino ma non necessariamente solo a questo stadio evolutivo, ama mettere la mani nella terra, toccare l'erba e respirarne l'odore quando è stata bagnata dal temporale. Una familiarità sensoriale con la Natura che muove la volontà di Andrea Mariconti a usarne i materiali. Le sue opere, così cariche di materia e memoria organica, dispongono un invito al *contatto* con esse, quasi a realizzare una sorta di *imprinting* della pelle sulla superficie materica, dando forma e sostanza per slittamento euristico a quel processo di creazione artistica che Georges Didi-Huberman ha chiamato *la somiglianza per contatto*<sup>4</sup>: questo vivente sei - anche - tu. Mariconti usa il petrolio come se prendesse in mano la terra e lo distende sulla tela come se manipolasse fili d'erba, trascinando i materiali come fossero covoni che solo lui è in grado di trascinare. E' la verità di Benedetto Croce<sup>5</sup>: l'arte come intuizione ed espressione. Senza voler fare con ciò stesso dell'artista un intellettuale, se da un lato *l'emozione estetica* è un'esperienza comune e piuttosto familiare, dall'altro il potere di esprimerla esteticamente è appannaggio dell'artista: e le opere di Andrea Mariconti bloccano questa emozione estetica trasferendo all'osservatore la sua stessa emozione estetica, quasi facendo risuonare insieme opera e fruitore in un rapporto empatico di *somiglianza per contatto*.

## **MATERIA**

### **2 I materiali**

#### 2.1 I colori

#### 2.2 L'impronta di sé

Seguendo Aristotele diciamo che la materia in sé è solo passività inerte. Essa esprime la possibilità (l'essere in potenza, quindi) di prendere una forma che esista già da qualche parte nella realtà affinché il possibile diventi attuale. Materia e forma sono dunque interconnesse. Nella produzione di Andrea Mariconti il passaggio dalla materia alla forma è un circolo dell'eterno ritorno perché, come si disse poc'anzi, la materia torna di nuovo a sé sotto forma di concrezioni, agglomerati, condensamenti globulari, amalgami, cretti, spaccature. Il risultato è una *destrutturazione dell'immagine* su cui sopravvivono forti geometrie segniche, naturali e del tutto casuali, visibili e nascoste, che contribuiscono non solo a disciplinare il movimento della composizione, ma altresì ad equilibrarne le parti distribuendole ritmicamente sull'intera

superficie pittorica, consegnando alle velature - il gran segreto antico della pittura - il compito di uniformare i rapporti sulla superficie tissurale, organizzandone le singole volumetrie.

Un'altra cosa notevole: eccezion fatta per la serie dei boschi (*The strange house in the wood*), i titoli delle opere di Mariconti sono intrinsecamente connessi al materiale e prescindono dal soggetto. Se l'uso della materia è votato al caso, la sua scelta è invece disciplinata dal metodo. Ogni materiale lascia una traccia di senso di sé, un residuo che è per il pittore il lordarsi del fango della pittura e per l'opera fatta e finita il nutrirsi di questo fango: **olio** combustibile esausto e **bianco** di titanio e di zinco, **cenere** setacciata, **terra**, vernice Dammar e trementina. Come in alchimia il *nigredo* rappresenta il nero potenziale che contiene in sé la possibilità di tutti i colori, così nell'opera di Andrea Mariconti i colori della terra - l'**olio** e la **cenere** - trasferiscono sul film pittorico tutte le cromie presenti in Natura.

V'è un miracolo: il semplice *esserci*, condizione *esistentiva* che Martin Heidegger chiamava la *gettatezza*, l'essere al mondo. Olio, terra e cenere sono i materiali primordiali che in Mariconti testimoniano non solo questa nostra adesione all'*esserci*, ma altresì denotano - soprattutto la cenere - un processo *cristico* di trasformazione (*Polvere eri e polvere ritornerai* - Genesi, 3-19), nonchè le tracce del nostro passaggio su questa terra, secondo uno *streben* tutto romantico in cui risuonano le parole del Foscolo, cantore della funzione eternante della poesia:

[...] Il sacro vate,  
placando quelle afflitte alme col canto,  
i prenci argivi eternerà per quante  
abbraccia terre il gran padre Oceano.  
E tu onore di pianti, Ettore, avrai,  
ove fia santo e lagrimato il sangue  
per la patria versato, e finché il Sole  
risplenderà su le sciagure umane [...]⁶.

Una vicinanza terragna, enfatizzata dall'uso dei materiali della Natura, che esprime una *somiglianza per contatto* simbolica e concreta insieme, rinnovata dall'opera scultorea *Imprinting*, dove il metodo di Mariconti passa dalla bidimensionalità della tela alla tridimensionalità di un Adamo primordiale, Emet, Golem, fatto di terra mescolata a resina e gesso, con l'anima di materiali di origine arborea e vegetale chiusi nell'involucro esterno - la sua *pelle* - e uniti nel vincolo di amalgama inorganico e carico di storia, la storia della Terra.

Nella pittura come nella scultura, governa la diade *tyche* e *téchne*: la forma è egualmente ordinata dal caso e dalla tecnica, perché nell'una - gli strappi, i cretti, le concrezioni - come nell'altra - l'esito lavorativo della forma - il metodo è votato alla precarietà ontologica del non determinato, del non prevedibile - non sai quale sarà la linea seguita da quei filamenti di bianco sulla tela e non sai quale sarà il modellato dell'impronta una volta aperta la matrice.

E', di nuovo, lo sviluppo dialettico che va dalla materia alla forma e torna alla materia: qui la forma ottenuta per impronta mutua da una materia preesistente, impronta di sé fisicamente il

ricettacolo che la contiene e passa da materia a materia. E' la negazione della verità di Platone e dell'Estetica basata sul concetto di forma come *idea*, modello etereo rispetto al quale le oggettivazioni fisiche sono pallide imitazioni (Platone non era tenero con le arti visive). Ed è la negazione di quell'approccio metateorico all'arte che prende le mosse da assunzioni platonizzanti e idealistiche, come l'iconologia di Erwin Panofsky, che all'*idea* come *primum movens* della produzione artistica dedicò la propria vita di pensiero<sup>7</sup>.

Con Mariconti il mondo si rovescia, o per meglio dire si rinnova, in una sintesi che è un togliere ma anche un conservare, tanto che si potrebbe propriamente parlare qui della *forma* come di un'*essenza carnale*: la forma mutuata si impronta nella materia, sprigionata dalla fissità e sussistenza di una presenza atavica che STA, in un adesso immobile che investe le sculture – figura intera e busto – in una dimensione atemporale proclive all'*imago mortis* (la forma ottenuta per impronta ha derive ancestrali ed è intrinsecamente connessa alla pratica dei calchi funebri e dei frammenti anatomici nonché agli *ex voto*).

Un'aderenza piena, di contatto della forma al proprio referente rappresentazionale, attraverso una contiguità che con mano ci fa *toccare la morte*:

Dinanzi all'oggetto ottenuto per impronta – «dal vivo», come dice bene l'espressione comune, *tocchiamo una morte*, laddove una certa idea di arte ci prometteva di *vedere una vita*, reinventata in una materia che lo scultore, così si dice, ha il dovere di «animare»<sup>8</sup>.

Un trionfo della morte, certo, una *sacra muerte*, un senso di *nulla eterno* che è naturalmente altro da quello associabile a un'estetica visuale di tipo sepolcrale, ermetico o d'ispirazione simbolista, dal momento che, se è vero che una forma scolpita nel marmo non è men viva di una forma in terra e gesso ottenuta per mezzo d'impronta, nondimeno il *memento mori* ad essa sotteso è un messaggio materialistico e *cristico* a un tempo, che si accompagna a quella visione in base alla quale il materiale lascia una traccia di senso sulla forma, quale che essa sia – pittura o scultura. Ciò che, in sé, denota la cifra stilistica della produzione di Andrea Mariconti nella sua globalità: non un "primo" e un "secondo" Mariconti, a seconda del mezzo espressivo utilizzato, bensì un unico *corpus* di opere lungo il quale scorre, come un fiume carsico, quell'apoftegma in base al quale «la natura organica della memoria genera l'opera» (secondo le belle parole dello stesso Andrea Mariconti).

La memoria: sedimento atavico di cui è depositario il materiale – olio, cenere, terra.

L'opera: *l'opera al nero*, la *nigredo* su cui si sfaldano tutti i colori come nella coda di un pavone, lungo uno spettro in cui si distribuiscono le cromie presenti in Natura.

E l'oggettivazione di un'*euristica* del processo creativo, in cui la manipolazione del materiale e lo sviluppo della forma si qualificano come ipotesi lavorative lungo le direttive di quella diade fra *tyche* e *téchne* – il caso imprevedibile, la sorte destinale della forma da un lato e l'organizzazione fisica del materiale dall'altro – che dà l'impronta di sé a un *corpus* artistico,

quello di Andrea Mariconiti, che nella sua intima essenza determina il senso di un'origine non idealistica dell'opera d'arte, che dalla materia nasce e alla materia ritorna.

1. *Georges Didi-Huberman, La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta, Torino, Bollati Boringhieri, 2009*
2. *Gilles Deleuze, Francis Bacon. Logica della sensazione, Macerata, Quodlibet, 2004*
3. *Riccardo Parisciani, Solitudine. Per gentile concessione dell'Autore*
4. *Georges Didi-Huberman, ibid.*
5. *Benedetto Croce, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Milano, Adelphi, 1990*
6. *Ugo Foscolo, Dei sepolcri, vv. 289-295*
7. *Erwin Panofsky, Idea. Contributo alla storia dell'estetica, Torino, Bollati Boringhieri, 2006*
8. *Georges Didi-Huberman, ibid., pag. 113*