

Contributi

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

di Azzurra Pizzi

Lunghe peregrinazioni sono state tracciate finora, svariati itinerari sono stati proposti sulla grammatica del linguaggio visivo e sulle opportunità offerte dalla visione: nell'ultimo contributo *Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce* è stato affrontato il tema dell'*ombra* con le sue funzioni espressive e secondo le diverse accezioni.

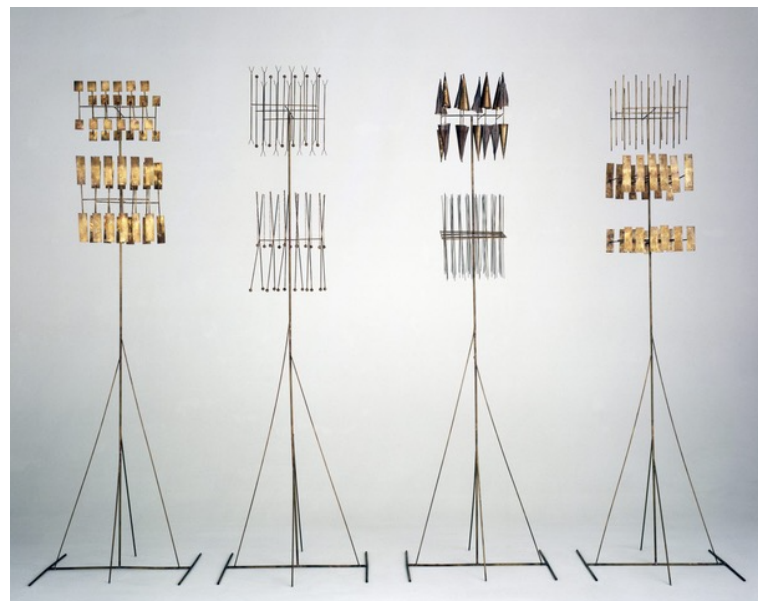


Considerando l'opera-ambiente-luogo circostante e le diverse *pieghe dell'ombra* in grado di accendere un nuovo mo(n)do, è stato visto come a proposito dell'*Elogio dell'ombra* di Tanizaki Italo Calvino abbia promosso un'estetica dell'ombra da non intendersi come buio assoluto; lambendo la questione

della penombra, già ne *Le città invisibili* (1972)¹ lo scrittore aveva rivelato la contemporaneità della memoria che si forma costantemente perché impressionata anche dal presente, pur ricollegandosi sempre al passato precedentemente archiviato.

[...] Kublai: – Non so quando hai avuto tempo di visitare tutti i Paesi che mi descrivi. A me sembra che tu non ti sia mai mosso da questo giardino.

Polo: – Ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui, la stessa penombra, lo stesso silenzio percorso da fruscii di foglie. Nel momento in cui mi concentro a riflettere, mi ritrovo sempre in questo giardino, a quest'ora della sera, al tuo augusto cospetto.



Forse questo giardino esiste solo all'ombra delle nostre palpebre

¹ «C'è stato un momento in cui dopo aver conosciuto lo scultore Fausto Melotti, uno dei primi astrattisti italiani [...] mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: città sui trampoli, città a ragnatela», disse Italo Calvino. Il rapporto lo scultore e compositore trentino e Calvino fu intenso e ricco di scambi reciproci: molte opere sono diventate immagini dei libri per la riedizione dei suoi scritti nella collana Oscar Mondadori avvenuta negli anni 2000 dal momento che entrambi furono interessati a trattare dell'imponderabile leggerezza.

La mostra *Fausto Melotti. In leggerezza. Un omaggio a Italo Calvino* (Siena Antico Ospedale Santa Maria della Scala 7 dicembre 2023 – 7 aprile 2024) valorizzava l'affinità culturale ed estetica dei due amici, entrambi noti per gli

equilibri, all'apparenza impossibili, in bilico tra il visibile e l'invisibile, anche indiscussi protagonisti della scena artistica e culturale nazionale ed internazionale.

Per quel che riguarda le immagini di copertina scelte si può notare come nella seconda edizione del novembre del 1972 sia stata scelta *Il castello dei Pirenei* di R. Magritte; nel luglio del 1995 Einaudi pubblicò la stessa opera e in copertina stampò il progetto di edificio di Claude Nicholas Ledoux del 1785; Mondadori per la linea Oscar Moderni (2016) ha optato per una foto di Luigi Ghirri (Bagno San Vito, Statale per Ostiglia, 1988).

abbassate e mai abbiamo interrotto tu di sollevare polvere sui campi di battaglia, io di contrattare sacchi di pepe in lontani mercati, ma ogni volta che socchiudiamo gli occhi, in mezzo al frastuono e alla calca ci è concesso di ritirarci qui vestiti di chimoni di seta, a considerare quello che stiamo vedendo e vivendo, a tirare le somme, a contemplare di lontano.

Se non è al suo primo viaggio, l'uomo sa già che le città come questa hanno un rovescio.

Da una parte all'altra la città sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo repertorio d'immagini: invece non ha spessore, consiste solo in un dritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi [...]»².

L'impressione

Nel precedente capitolo sopramenzionato si è accennato nel paragrafo dedicato al focus sulla pittura a Claude Monet: la pittura vaga e indistinta, che contraddistingue il dipinto-pietra angolare della pittura ottocentesca, che ha reso famoso il porto di Le Havre lungo la Manica, intendeva evocare la confusa visione del risveglio quando l'occhio a malapena distingue le forme e viene colpito dalla luce: nel *Levare del sole* (1872) la transitorietà e la fluidità dell'*impressione* venivano delineate dal mezzo pittorico.

Nel saggio sull'impressionismo Jules Laforgue sottolineò infatti quanto l'occhio impressionista fosse libero dal vincolo dei tre cardini su cui poggiava l'idea del bello assoluto tradizionale, cioè disegno, prospettiva e illuminazione, e quanto fosse «più avanzato» dello sguardo, dal momento che

² In alcuni di questi passaggi riportati sono state evidenziate delle parole chiave. Lo stesso si verificherà anche più avanti con l'intento di porre l'accento su alcuni temi rilevanti per questa dissertazione.

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

era capace di cogliere e restituire «le combinazioni di sfumature più complicate che si conoscano».

Questo collegamento alla fotografia e al rapporto con le peculiarità delle modalità impressioniste suscita un affondo su un fotografo esploso tra gli anni Sessanta e Ottanta: documentando le tendenze artistiche del panorama italiano e frequentando gallerie romane come L'Attico e La Salita ma anche la Galleria Jolas di Milano e quella di Gian Enzo Sperone a Torino, Claudio Abate presso il caffè Notegen, corrispettivo romano del bar Jamaica di Milano, già alla fine degli anni Cinquanta conobbe Mario Schifano, Pino Pascali e Carmelo Bene. Affascinato da un modo di fare arte fisico, oggettuale, spesso artigianale e *povero*, in antitesi sia alla Pop Art sia al rigore puritano della Minimal Art, dominanti negli Stati Uniti, Abate andava a ricercare quegli interventi artistici che si

trasformavano in “azioni”, ovvero atti performativi dove arte e vita si compenetravano. Jannis Kounellis lo designò perfino come fotografo di riferimento per tutta la vita³.

Quando nel 1972 si affievolì la forza dissacrante e la tensione comunicativa del gruppo di artisti seguito, Abate si propose per sperimentazioni e si immerse profondamente nel linguaggio fotografico tanto da iniziare ad adoperarlo diversamente. Nella serie *Contatti con la superficie sensibile* (1972) Abate creò enormi rayografie grazie a grandi tele emulsionate e a una camera oscura a misura d'uomo. Illuminando l'ambiente con un'intesa fonte luminosa diede vita a magiche silhouettes a grandezza naturale; dal nero emergono sagome e attributi significativi e rivelatori: del sopracitato Kounellis si nota un martello (simbolo del suo bisogno di lavorare con i materiali), di Michelangelo Pistoletto si ravvisa il raddoppiamento che rimanda alle sue opere specchianti⁴, di De Chirico si presenta

³ A proposito della propria opera *Senza titolo* (12 cavalli vivi), esposta alla Galleria L'Attico di Roma nel 1969, l'artista affermò: «I cavalli sono messi in uno spazio, e di questo spazio essi provocano un'epifania [...] Attraverso la loro presenza lo spazio si manifesta. I cavalli creano per opposizione il senso perimetrale dello

spazio [...] In definitiva, l'opera ha un'origine tradizionale, non tradisce la tradizione ma, al contrario, la rispetta e la usa, pur dovendone uscire».

⁴ “Il quadro specchiante mette letteralmente, oltretutto psicologicamente, lo spettatore all'interno del quadro. Lo spettatore si vede riflesso come spettatore, vede se stesso all'interno del quadro. Questo è il raggiungimento di una terra promessa”,

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

di Azzurra Pizzi



disse Pistoletto nel 1992. Già nel 1978 l'artista aveva spiegato che "lo specchio è un simbolo che è contemporaneamente antisimbolo. Esso è semplicemente l'estensione sia fisica che intellettuale del fenomeno umano: dall'occhio alla mente, alle azioni, la persona è una serie di riflessi e riflessioni [...] Quindi lo specchio, sull'altare o no, ma comunque nell'ambito dell'arte, diventa il punto di incontro tra il fenomeno specchiante e riflessivo umano e la realtà universale che lo specchio stesso è capace

il profilo per ricordare il suo studio sulle ombre e la ripresa del genere del ritratto.

Forma di esperienza conoscitiva o emotiva, capace di suscitare una reazione anche intensa, sempre soggettiva o provvisoria, l'impressione significa anche conferimento di un'impronta mediante pressione: la pratica fotografica e artistica di Claudio Abate dimostra che non è solo un effetto ma anche un'azione.

La riflessione

Nel precedente scritto⁵ si è riportata la diversa gradazione delle modalità del riflesso descritta da Ovidio: nella prima esposizione poetica del mito di Narciso l'ombra viene menzionata subito prima dell'evanescenza totale nel nulla.

di riflettere. Cioè lo specchio fa da tramite tra il visibile e non visibile, estendendo la vista oltre le sue apparenti normali facoltà. Lo specchio, nelle stanze o sull'altare espande le caratteristiche dell'occhio e la capacità della mente fino ad offrirci la visione della totalità".

⁵ Si fa sempre riferimento a *Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce* pubblicato su questa rivista il 16 aprile 2025.

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Se in occasione di una visita presso una galleria di quadri a Napoli Filostrato, sofista di Lemno autore delle *Eikones* (Immagini), davanti a un quadro raffigurante Narciso chiese a un giovane di distogliere lo sguardo dalla propria immagine vivente (*eidos*) – è necessario rammentare che in antico si credeva che i morti continuassero a vivere nell'Ade come ombre senza corpo e che dunque l'ombra (*skia*) nello specchio rafforzasse il riferimento alla precarietà della vita, proprio Ovidio nelle *Metamorfosi* relativamente all'immagine riflessa nell'acqua scrisse: “Questa che scorgi è l'ombra riflessa della tua figura” (come il suo equivalente greco – *skia*, anche il termine *umbra* indica il riflesso); in questo modo la visione di sé sottopose anzitempo a Narciso la propria immagine funeraria (uno stretto legame unisce infatti il riflesso, il presunto amore per sé e la morte).

Come appena accennato quindi l'esperienza di sé nell'immagine riflessa ri-conduceva alla morte; anche Rebecca



Horn ha attinto dal mondo oltreterreno per una delle sue opere: da uno dei teschi (“capuzzelle”) del Cimitero delle Fontanelle di Napoli l'artista ha ricavato in ghisa le riproduzioni ora collocate nella sala dedicata al Madre (furono precedentemente installate a Piazza Plebiscito nel 2002⁶).

⁶ Si trattò dell'installazione dal titolo *Spiriti di madreperla* costituita da 333 teschi. L'opera univa il culto della tradizione partenopea e il recente lutto per quanto accaduto alle Torri Gemelle l'11 settembre 2001. Il pubblico reagì in modo diffidente

alla comparsa dei teschi: alcuni li reputarono di cattivo augurio durante le festività natalizie, altri li accarezzavano, altri ancora, approfittando della notte, ne trafugarono un paio (sostituito in seguito).

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Oltre ad aver utilizzato media disparati e dopo aver ideato performance e travestimenti, anche con appendici del corpo umano e protesi, Rebecca Horn realizzò lungometraggi e fondamentale nella sua ricerca fu il ricomporre momenti di vita con l'ottica di ricavare significati più estesi per un superamento del reale e del contingente in nome dell'ideale e del trascendente: ancora oggi al museo di arte contemporanea di Napoli grazie alla successione orizzontale di cerchi di neon illuminati di una luce color madreperla e di specchi tondi è possibile assistere ad un fenomeno di continuità della vita, che nemmeno la morte riesce ad interrompere.

Ancora una volta lo specchio la fa da padrone: primo dispositivo di virtualità, considerato sacro per la capacità di proporre una realtà alternativa, esso nacque come dispositivo disfunzionale (vediamo riflessi non noi stessi ma altri da noi). Lo specchio infatti può essere non solo un "duplicatore" della realtà ma anche un trasformatore della stessa.

Stando alla teoria di Jacques Lacan, lo stadio dello specchio è come un'identificazione, è come la trasformazione prodotta nel soggetto quando assume un'immagine, la cui predestinazione a questo effetto di fase è già indicata dall'uso, nella teoria, dell'antico termine di *imago*. La funzione dello stadio dello specchio si presenta quindi come un caso particolare della funzione dell'*imago*, che è quella di stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà. Inoltre lo specchio ci consente di guardarci allo specchio non solo per vedere come appariamo ma soprattutto per aggiustare la nostra immagine così da permetterci di restituire l'immagine di come vorremmo essere fatti. Davanti allo specchio accade infatti di non ritrovarci quasi mai fermi: ci muoviamo, ci esploriamo, ci costruiamo l'immagine. In questo senso lo specchio non è un ripetitore del *qui e ora* ma uno strumento per proiettare *altrove*, creando ipotesi di futuro a nostra presente e prossima immagine e somiglianza.

Questo meccanismo si innesca anche quando si utilizzano i cellulari per fare i selfie, specchi estetico-esistenziali

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

contemporanei (in sociologia si parla del fenomeno della “vetrinizzazione” della società generata dalla facilità di utilizzazione dei media). Lo specchio infatti non è solo un attributo di *memento mori* o simbolo di *vanitas* ma anche un segnale di una visione alternativa. Anche Pistoletto, l'autore dei quadri specchianti di cui si è parlato prima relativamente alle frequentazioni di Claudio Abate, ha asserito dicendo che *“dentro gli smartphones c'è l'estasi della ricerca, perché oggi il fenomeno della comunicazione ha assunto caratteristiche e dimensioni inimmaginabili. Un cellulare ci mette istantaneamente in rete con il mondo intero. I Quadri Specchianti, come computer ante litteram, sono allo stesso tempo il presente e la memoria. Inoltre sono come dei selfie in quanto ritraggono la persona con tutto ciò che sta alle spalle. L'umanità è ormai tecnologicamente collegata, fino al punto da rendere precaria la comunicazione interindividuale fuori dal sistema tecnologico”*. Nonostante la tecnologia sia lo specchio e il cellulare il suo mezzo tecnico-ottico, in cui ci troviamo specchiandoci soprattutto per creare una realtà

aumentata, parte preponderante della nuova realtà immersa in un futuro continuo, ancora oggi lo specchio può diventare uno strumento aperto capace di generare con la nostra collaborazione immagini e quindi opere aperte e mai finite. Consapevoli della “vetrinizzazione” e al contempo della possibilità di uscire da noi e dalla gabbia trita dello stereotipo, possiamo (ancora) sentirci parte di qualcosa e non solo involucro esterno del nostro essere come apparire. Esaminando la superficie del paradosso, il fotografo Seokmin Ko ha creato un progetto chiamato *The Square*: caratterizzato dalla presenza di persone dietro specchi, che riflettono la realtà di fronte a loro, pur approcciando a territori diversi con scenari differenti, il lavoro di Seokmin Ko consiste in cogliere ambientazioni in campo aperto, il cui comun denominatore è la persona che reca in mano uno specchio che riflette e amplifica il contesto circostante. Addentrandosi nel progetto si nota come della figura non può essere scorto alcunché se non la presenza delle mani, che stringono due estremità dello strumento riflettente, la cui forma geometrica squadrata dà

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

di Azzurra Pizzi

proprio il nome alla serie fotografica. Alla base di questo vi è l'idea di Stendhal, uno degli scrittori francesi più popolari di tutti i tempi, che ha descritto la società attraverso gli specchi: se avesse portato uno specchio lungo una strada, questo ad un certo punto avrebbe riflesso la propria visione dell'ambiente attorno. Se le immagini di Ko ricordano che le visioni di qualcuno potrebbero essere simili a quelle di altri, la presenza delle mani sono la prova della necessità di andare più a fondo per conoscere davvero una persona o un luogo. Lo specchio mostra una visione distorta dell'ambiente, poiché le persone potrebbero cercare di apparire più simili agli altri, evitando così imbarazzanti scenari di interazione sociale. L'artista però non intende ingannare gli spettatori: *The Square* non si fonde perfettamente con l'ambiente circostante ed è quindi possibile riscontrare un *glitch* (difetto) nella matrice; questo è il rimando alla concezione che l'uomo non riesce ad armonizzarsi perfettamente con la natura né con gli edifici moderni: il



fotografo sembra affermare che vi sarà sempre una discrepanza tra il mondo umano-costruito e quello naturale.

The Square di Seokmin offre dunque agli spettatori un raro scorcio di essere nel mondo: si potrebbe leggere (non solo vedere) lo specchio come una porta per accedere altrove, uno spiraglio per tuffarsi in altri scenari, una possibilità per toccare *altrimenti*.

Ha aggiunto Ko, dicendo: “Poiché uno specchio riflette la realtà e allo stesso tempo la realtà vista lateralmente (o simmetrica a destra), ho pensato che ci fosse un doppio significato intrinseco. La propria presenza non deve essere riflessa nello specchio, ma ho pensato che lo specchio fosse appropriato per esprimere la soggettività della presenza attraverso l'atto del riflesso”⁷.

L'immersione

Parlando di possibilità di tuffarsi in altri scenari, si reputa necessario approfondire il senso di immersione.

Fatto sempre legato all'introduzione o alla permanenza in un mezzo liquido, in campo astronomico l'immersione equivale alla scomparsa di un astro dietro un altro nel fenomeno dell'eclissi o dell'occultazione. Riguardo questo doppio

significato sembra eloquente parlare della poetica di Olafur Eliasson, artista molto spesso legato intimamente all'acqua e all'ambiente.

La rassegna *A CIELO APERTO 2022*⁸ si aprì con la presentazione dell'opera *The presence of absence pavilion* dell'artista danese di origini islandesi allestita presso il Castello di Grinzane Cavour (Alba). Costituita da una scultura formata da un parallelepipedo in bronzo scavato all'interno a rappresentare il vuoto, l'opera è stata realizzata dalla fusione di un blocco di ghiaccio proveniente dal fiordo di Nuup Kangerlua, formatosi nel corso di milioni di anni con strati di neve compressa. La scultura rimanda allo scioglimento della calotta glaciale in Groenlandia che, a causa del riscaldamento globale, perde ogni minuto decine di migliaia di blocchi simili. La presenza (blocco) dell'assenza evidenzia come del ghiaccio ormai si possa solo contemplare il ricordo. Collocata sul prato al lato del castello, l'opera mette in moto

⁷ Seokmin Ko intervistato alla CNN (2013).

⁸ Con quattro opere di arte contemporanea la curatela scientifica e il supporto tecnico del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea celebrarono i 30 anni della

Fondazione CRC: oltre all'opera di Eliasson furono presentate altre installazioni: *Song A Part / Un canto una parte* di Susan Philipsz, il *Terzo Paradiso dei Talenti* di Michelangelo Pistoletto e l'opera di Otobong Nkanga a Bra.

un dialogo tra l'azione di erosione dell'acqua sulle colline che ha originato la valle sottostante e lo scioglimento irreversibile dei ghiacciai.

L'anno precedente Eliasson aveva già rivoluzionato un altro contesto: si trattò della Fondazione Beyeler di Basilea totalmente ripensata dall'artista.

Accordandosi con Renzo Piano, Eliasson creò uno stagno all'interno dell'edificio progettato dall'architetto genovese: le sale furono letteralmente allagate e le vetrate furono temporaneamente rimosse per rendere ancora più trasparente il diaframma fra interno ed esterno dell'edificio. Grazie all'utilizzo dell'uranina, sostanza che viene utilizzata per individuare e mappare le correnti oceaniche, il manto verde che caratterizzava l'acqua accoglieva piante acquatiche come le ninfee nane, le campanelle d'Irlanda, le felci e molte altre selezionate dall'architetto paesaggista Günther Vogt.

Oltre gli esemplari floristici, anche numerosi insetti abitarono gli ambienti, chiaramente anche oltre l'orario di chiusura del museo.



Lontano dalla retorica del ritorno-alla-natura, la sensibilità artistica studia la trasmissione e la discussione di quel che significa percezione umana-ecologia. Camminando su passerelle apposite, i visitatori potevano riflettere (riflettendo a loro volta anche il proprio camminamento accanto alla superficie acquosa) sul fatto che il Pianeta è sull'orlo di una catastrofe; per poter attuare tutto questo era importante rinunciare “al controllo sull'opera d'arte, per così dire, consegnandola a visitatori umani e non umani, alle piante, ai microrganismi, al tempo, al clima”, dichiarò Eliasson in

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

persona nella nota di benvenuto alla mostra. L'intero lato meridionale dell'edificio museale rimase esposto alle intemperie per tutta la durata della mostra ("anche se non ci sono visitatori umani nello spazio, altri esseri – insetti, pipistrelli o uccelli, per esempio – possono volare o occupare una dimora temporanea al suo interno", continuò Eliasson, che negli ultimi anni, si è sempre più interessato agli sforzi per considerare la vita non da una prospettiva antropocentrica ma da una prospettiva più ampia, biocentrica"). In ultimo è interessante ricordare che coloro che non potevano visitare la mostra fisicamente, potevano comunque accedere mediante un *live streaming*, poiché telecamere dotate di diversi filtri ottici consentivano di rimanere connessi, alludendo a prospettive non umane.

Inni alla luna e paesaggi tra ricordanze e immaginazione: un nesso tra Osvaldo Licini e Giacomo Leopardi

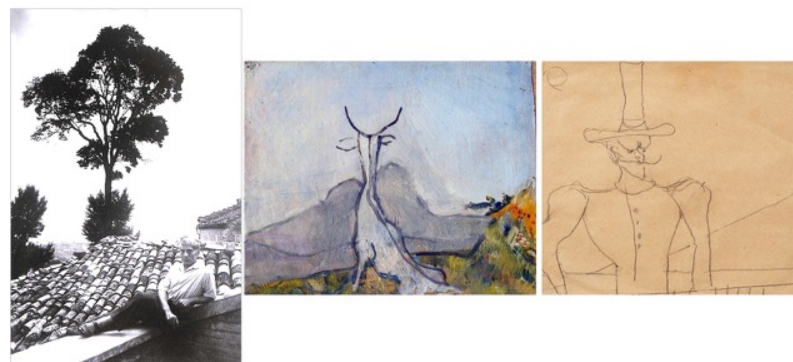
Formandosi con Picasso, Braque, Cézanne e col mondo plastico di Mondrian, ammaliato dal modo in cui Modigliani ritraeva le persone con "impressione di rilievo potentissima [...] col semplice gioco della emersione della linea", Osvaldo Licini, in seguito ad una *catabasi*, discese nella *regione delle Madri* e aderì a *Valori primordiali* con il fine di recuperare il segreto primitivo del nostro significato nel cosmo.

Innamorato del paesaggio, visitò l'Emilia-Romagna, la Toscana ma anche la Francia e la Svezia, nonostante la preferenza indiscussa per i paesaggi collinari marchigiani e per i paesi di Falerone e Monte Falcone Appennino. Rispondendo alla necessità di ri-conoscersi e identificarsi costantemente, quei luoghi costituivano un nido che soddisfaceva le sue esigenze estetiche ed erano il simbolo delle continuità nel binomio radicamento-erranza così forte nell'artista.

Da San Liberato, chiesa a 2 km circa da Monte Vidon Corrado, a 360 gradi poteva godere di una visuale che inglobava il Conero e il mare, Montegiorgio, Montappone, Massa Fermana, Loro Piceno, Mogliano...

“Dalla finestra guardo crescere la primavera e i cambiamenti rapidi del cielo e dei verdi”, scrisse nei primi anni Trenta, “annegati nella luce e nell’aria buona di primavera, ed ancora vivi, su questo cucuzzolo, da dove ogni sera vediamo calare il sole”, annotò Licini il 30 aprile 1944 dopo una nevicata durata tre mesi.

Il rapporto con la potenza evocativa del panorama dirimpetto e con la Luna, nonché l’origine marchigiana, rende fattibile la giustapposizione con il poeta, filosofo, scrittore e filologo Giacomo Leopardi, con il quale Licini aveva in comune, oltre all’essere errante (si consideri il pendolarismo tra il borgo natio e i centri culturali visitati), la natura *eretica* (cioè distaccata dalle tendenze artistiche e culturali pur rimanendone aggiornati) e l’infermità fisica (se di Leopardi conosciamo le diverse sofferenze, da quelle reumatiche a quelle oftalmiche,



oltre alla debolezza di stomaco, di Licini sappiamo del segno perenne dell’incidente in seguito alle ferite riportate durante il conflitto mondiale, che comportarono l’uso di piccoli formati per i dipinti rispetto a quelli di dimensioni maggiori, che richiedevano l’uso del cavalletto e quindi una posizione eretta da tenere per lungo tempo).

Più volte nei carteggi Licini utilizza passaggi inseriti in componimenti di Leopardi, di cui svela affinità: “Io sto

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

leggendomi e rileggendomi Leopardi”⁹; mesi prima a Giorgio Morandi augurò “[...] buon proseguimento e *profondissima quiete*”¹⁰; “[...] Spira un’aria leopardiana nelle quiete stanze della vostra casa, nelle vie d’intorno e in quell’immenso orto... Recanati, Lendinara, Monte Vidon Corrado sono forse la stessa cosa?”, si domandò in una lettera a Marchiori¹¹.

La vicinanza con Leopardi fu anche letteraria: del *Bruto* Licini prese lo spirito di invettiva rivolto agli dei. Questo atteggiamento risulta evidente nei disegni, risalenti alla metà degli anni Quaranta, in cui il pittore ritrae in modo non verosimile il poeta di Recanati, colto mentre osserva il sole che tramonta (o mentre contempla il paesaggio illuminato da una falce di luna): Leopardi ha negato l’esistenza della divinità e ha irriso la fiducia rassicurante nelle magnifiche sorti e progressive e, anche per queste ragioni, è stato scelto come guida da Licini.

Anche il modo di guardare rese sodali i due marchigiani: nelle opere di Licini questo viene costruito come una camera ottica di un pensiero, di un guardare e di un vedere attraverso; sottende ad un anelito verso l’infinito, evoca l’impossibilità di definizione perfetta in una malinconia eccitante e in una continua meditazione intorno all’idea del tempo. Nei suoi paesaggi non è mai esclusa la bassa linea dell’orizzonte: viene infatti sempre inserita a rappresentazione di un limite irrinunciabile, è una cesura necessaria tra il mondo sensibile e l’altrove, demarca il conosciuto e l’immaginabile.

In una lettera all’amico Acruto Vitali Licini scrisse in merito ad una gita alla Sibilla (20 novembre 1932) in questo modo: “[...] è un simbolo, il pretesto a indagini di natura strettamente autobiografica, il motivo a esplorazioni e sondaggi dell’io!”. Per Licini l’isolamento a Monte Vidon Corrado fu volontario perché gli consentiva una condizione privilegiata di riflessione,

⁹ O. Licini ad Acruto Vitali il 7 febbraio 1928.

¹⁰ O. Licini a Giorgio Morandi nel dicembre 1927.

¹¹ O. Licini a Giuseppe Marchiori il 28 ottobre 1954.

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

di Azzurra Pizzi



¹² L'aggettivo viene utilizzato per rimandare alla raccolta O. Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, a cura di G. Baratta – F. Bartoli – Z. Birolli, Milano 1974.

¹³ Il nome coniato dall'artista richiama da una parte la regina degli Ostrogoti, Amalasunta, dall'altra l'appellativo mariano Assunta: si tratta della donna-luna, incarna l'eterno femminile, il principio femminile, l'archetipo della madre. Pur essendo una figura celeste, è sempre in dialogo con la terra e colta in uno sbilanciamento ambiguo e di uno slittamento. Le linee del volto spesso diventano pienamente umane e porzioni anatomiche rivestono una funzione simbolica e grafica, rivelando l'universo poetico di Licini attraverso la chiave dell'ironia. Al suo interno *Amalasunta* contiene l'esortazione "amala": l'uomo può solo ammirare, desiderare, interrogare la "creatura celeste", che però continua a non rispondere poiché essa ha il compito di custodire il mistero della Natura.

È stato inoltre ipotizzato che dall'anagramma di *Amalasunta* potessero derivare più termini di senso compiuto. Anagrammandone il nome, effettivamente, sono stati "scovati" i seguenti gruppi di parole: la Musa Santa e Malus Satana. Ebbene, termini come Musa, Santa, Malus (Male), Satana appaiono particolarmente vicini al mondo

una prospettiva di lettura e di "sguardo" non antropocentrica ma dialogo tra natura e uomo.

Questa dimensione di instabilità e di mutevolezza lo tenne impermeabile alla solida immobilità delle figure apprezzate dalla critica ufficiale.

Dell'ultima componente rimasta da scoprire, quella *erotica*¹², non si può non ricordare la relazione di entrambi con la Luna.

"Amalasunta¹³ è la Luna nostra bella, garantita d'argento per l'eternità, personificata in poche parole, amica di ogni cuore un poco stanco"¹⁴, asseriva Licini.

poetico di Charles Baudelaire, che influenzò molto il giovane Licini. Baudelaire scrisse che "in ogni uomo ci sono, in ogni momento, due postulazioni simultanee, una verso Dio, l'altra verso Satana. L'invocazione a Dio, o spiritualità, è un desiderio di salire di grado; quella di Satana, o animalità, è una gioia di scendere". L'anagramma di *Amalasunta*, da cui derivano parole di significato così confliggente (il Bene insito nella *Musa Santa* e il Male di *Malus Satana*), appare particolarmente in sintonia con queste "due postulazioni simultanee" indicate dal poeta francese, che scrisse anche che si può "estrarre la bellezza dal Male". Se allora si segue il procedimento inverso rispetto a quello seguito in precedenza e si effettua l'anagramma di "Malus, Satana" si ottiene la parola *Amalasunta* (che è "la Luna nostra bella"): così facendo si estrae la bellezza dal Male. Infine l'aggiunta di una lettera S al vero nome della regina Amalasunta forse è dovuto al fatto che il pittore volesse sottolineare la duplice natura dell'anagramma.

Per leggere tutta la ricostruzione si può approfondire L. Licini, "Vi svelo il mistero di Amalasunta", in *Artslife*, 23 maggio 2020, disponibile online

<https://artslife.com/2020/05/23/osvaldo-licini-vi-svelo-il-mistero-di-amalasunta/>.

¹⁴ Osvaldo Licini il 21 maggio 1950.

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

*O graziosa Luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva*

*siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
il tuo volto appariva; ché travagliosa
era mia vita: ed è, né cangia stile,*

*o mia diletta Luna. E pur mi giova
la ricordanza, e 'l noverare l'etate
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!*

è il canto di Leopardi intonato al nostro satellite naturale.

Referente prediletta dal poeta, la Luna è presente all'inizio de
Lo spavento notturno (Idillio V) così come ne *L'ultimo canto*

di Saffo; se nel 1813 all'età di quindici anni consegnò la *Storia dell'astronomia*, nelle *Operette morali* Leopardi inserì il "Dialogo della Terra e della Luna", *Le Ricordanze* cominciano con "Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti, / E ragionar con voi dalle finestre / Di questo albergo ove abitai fanciullo, / E delle gioie mie vidi la fine"; il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e *Il tramonto della luna* (da molti considerato l'ultimo componimento di Leopardi) hanno come protagonista proprio la Luna.

Alla "sorella del sole" dedicò anche *Spento il diurno raggio* e nello *Zibaldone* (Pensieri) annotò: "[...] Era la luna nel cortile, un lato / tutto ne illuminava, e discendea / sopra il contiguo lato obliquo un raggio... [...]".

Specchio che accoglie epiteti e formule devozionali, la luna per Leopardi significa assenso alla solitudine.

Oltre al legame con questa più volte rimarcato, come sopra ricordato, il poeta di Recanati propose la teoria della visione e

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

del suono, fortemente radicate nel ricordo (*ricordanze*) e nella capacità immaginativa.

Se il fantastico sottentra al reale, che escluderebbe l'immaginario¹⁵, secondo la poetica leopardiana, "Predominio di fantasia e immaginazione, cioè poesia..."¹⁶ animarono l'arte di Osvaldo Licini.

Sia Leopardi che Licini (in seguito) configurarono infatti proprio un orizzonte estetico e, attraverso la loro opera, lirica per il primo, soprattutto figurativa per il secondo, modellarono la visione e il sentimento del paesaggio marchigiano.

Per ritornare all'argomento principale di questo contributo critico è importante allora soffermarsi su alcuni aspetti fondamentali della sfera leopardiana: oltre ai meri elementi geografici, uno su tutti l'elevazione del paese che offre l'ampiezza della vista sull'Adriatico e suoi Monti Sibillini, vi sono delle corrispondenze – pur nella distanza di un secolo tra

Leopardi e Licini – nella creazione di paesaggi sublimi, nati come contemplazione e immersione nella natura, ma anche come godimento della bellezza magica e consolante rivelata dall'amata luna, sempre creati dall'immaginazione di ciò che è lontano e sconfinato.

*Leopardi ebbe modo di confrontarsi sin da subito con lo spazio e il tempo, entità effettivamente infinite nel mondo concepito dall'uomo. Con endecasillabi sciolti il poeta lasciò uno dei componimenti più autentici (la libertà artistica priva di rime ma ricca di figure di suono ha reso tutto scevro da artificio), che omaggia l'ermo (caro, familiare) colle¹⁷, che scosta la siepe col pensiero-intelletto, che celebra le stagioni effimere, che sintetizza la bellezza di perdersi (*naufregar*) nell'immaginato-immaginario.*

Si tratta de *L'infinito* (1819), dove le cose appaiono indistinte e indeterminate. Le coordinate vaghe (si sa con certezza che il

¹⁵ Da G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 1817-1832, p. 171.

¹⁶ O. Licini, *Lettera aperta al Milione* (1935).

¹⁷ Si noti l'affinità con il brano estrapolato da *Le città invisibili* a cui all'inizio del contributo si è fatto riferimento ("[...] mi ritrovo sempre in questo giardino,

a quest'ora della sera [...]") può essere abbinato a "Sempre caro mi fu quest'ermo colle [...]").

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

testo fu redatto a Recanati) del contesto tratteggiato mettono in scena l'atto contemplativo e rappresentano l'esperienza dell'io poetico, vero personaggio della poesia.

Al di là delle barriere fisiche e mentali passato, presente e futuro si uniscono e si arricchiscono di questa nuova consapevolezza, abbandonandosi ad essa.

La scarna descrizione funge da stimolo per innescare una riflessione sull'infinito dilatarsi proprio di spazio e tempo, dinnanzi al quale lo sgomento dell'uomo non può non manifestarsi.

Sapersi davanti al susseguirsi di questo flusso inesausto era *dolce* per Leopardi, ancorato al tentativo di sondare il senso profondo delle cose.

La possibilità di andare oltre era per lui un'occasione; nello *Zibaldone* Leopardi scrisse a tal proposito: "L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vita

si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario".

È un racconto personale intimo, una pagina di diario di sensazioni e pensieri, contrapposta alla poesia erudita delle canzoni: dal greco *eidos* (visione) "idillio" rimandava a un componimento inerente alla vita campestre e contadina. Tra gli idilli più noti, *L'Infinito* evoca la serenità instillata dal paesaggio e dalla sensazione potentissima del vago capace di accudire il mondo interiore.

Oltre il dominio sensoriale (prima visivo e poi uditivo) Leopardi ancora oggi alimenta il valore del vagare del pensiero alla ricerca (mai sopita) di una cura dalla Natura, madre nonostante tutto, compreso il suo essere talvolta matrigna.

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete*

*Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

“Il bene della solitudine fu una dura conquista nelle lente stagioni di Montevidon Corrado. L'angelo ribelle si muoveva in uno spazio terreno addirittura angusto, ma l'ermo colle poteva sembrare una prigione soltanto per gli altri: non per Osvaldo Licini, libero spirito, che aveva davanti a sé illuminati orizzonti”, dichiarò il critico d'arte (e amico) Giuseppe Marchiori il 12 ottobre 1958, riferendosi a Licini e alla sua scelta di vita¹⁸.



Se per fugare la realtà il poeta di Recanati optò per l'immaginazione, Licini per affievolire l'angoscia dell'oltre ed esorcizzare la paura dell'inconoscibile introdusse proprio gli angeli ribelli, irriverenti e indifferenti al trascorrere del tempo: davanti all'imperscrutabilità del cosmo l'angelo è pronto a scegliere il sogno e, nel naufragio in un universo atemporale e interminato, gioca senza timore nella sospensione indefinita dell'esistenza.

¹⁸ G. Marchiori, *Osvaldo Licini: con 21 lettere inedite del pittore*, Roma 1960

In ultimo, in merito a quanto detto circa il rapporto tra il pittore e il poeta di Recanati, è importante notare come la fortuna del pensiero leopardiano abbia solcato anche tutto il Novecento, interessando altri conterranei: dopo aver visitato la mostra dedicata al fotografo lirico e artista Mario Giacomelli (Senigallia, 1 agosto 1925 – 25 novembre 2000) a Roma¹⁹, sembra opportuno e significativo ricordare come egli abbia colto la potenzialità (quasi) inesauribile del paesaggio; se negli anni Sessanta l'artista elaborò su sceneggiatura di Luigi Crocenzi la trasposizione fotografica del componimento *A Silvia*, solo negli anni Ottanta le note serie del fotografo *L'Infinito* e *A Silvia* furono rese note nella sua versione definitiva (il catalogo cumulativo è stato pubblicato però solamente nel 2019).



¹⁹ Si tratta dell'evento espositivo *Mario Giacomelli. Il fotografo e l'artista*, a cura di B. Pietromarchi e K. Biondi Giacomelli (Roma Palazzo delle Esposizioni 20 maggio – 3 agosto 2025).

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Interminati spazi

Perdendosi nei meandri del *naufregar*, lasciandosi prendere dal flusso di rimembranza irrorato di immaginazione, è possibile scendere nel dettaglio degli *interminati spazi*, prendendo a modello una voce dell'arte contemporanea.

Dopo aver ottenuto da adolescente il brevetto di volo, James Turrell si laureò in psicologia e, a partire dal 1977, cominciò a delineare il *Roden Crater Project*²⁰: a seguito di operazioni di scavo intorno al vulcano ormai spento dell'Arizona l'artista americano ha progettato un luogo per l'osservazione del cielo e delle costellazioni. Da un cunicolo interno i visitatori possono oggi raggiungere un insieme di camere ipogee con aperture adeguatamente orientate verso la volta celeste.

Con quest'opera mastodontica Turrell si stagliò nel panorama della Land Art e si distinse nel filone millenario di architettura-

astronomia (sito di Stonehenge, piramidi e tempio di Abu Simbel in Egitto, cratere dell'Herodion di Gerusalemme e il settecentesco Janta Mantar di Jaipur, tra i primi esempi di osservatori a occhio nudo)²¹.

Gli organi sensoriali sono sollecitati e la dilatazione esercitata su questi è tale da renderli sensibili ai raggi di luce e ai suoni provenienti dall'enorme spazio circostante: l'osservatorio in superficie, in cui tempi biologici, geologici e astronomici diventano parte di uno stesso flusso, è il protagonista del viaggio interiore dal carattere meditativo attiva esperienze di forte impatto psicofisico.

Grazie alla consulenza di numerosi astronomi che hanno aiutato l'artista, i visitatori possono osservare il tramonto lunare, le stelle e particolari eventi legati a solstizi ed equinozi tra camere, tunnel e gallerie allineati con gli astri.

²⁰ È stato acquistato dall'artista grazie ai finanziamenti della DIA Foundation destinati all'arte contemporanea. Lo spazio del cratere è più grande dell'estensione di Manhattan della Grande Mela e corrisponde ad un campo visivo che comprende galassie, pianeti e stelle di varia età, antiche perfino bilioni di anni.

²¹ È stato notato come Turrell abbia lavorato a stretto contatto con Edward Wortz, psicologo della percezione collaboratore della NASA e sia stato fortemente suggestionato negli anni Cinquanta e Sessanta dai primi passi dell'uomo nello spazio, aprendosi a nuove prospettive inaugurate dalla scienza contemporanea.

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

La rarità di osservazione resta cardine in tutta la sua poetica: servendosi di un elemento ricorrente nella celebre serie degli *Skyspaces* (spazi di cielo), quale quello di una finestra (ovale, rotonda o quadrata), che permette alla luce naturale di mescolarsi alle tinte spesso fluo di quella artificiale, Turrell propone pantheon laici, che possono vivere come strutture autonome o integrate ad architetture preesistenti.

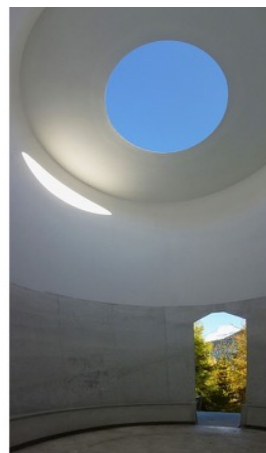
Prima di approdare alla fortunata serie però, Turrell conseguì la laurea in arte e iniziò a guadagnarsi uno spazio nel movimento *Light and Space*, esponendo le sue opere in un hotel abbandonato preso in affitto proprio a questo scopo: le *Cross Corner projections*, costituite da lastre metalliche traforate, davano l'impressione di vedere un solido luminoso incastonato negli angoli delle pareti. Tensione cosmica e l'impalpabilità della luce sono alla base della sua ricerca, che si consolida con i *Projection Pieces* e i *Ganzfelds*²² ("non

luoghi"), dove si sperimenta la perdita totale della percezione della profondità.

Noti per il loro impatto visivo e per la relativa distribuzione geografica (Stati Uniti, Cina, Uruguay, Australia, Giappone, Norvegia e Italia sono solo alcuni dei paesi in cui sono presenti i quasi cento progetti di "spazi di cielo"), gli *Skyspaces* restano però le opere più memorabili di Turrell, che desidera creare una *situazione* in cui si porta il visitatore e si lascia vedere affinché diventi la *sua* esperienza; ad esempio per il P.S. 1 Museum di New York intorno al 1980 Turrell modificò architettonicamente una sala ampia del museo, dal volume cubico, senza finestre e completamente vuota: lungo le quattro pareti predispose una lastra di formica continua con schienale inclinato, grazie al quale il pubblico poteva sedersi e volgere lo sguardo verso l'alto. Non sempre accessibile (infatti la sala è visitabile solo nei pomeriggi sereni, quando il cielo non presenta nuvole), il sito a orari prestabiliti tramite una

²² Il termine *Ganzfeld* significa "campo totale" e deriva proprio da un'espressione della psicologia che indica l'effetto disorientante dell'essere immersi in un campo

visuale omogeneo, come potrebbe delinarsi durante una tempesta di neve o quando si vola tra le nuvole.



sofisticata parete mobile progettata si apre sulle teste dei visitatori per fare in modo che il cielo si offra come un grande schermo quadrato monocromatico azzurro: lentamente il colore sembra farsi più intenso e, col passare del tempo, la luminosità acquisisce spessore e intensità tanto da debordare dalla superficie delle pareti e la volta celeste sembra avanzare impercettibilmente verso l'osservatore.

Consistenza fisica della luce e processi della percezione visiva sono assolutamente decisivi nella poetica dell'artista che,

grazie ad un quadrato apribile sul cielo, ha creato un vero e proprio laboratorio per esperire la complessa realtà fisica.

“In questa fase del tempo geologico volevo creare spazi che coinvolgessero eventi celesti nella luce in modo che gli spazi eseguissero una ‘musica delle sfere’ nella luce”, ha aggiunto Turrell, artista interessato a un nuovo paesaggio senza orizzonte, dove non si è più sicuri di quale sia l'alto e quale il basso.

Sovrumani silenzi

Dopo gli *interminati spazi* sospirati nell'*Infinito* di Leopardi, è possibile riconoscere *sovrumani silenzi* in una parentesi artistica degli anni Settanta.

Dopo aver abbandonato la pittura Giovanni Anselmo si affermò sul palcoscenico dell'Arte Povera. Interprete della dialettica visibile-invisibile, l'artista ha dialogato con elementi industriali e naturali, analizzando le caratteristiche fisiche dei

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

materiali. Intuendo i limiti strutturali del mezzo fotografico Anselmo lo ha forzato per annullare la temporalità dello scatto: *Infinito* (1970) non è altro che una fotografia monocroma azzurra, che non tradisce una linea spazio-temporale. Come nei componimenti poetici ermetici anche per quest'opera risulta eloquente il sottotitolo, che in questo caso è *Fotografia dell'infinito attraverso il cielo*. Lo strumento fotografico rivolto all'infinita esistenza degli elementi diventa la metafora dell'impossibilità di ogni rappresentazione, una segnalazione di un *altro luogo* mai definitivamente raggiungibile. Dal 1970 per tre anni il suo lavoro si interroga *Oltre la linea*, riguardo la *Terra*, l'*Infinito* e il *Tutto*; a metà strada si colloca *Entrare nell'opera*: al centro della fotografia si riconosce una piccola figura umana vista dall'alto, colta di spalle e in un passo di corsa, con la gamba sinistra sollevata e il braccio destro teso all'indietro viene ritratta nel mezzo di un paesaggio senza orizzonte costituito da una vaga distesa erbosa. La genesi dell'immagine, che con i suoi quasi quattro metri di base entra in competizione con la dimensione eroica della pittura, è



semplice e al tempo stesso enigmatica: Anselmo ha sistemato la macchina fotografica su un cavalletto, mettendo a fuoco un determinato punto del paesaggio, ha poi azionato l'autoscatto ed è corso verso quel punto, con la finalità di arrivare puntuale a un appuntamento decisivo. L'istante dello scatto e quello del raggiungimento del punto prestabilito coincidono, il tempo si arresta per un momento nell'istante in cui l'azione intrapresa giunge all'apice e l'immagine prende il posto della stessa azione che l'ha prodotta. Da questa meditazione sulle incongruenze del *medium* fotografico emerge il carattere

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

analitico che ha sempre contrassegnato il lavoro di Anselmo, in cui la valutazione concettuale sull'immagine costituisce un tutto unico con la sua consistenza fenomenica in un movimento che, nel momento stesso in cui fa apparire qualcosa, lo revoca nella vertigine di un *regressus ad infinitum*.

In quegli anni Anselmo usò dei proiettori di diapositive per riprodurre per esempio la parola *particolare*, una scritta in bianco a tutte maiuscole su blocchi di pietra grigia, sulla parte bassa di un muro, in un angolo o al centro di un'altra parete. All'immediatezza della percezione di una porzione di spazio/materia corrispondeva l'oscurità della sua connessione a un "tutto" che continuava a sfuggire: in questo modo poteva sottolineare la tensione ineliminabile tra l'ambiente in cui accade l'opera e l'equivalenza/insufficienza di tutte le sue parti rispetto a una totalità che tuttavia non si lascia cogliere dal momento che è instabile e indeterminata.

A proposito della serie *Tutto* (1971-73) è stato affermato come l'artista torinese abbia abbinato "ignoto e magnitudine", sviluppando connessioni inedite sul filo di un pensiero della

molteplicità che resta, ben oltre il tramonto dell'utopia, una delle risorse essenziali della pratica artistica contemporanea.

Profondissima quiete

Per quel che concerne la *profondissima quiete*, verso cui tante volte il poeta di Recanati anelava, è possibile accostare alle sue suggestioni evocate nel componimento la poetica di Robert Irwin.

Affascinato dal rapporto tra architettura e creazione di nuove esperienze visive, nel 1973 la lungimiranza di Giuseppe Panza di Biumo fu tale da commissionare tre opere site-specific all'artista americano per la sua villa: *Varese Portal Room*, *Varese Scrim* e *Varese Window Room*.

Luce, percezione e spazio sono gli elementi più rappresentativi della ricerca e sperimentazione di Irwin, una delle figure cardine dell'arte americana influenzato prima dalle ricerche dell'Espressionismo astratto e poi rapito da una diversa

sensibilità e ricerca estetica volte all'osservazione dei fenomeni percettivi. Concentrandosi sul visitatore e sulla sua consapevolezza dello spazio, che cerca di esaltare attraverso la manipolazione delle luci, Irwin introdusse sottilissimi velari di nylon (*scrim* per l'appunto) e alterazioni degli ambienti poco invasive. Se *Varese Scrim*, nome del progetto di Irwin per la limonaia della villa, crea un labirinto geometrico e ritmico modellato dalla luce naturale pensato per evocare l'incessante ricerca di un percorso interiore dell'uomo (si trattava di esortare a pensare riguardo i cambiamenti di prospettiva e di luce, sul grado stesso di trasparenza che, in base al contesto, permette o viceversa impedisce di scorgere porte di accesso, muri di riferimento, aperture-luci), *Varese Window Room* è una finestra senza infissi che incornicia un grande albero: l'opera cambia continuamente al variare delle ore ed è diversa a ogni rinnovata stagione.

In lavori come questi “tutte le cose paiono presenti” in una costante presa di coscienza: si ripensa la percezione, compresa quella che interessa la nostra presenza nel mondo. Le



prospettive dilatate e il mutamento continuo della realtà percepita sono una proposta dentro e contro il rumore che ci sommerge quotidianamente, sottraendoci un po' di noi stessi.

Risulta infine rilevante il silenzio inestricabilmente connesso al vedere, perché per opere come queste si è costretti ad esplorare, sostare per poi riprendere e riandare andare, accomodare il capo per cercare nuove prospettive, modulare la nostra visione per sollecitare nuovi angoli percettivi.

Inconsapevole della propria esistenza e potenza, la luce disvela lo sguardo (etimologicamente *luce* deriva dalla parola greca ἀλήθεια – *verità* – e letteralmente significa “svelare”, “privare del nascondimento”): brani di un universo più complesso vengono presentati da Irwin rispetto agli sprazzi propinati delle superficiali incombenze pratiche dell’abitudine.

Una nota sul suono

“[...] E come il vento

Odo stormir tra queste piante, io quello

Infinito silenzio a questa voce

Vo comparando: e mi sovviene l’eterno [...]”

Riprendendo ancora una volta il componimento poetico di Leopardi *L’infinito* si nota come allo stesso livello delle ricordanze (e immaginazioni) visive vi siano le risonanze uditive.

Ritornando per un momento all’installazione di Rebecca Horn presso il Museo Madre di Napoli è necessario ricordare come anche il suono rivesta un ruolo fondamentale: la musica che si diffonde nella sala del museo è il canto di una voce sola, quella del musicista Hayden Danyl Chisholm, capace di articolare in simultanea suoni diversi e tonalità.

Oltre a innervare opere e installazioni, il suono contribuisce a instaurare anche con il luogo un legame identitario: esso è parte costitutiva della nostra cultura, tanto che viene riconosciuto

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane**di Azzurra Pizzi****Contributi - Luglio 2025**

dall'UNESCO (dal 2003) quale patrimonio immateriale e componente essenziale del paesaggio²³.

L'idea di un paesaggio sonoro è stata delineata nell'arte contemporanea italiana da Pinuccio Sciola quando scelse di rendere il suo giardino sonoro delle sculture un museo a cielo aperto, creando un'identità in pieno connubio con la natura in continuo divenire all'interno dell'agrumeto in un percorso senza segnali né direzioni tra i megaliti capaci di amplificare il senso di smarrimento tra suggestivi suoni arcaici, ancestrali e

mistici: i semi di pietra sono cosparsi affinché la cultura fecondi la natura e i graniti, nel buio della notte, svelino attraverso la luce radente nuove superfici tridimensionali.

Nell'arte però il suono non viene solamente ricercato e "incastonato" nelle opere affinché possano risuonare; esso è fonte di ispirazione per gli artisti e, se il corpo è il dispositivo per l'ascolto, la partitura è lo "spazio" per la sperimentazione e anche del silenzio si coglie il potenziale²⁴.

²³ La Convenzione del 2003 individuò cinque settori nei quali si manifesta il Patrimonio Culturale Immateriale, ovvero: a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; b) le arti dello spettacolo; c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; e) l'artigianato tradizionale. Nell'Anno Internazionale del Suono 2020-2021 ([International Year of Sound – IYS 2020-21](#)), iniziativa globale riferita alla "Charter of Sound" UNESCO n. 39C/59, con l'obiettivo di evidenziare l'importanza del suono in tutti gli aspetti della vita e dell'ambiente naturale, si colse l'occasione di sensibilizzare sulla necessità del controllo del rumore sia nell'ambiente urbanizzato che in quello dei luoghi di lavoro, di formazione, di accoglienza e di cura, incoraggiando anche la comprensione degli sviluppi scientifici e l'applicazione tecnologica riguardante sia gli aspetti fisici del suono sia quelli della sua percezione.

²⁴ *Sound art* o arte sonora richiama ad una varietà di espressioni e forme artistiche che hanno al centro del loro interesse il suono e l'ascolto. Si tratta di un fenomeno artistico complesso, ramificato e senza confini definiti, la cui straordinaria vitalità risiede nel continuo sconfinamento tra i due mondi dell'arte visiva e della pratica musicale. Impiegato per la prima volta nel 1983 in occasione della mostra *Sound/Art* allo Sculpture Center di New York, l'espressione ancora oggi

risulta controversa. Per il teorico inglese Christopher Cox è «impossibile da definire univocamente», per altri ancora è «ambiguo» dato che comprende sia opere d'arte sia pratiche musicali contemporanee (può accomunare infatti performance, sculture e installazioni, interventi di arte pubblica, video e film d'artista, ma anche tutte le forme performative dell'arte e della musica elettronica). A causa ma anche a vantaggio della molteplicità e trasversalità delle forme artistiche che ingloba, la definizione estetica evidenzia l'autonomia di una disciplina artistica (e non soltanto una forma di integrazione tra le diverse arti). Dopo il processo di emancipazione dal suono dalla musica tradizionale dovuto alla visionarietà futurista degli inizi del Novecento – nel 1913 il pittore e musicista Luigi Russolo scrisse il manifesto *L'arte dei rumori* dove teorizzò il «suono-rumore» come «naturale evoluzione della musica parallela al moltiplicarsi delle macchine» dell'insorgente modernità – nel 1948 a Parigi l'ingegnere radiofonico Pierre Schaeffer compose *Cinq études de bruits* (composizioni musicali ottenute tramite la manipolazione e la stratificazione di registrazioni di rumori preesistenti) e questa prassi compositiva attorno all'*objet sonore* avviò la scuola francese di *musique concrète* e introdusse l'idea dell'ascolto 'acusmatico', che consiste nel concentrarsi sul suono puro diviso dalla fonte che lo genera. Nello stesso anno negli Stati Uniti John Cage formulò l'idea di comporre un pezzo di silenzio ininterrotto (quattro anni dopo con *4'33"*, sonata silenziosa in tre

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane**Contributi - Luglio 2025****di Azzurra Pizzi**

Negli ultimi anni l'idea di patrimonio sonoro è stata oggetto di eccezionali riconoscimenti: nel gennaio del 2020 è stato inaugurato il primo teatro eco-acustico d'Italia, presso Palazzo Mosca, sede dei Musei Civici a Pesaro, Città Creativa UNESCO della Musica, nonché città natale del compositore

movimenti, il compositore presentò il silenzio come cassa di risonanza dei rumori, in questo caso i brusii e mormorii del pubblico, per una composizione musicale che non può che seguire i principi del caso e dell'indeterminazione: al suono 'costruito' della scuola francese Cage contrappose il suono 'trovato'.

Per la sua natura 'intermedia' il suono sembrò incarnare meglio di altri materiali quella sensibilità dell'arte contemporanea che procedeva per «traiettorie tra linguaggi, media, luoghi e storie». Inoltre la 'dematerializzazione' dell'oggetto-arte perseguita dall'arte minimal e concettuale legittimarono appieno l'entrata della dimensione sonora, ontologicamente immateriale, nel contesto delle arti visive. Agli inizi degli anni Sessanta gli eventi Fluxus nacquero come concerti-performance 'intermedia' che coinvolgevano artisti visivi, musicisti e poeti, uniti nella ricerca di nuovi formati espressivi al fine di portare l'arte nella 'strada', nel flusso della vita. Contemporaneamente, le potenzialità percettive e spaziali dei fenomeni acustici vennero indagate sia nel mondo della sperimentazione musicale sia in quello dell'arte visiva, producendo le prime opere emblematiche di Sound art (si possono ricordare *Box with the sound of its own making* (1961), scultura sonora dell'artista minimale Robert Morris e *Get out of my mind, get out of this room* (1968), traccia di sola voce di Bruce Nauman). Nel 1966 il percussionista Max Neuhaus, considerato il fondatore della Sound art, con la performance *Listen* portò il pubblico alla scoperta del paesaggio acustico di New York.

L'ascolto dei suoni dell'ambiente circostante stimolò lavori che riflettevano su temi ecologici e ambientali, come l'ambizioso progetto di mappatura sonora intitolato *The world soundscape project* e intrapreso tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta dal compositore e ambientalista canadese Raymond Murray Schafer. La formulazione del *soundscape* (paesaggio sonoro), una composizione elettroacustica ottenuta tramite le combinazioni di 'impronte sonore' di un'area, naturale o urbana, per crearne il suo ritratto sonoro, è diventata un'inesauribile fonte

Gioacchino Antonio Rossini; si tratta della *Sonosfera*, un teatro unico al mondo per l'ascolto tridimensionale di ecosistemi e di musica, sperimentabile anche nel campo dell'arte e della letteratura, nata da un'idea di Davide Monacchi: grazie a

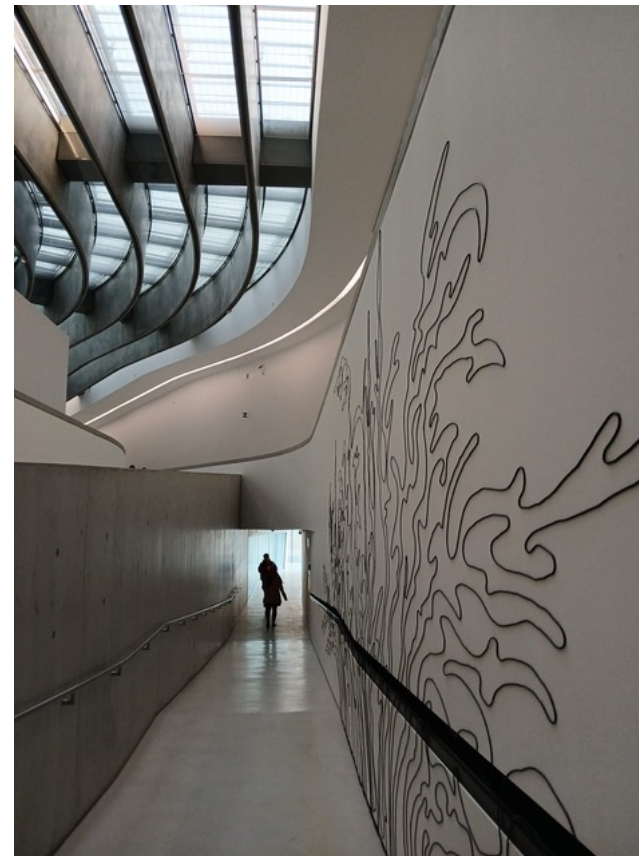
d'ispirazione per i sound artists dell'era digitale. Christian Marclay sviluppò nelle performance del suo 'teatro di suono trovato' una forma ibrida dove il suono viene anche usato in base alle sue potenzialità visuali mentre Achim Wollschlaeger indagò, tramite la tecnologia interattiva, le possibilità del suono come mezzo di interazione sociale. Negli anni Novanta, l'avvento di Internet, laptop, mp3, e soprattutto dei campionatori digitali (sampler machine), economici e alla portata di tutti, avviò un processo di democratizzazione del suono assolutamente inedito e rivoluzionario. La possibilità offerta dai nuovi software di visualizzare l'onda sonora e di modificarla in tempo reale rivoluzionò il modo di pensare il suono. All'interno di questa progressiva 'sonorizzazione' della cultura e più in generale della società, si iscrisse il considerevole aumento di interesse negli ultimi due decenni di un'arte contemporanea legata alla Sound art. Il collettivo artistico Staalplaat Soundsystem realizzò dal 2000 installazioni pensate per 'far suonare' l'architettura e addirittura la città; nel 2003 Christina Kubisch intraprese il progetto delle *Electrical walks* costruite come visite guidate alla ricerca delle frequenze nascoste di un determinato luogo, mentre le *Audio walks* di Janet Cardiff sono invece costruite come narrazioni a più voci che coinvolgono i sensi dell'ascoltatore. Mentre l'elemento sonoro continuava ad attirare gli artisti 'visivi' nello spazio pubblico, gallerie e musei di arte contemporanea si aprirono ai sound artists digitali (nel 1997 Documenta accolse le installazioni sonore di Carsten Nicolai e Michael von Haussworf).

Alla fine di questo sintetico riepilogo per ragioni di correttezza è importante sottolineare come la Sound art vada intesa come un fenomeno artistico fluido e sempre in movimento, dove percorsi imprevedibili si intrecciano tra loro e la vitalità risiede proprio nella natura sfuggente e immateriale del suono.

caratteristiche tecnologiche e funzionali inedite, il sito è stato insignito del brevetto internazionale di *eco-acoustic theatre*. Autore del progetto *Fragments of Extinction* avviato nel 2002, il professore Monacchi ha registrato il patrimonio di suoni vergini nelle foreste primarie equatoriali incontaminate per far riflettere sulle pericolose condizioni climatiche del nostro pianeta e per creare consapevolezza sulla crisi globale della biodiversità.

Dal 1998 in seguito all'esplorazioni di foreste primarie tropicali il compositore e sound designer ha registrato i suoni per fondare un database, "un'arca immateriale", che potesse costituire le fondamenta di un teatro per l'ascolto immersivo ed esperienziale di questo patrimonio sonoro.

In uno spazio sferico, formato da due semi cavee simili a quelle di un anfiteatro greco, si può fare esperienza collettivamente del suono tridimensionale: il suono acusticamente perfetto proviene da quarantacinque altoparlanti posizionati nell'intera superficie semisferica, che creano una sorta di campo sonoro, sopra e intorno al pubblico: teatro acustico e necessità-capacità



di ascolto convivono per una maggiore consapevolezza della tutela delle biodiversità.

Per quel che concerne la creazione di un campo sonoro nell'arte contemporanea, un richiamo a una delle pioniere della Sound art, Christina Kubisch, è significativo per esplorare la commistione tra arte visiva e arte sonora.

Orientando la sua ricerca artistica verso un rapporto ibrido tra generi e discipline, attraverso il suo lavoro, l'artista tedesca ha realizzato ambienti sonori "attivabili" dal pubblico mediante dispositivi realizzati dalla stessa.

"Ho sempre voluto creare spazi in cui le persone potessero camminare e ascoltare senza essere sedute davanti a un palco, costrette a rispettare determinate strutture temporali", ha dichiarato l'artista.

In occasione dell'ultima grande mostra tenutasi al MAXXI l'opera dal titolo *The Bird Tree* sembrava tenere insieme questi due aspetti (pittorico e sonoro) dell'artista; da una parte un cavo disegnava la forma di un albero, dall'altra la presenza di un ambiente sonoro era invisibile ma rintracciabile: avvicinandosi più o meno al cavo era possibile ascoltare canti

di uccelli di tutto il mondo ricomposti e elaborati per un sistema a 14 canali audio.

Con le cuffie magnetiche ci si poteva muovere liberamente e "comporre" la propria partitura, diventando performer, ognuno col proprio modo di camminare, spostarsi e fermarsi. La riflessione sullo spazio sempre attivabile e diverso era collegata alla disamina delle nostre azioni quotidiane, che dovrebbero riscoprire un nuovo rapporto con la natura (stavolta evocata e sostituita da una struttura artificiale) nell'unicità del nostro essere.

Una nota sull'olfatto

Tutti questi input sul suono e sul suo impatto sono funzionali al lancio di un nuovo modo di *guardare e sentire*.

La scienza afferma che nell'uomo più di 400 geni sono dedicati all'olfatto mentre soltanto tre sono necessari per individuare i

colori. «Sono combinazioni minuscole, ma contengono moltitudini», sintetizza Saskia Wilson-Brown.

Intensamente legato al ricordo e alla sopravvivenza, connesso al cervello senza alcun filtro di passaggio, l'olfatto è centrale nella nostra percezione anche se troppo spesso dimenticato o assopito.

L'artista norvegese Sissel Tolaas una volta ha sottolineato come la nostra società sia caratterizzata da bambini “che sanno di deodorante, invece che di latte materno: è un mondo tendenzialmente igienizzato, che non difende le singole peculiarità: piuttosto, è interessato a vendere un'identità sovrapponibile a quella di origine. Peccato. Così molto di ciò che sappiamo di noi finisce perso in quello che ci viene riferito come importante da sapere”. Grazie all'apporto tecnologico l'artista norvegese è riuscita a isolare le molecole presenti



Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

nell'aria («come una macchina fotografica ferma l'istante presente nei pixel di un'immagine, io posso rendere visibile l'invisibile», spiega, rendendo visibile l'odore). Il database che ha creato nel suo atelier di Berlino contiene 10mila molecole ottenute in 25 anni di lavoro, più 6.730 odori catturati nella realtà²⁵.

In alcuni recenti contesti espositivi alcuni odori sono stati ricreati (si può menzionare il caso di quelli dell'universo, come Terra, Luna, Marte e Spazio) presentati sottoforma di installazioni olfattive.

In Italia l'esponente della poesia delle piccole cose, Bruna Esposito con *Riverberi*, concepito per la mostra *Es-senze* presso Palazzo Mocenigo di Venezia che ospita il Centro di Storia del Tessuto e del Costume.

Nella sala dei 56 gilet da uomo un grande gong con le vibrazioni del suono sprigiona il profumo di una corona d'alloro. L'importanza dell'olfatto viene letta attraverso il *riverbero* provocato dal suono dello strumento, che riporta nell'aria l'odore dell'alloro e della natura: la diffusione dell'essenze profumate coincide in questo caso l'eco dell'arte contemporanea che coinvolge, spesso in modi imprevedibili, le emozioni dello spettatore proprio mediante l'olfatto.

Paragonabili a componimenti poetici, dove la forza e la leggerezza si incontrano continuamente secondo un equilibrio apparentemente fragile, capace però di aprire profondi spazi di riflessione, le opere di Esposito si presentano come luoghi metaforici, pronti a ricevere una molteplicità di interpretazioni, disponendo delle condizioni per un dialogo diretto con ciascun singolo visitatore.

²⁵ La stessa artista ha ideato anche *NASALO*, un lessico dedicato agli odori (*chepdu* rimanda all'odore sprigionato dai mobili di bassa qualità, *ikunka* a quello del grasso, *puuhs* a quello del fumo delle sigarette). Nella sua esperienza le definizioni devono risultare fuori contesto per non influenzare il giudizio: lo stesso odore associato alla parola *camembert* viene indicato in area test come gradevole, se invece viene abbinato al corpo umano appare come disturbante. «Qui si tratta di restituire, innanzitutto, la fiducia alle persone. E possiamo farlo attraverso la

coscienza di un'identità olfattiva. In un mondo dove tutto ha un prezzo, abbiamo a nostra disposizione, gratis, strumenti formidabili: il corpo e i sensi. E se li usassimo per avere una nuova percezione della realtà? [...] Oggi nessuno è contento: i nostri corpi soffrono perché li usiamo nel modo sbagliato. Aver sperimentato la privazione dei sensi dovrebbe indurci a rivalutare quello che li rende così speciali nella loro diversità: si tratta di creare degli *smellscape*, delle mappe olfattive in cui percepire la nostra unicità come un valore», ha concluso l'artista norvegese.

Sapientemente calibrate, le sue opere sono costruite talvolta con un'intenzionale economia di mezzi, secondo scelte che privilegiano il rigore più che la spettacolarità.

Connesso al gong orientale, il tema della contemplazione è protagonista in *Aquarell – bitte nicht betreten* (Acquerello – si prega di non calpestare) del 1998 (specchio, ferro, ortiche, 100 x 220 x 160 cm, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea): la panchina diviene un simbolo e, identica per proporzioni e disegno a quelle usate in molti parchi pubblici, si articola con assi orizzontali realizzati con specchi (ancora una volta ritornano). Utilizzando questo materiale, al posto dei soliti legno o ferro, Esposito ha creato una scultura che sembra disposta a mutare la propria tridimensionalità in un'immagine quasi invisibile, leggera proprio come l'acquerello che le dà il nome.

Il materiale specchiante mette l'oggetto-scultura in relazione totale con l'ambiente nel quale è inserito, rivestendolo di un'identità intenzionalmente sfuggente. Soggetto alle condizioni atmosferiche, all'angolazione della luce solare e al



rapporto dei visitatori, l'aspetto di *Aquarell* non è mai uguale (come accade per esempio nelle opere-installazioni-ambienti di Turrell e Irwin, di cui abbiamo visto sopra le caratteristiche). Inoltre a questa natura fluida corrisponde una fragilità già insita nel materiale scelto, poco propenso a resistere alle sollecitazioni esterne. A negare l'eventuale destinazione d'uso della panchina ci pensa proprio lo specchio: potenzialmente tagliente, questo non invita a sedersi per ammirare un eventuale panorama, ma catalizza l'attenzione su di sé: questo sottile ribaltamento determina un importante slittamento di senso, che

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

colloca l'identità di chi guarda nel punto di vista che l'opera offre.

Fa parte di *Aquarell* anche la pianta di ortiche che, per indicazione dell'artista, deve crescere intorno alla panchina, quasi per definirne il territorio. Allungandosi anche tra gli assi della seduta e dello schienale, l'elemento vegetale instaura una più completa fusione dell'opera con l'ambiente circostante. Come strumento di difesa, l'ortica protegge l'opera nascondendola parzialmente e anche il sottotitolo del lavoro, *bitte nicht betreten* (si prega di non calpestare), costituisce un'ulteriore richiesta di rispetto.

Secondo una metodologia propria dell'artista, l'opera infine è presente in una posizione lievemente defilata nel giardino del museo: la sua presenza infatti viene scoperta progressivamente e non si impone ai visitatori.

Conclusioni

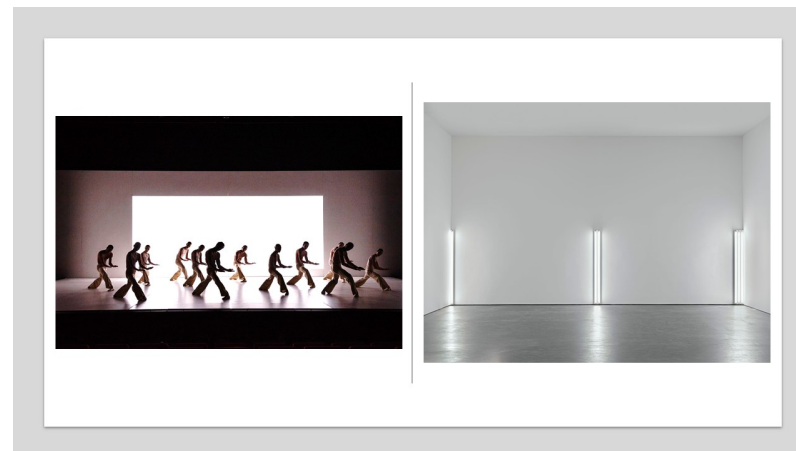
La visita alla mostra prevede l'ingresso nelle tende. Per scelta dell'artista le tende all'interno non solo illuminate, era una frase di benvenuto nonché un'avvertenza contenuta nel foglio di presentazione dell'ultima mostra tenutasi a Roma dedicata a Francesco Clemente.

Invitando a un viaggio simbolico attraverso l'immaginario dell'artista tra trasformazione e molteplicità, sono state collocate tende le cui costruzione e decorazione sono intrise di filosofia upanishadica e buddista in vista di un'esistenza *errante* e di una vita itinerante scelta per fugare una narrazione storica tanto da abbracciare una geografia globale. Le tempere luminose rimandavano a memorie visive, richiami mitologici e percezioni intuitive. Nel mezzo della Rotonda di Palazzo delle Esposizioni reti e ragnatele, cuori a forma di favo, lucertole e falene arricchivano il vocabolario simbolico della *Tenda della verità*, nata su ispirazione dal mistico indiano del Quattrocento, Kabir, la cui concezione reputava il corpo veicolo di



connessione con l'assoluto; “Mi siedo con la verità, mi alzo con la verità, mi sdraio con la verità”, diceva.

Come visto la luce è un elemento imprescindibile che orienta la nostra percezione per una visione nitida: talvolta può divenire motivo di disorientamento in grado di creare un'esperienza sensoriale che trasporta in un *non-luogo* (come accade negli ambienti organizzati da Dan Flavin, le cui opere-installazioni presentata a Villa Panza nel 2020 hanno influenzato la coreografa Vittoria Girelli per il suo *In Esisto*,



dove gli ossimori sonno-veglia, armonia-discordanza e vicino-lontano aleggiano in continuazione).

Gli arcani che regolano il cosmo possono abitare lo spazio mentale dello spettatore e l'apparente dicotomia vita-immaginazione prende il largo.

Presenza concreta, il corpo consente – se glielo consentiamo – un'esperienza che può dissolversi dai suoi limiti materiali per avvicinarsi a una dimensione di verità trasformativa perché profonda.

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Io nel pensier mi fingo, scrisse Leopardi per rimarcare le potenzialità dell'immaginazione e di una visione *oltremodo*.

Abbiamo imparato (ma anche dimenticato purtroppo) che non siamo solo corpo fisico: siamo eco di desideri e riflessi di aspirazioni, dinnanzi a una verità instabile e mutevole, anche inafferrabile, come visto con Anselmo per esempio in un paragrafo sopra.

Se la distanza spazio-temporale tra stelle e esseri umani è incolmabile, così com'è inafferrabile lo spazio del cosmo nonostante sia – anche per pochissimo – contemplabile, come ci mostra Turrell, l'invito è quello di scendere sotto la superficie, delle parole e della pelle, per lasciarsi sorprendere da ciò che si trova.

Oltre la soglia può esserci qualcosa: cosa ci dice? Che l'imponderabile esiste e forse proprio un odore ce lo suggerisce?

Spesso la chimica comunica più della semiotica e della semantica perché prima di vedere qualcosa, infatti, si sente: nel

giro di nanosecondi le informazioni raggiungono l'ipotalamo e da qui si spingono al subconscio.

In 24 ore ognuno di noi inspira ed espira circa 24.000 volte: ad ogni respiro una serie di segnali raggiungono il cervello e le nostre emozioni.

«Possiamo pensare al nostro corpo come all'hardware e ai nostri sensi come al software», ha spiega l'artista norvegese Sissel Tolaas, di cui si è detto.

Pur nelle nostre contraddizioni sappiamo tutti che inevitabilmente l'infinito non è altro che “uno zero alla rovescia”: perfino due parallele, dopo tanto cammino, all'infinito si incontrano²⁶.

Singolari plurali di noi stessi siamo infinitamente finiti. Della nostra finitudine cerchiamo di estendere l'immortale esistenza. Della possibile infinità abbiamo paura dei margini.

Il funzionamento del “meccanismo” dipende dall'uso e dagli “aggiornamenti” da scaricare, quando richiesto.

²⁶ Da “Aforismi” di Fausto Melotti (*Linee*), prima edizione 1975.

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Consapevoli che “tutto a questo mondo si fa per la semplice e continua dimenticanza di quella verità universale, che tutto è nulla”²⁷, ci interroghiamo sul senso delle cose e delle sensazioni.

Queste sono vive, vivo è piacevole all'uomo e dunque l'uomo in quel momento prova un piacere infinito e quella sensazione di piacere è infinita e quindi perfetta²⁸.

Se in-finito equivale all'essere *senza* limiti, perfetto rimanda a qualcosa di *completo*, compiuto, dunque vissuto²⁹.

[...] Oggi non sogniamo più prigionieri delle cose, ma le neghiamo, perché il nostro sapere ha conquistato la vita che si nasconde dietro di loro...” e non sappiamo se il nostro sapere latente si trasformerà in energia formatrice”³⁰. Constatiamo come la fame ci solleciti ad annullare una sensazione, la delizia a svilupparne un'altra; “la vista, il tatto, l'odorato, l'udito, il

muoversi e il parlare ci inducono ad attardarci nelle impressioni che provocano in noi, a conservarle o a rinnovarle. L'insieme di questi effetti a tendenza infinita potrebbe costituire l'ordine delle cose estetiche. Per giustificare la parola *infinito* e per darle un senso preciso, è sufficiente ricordare che, in un tale ordine, la soddisfazione fa rinascere il bisogno, la risposta rigenera la domanda, la presenza origina l'assenza, e il possesso il desiderio”: in quest'universo di sensibilità la sensazione e la sua attesa sono reciproche come due colori complementari nell'universo dei colori³¹.

Sta a noi e al nostro zelo il mantenimento dello stato contemplativo aperto alle connessioni percettive tutte (non solo visive ma anche sonore, olfattive e tattili) per un'esperienza di vita completa, compiuta, vissuta.

²⁷ Dallo Zibaldone, cit. lettera 6 marzo 1820.

²⁸ Concetto chiarito nello Zibaldone, cit., p. 4061.

²⁹ Anche l'infinito non si può esprimere se non quando non si sente: bensì dopo sentito (Zibaldone, pp. 714-715)

³⁰ Franz Marc. *La seconda vista. Aforismi e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, San Giuliano Milanese (MI) 2022, n. 55, p. 56.

³¹ Concetto espresso ne “L'infinito estetico” (pubblicato nel 1934 in *Art et Médecine*); testo integrale presente in P. Valéry, *Scritti sull'arte*, San Giuliano Milanese (MI) 2021 (traduzione di V. Lamarque).

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Riferimenti bibliografici

- G. Marchiori, *Osvaldo Licini: con 21 lettere inedite del pittore*, Roma 1960
- *I cieli segreti di Osvaldo Licini: col catalogo generale delle opere*, a cura di G. Marchiori, Venezia 1968
- O. Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, a cura di G. Baratta – F. Bartoli – Z. Birolli, Milano 1974
- F. Melotti, *Linee*, Milano 1981
- R. Bodei, “Il percepito e l’immaginato: Leopardi tra Romantici e Neoclassici”, in *Romanticismo: il nuovo sentimento della natura*, Milano 1993, pp. 434-445
- *Robert Irwin* (Catalogo delle mostre, Los Angeles 1993; Colonia e Parigi 1994, Madrid Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía 1995), Madrid 1995
- *Michelangelo Pistoletto: quadri specchianti* (Catalogo della mostra, Roma Studio Casoli), Roma 1998

- K. Seinsoth, “Christina Kubisch e Fabrizio Plessi. Tra musica sperimentale, performance e video art”, in *Arte e critica: rivista di cultura figurativa*, X, n. 37, 2004, pp. 46-49
- L. Felici, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli (CZ) 2006
- *Turrell. Geometrie di luce: Roden Crater project*, a cura di A. De Rosa, Milano 2007
- *Osvaldo Licini. Tra le Marche e l’Europa*, a cura di E. Pontiggia – E. Torelli Landini (Catalogo della mostra, Ascoli Piceno Galleria Civica d’Ascoli Piceno Osvaldo Licini 18 aprile – 4 novembre 2008), Cinisello Balsamo (MI) 2008
- *Osvaldo Licini. La stagione figurativa, il rapporto con il territorio marchigiano*, a cura di E. Pontiggia – E. Torelli Landini (Catalogo della mostra, Ascoli Piceno Galleria Civica d’Ascoli Piceno Osvaldo Licini 18 aprile – 4 novembre 2008), Cinisello Balsamo (MI) 2008
- *Rebecca Horn: Fata Morgana*, a cura di A. Vattese (Catalogo della mostra, Venezia Fondazione Bevilacqua La Masa –

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Galleria di Piazza San Marco 31 maggio – 20 settembre 2009), Milano 2009

- E. Carini – S. Sconocchia, “*Ed erra l’armonia per questa valle*. Paesaggio recanatese. Visione, poesia in Leopardi”, in *Paesaggio e poesia in Leopardi*, a cura di A. Aiardi – S. Sconocchia – M. Martellini

(Atti del Convegno di studi, Recanati Sala della Prefettura 5 novembre 2009), Ancona 2011, pp. 47-66

- A. Prete, “Leopardi e il paesaggio. La lontananza, l’invisibile”, in *Paesaggio e poesia in Leopardi*, a cura di A. Aiardi – S. Sconocchia – M. Martellini (Atti del Convegno di studi, Recanati Sala della Prefettura 5 novembre 2009), Ancona 2011, pp. 129-137

- A. Bianchi, “Paesaggio e metafora in Leopardi”, in *Paesaggio e poesia in Leopardi*, a cura di A. Aiardi – S. Sconocchia – M. Martellini (Atti del Convegno di studi, Recanati Sala della Prefettura 5 novembre 2009), Ancona 2011, pp. 139-159

- *Arte Povera: interviste*, curate e raccolte da Giovanni Lista, Milano 2011

- *SEOKMIN KO: The Square* (Catalogo della mostra, New York Art Projects International 20 September– 27 October 2012), New York 2012

- *Robert Irwin. James Turrell*, a cura di M. Govan e A. Bernardini (Catalogo della mostra, Varese Villa Panza 27 novembre 2013 – 2 novembre 2014), Varese 2013

- *Mondrian. Tutti gli scritti*, Sesto San Giovanni (MI) 2019 (traduzione di L. Sosio)

- *Osvaldo Licini*, a cura di L. M. Barbero (Catalogo della mostra, Venezia Peggy Guggenheim Museum 22 settembre 2018 – 14 gennaio 2019), Venezia 2019

- D. Monacchi, *L’arca dei suoni originari. Salvare il canto delle foreste dall’estinzione*, Milano 2019

- L. Trapè, *Licini, Leopardi e il paesaggio sublime*, Macerata 2019

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

- *Giovanni Anselmo: entrare nell'opera*, a cura di G. Anselmo (Catalogo della mostra, Roma Accademia Nazionale di San Luca 12 novembre 2019 – 31 gennaio 2020), Roma 2019

- A. Giampaoli, M. Andreani, *Mario Giacomelli. Giacomo Leopardi, L'infinito, A Silvia*, Cinisello Balsamo (MI) 2019

- L. Licini, "Vi svelo il mistero di Amalassunta", in *Artslife*, 23 maggio 2020 (disponibile online)

- *La regione delle Madri. I paesaggi di Osvaldo Licini*, a cura di D. Simoni (Monte Vidon Corrado Casa Museo e Centro studi Osvaldo Licini 25 luglio – 8 dicembre 2020)

- P. Valéry, *Scritti sull'arte*, San Giuliano Milanese (MI) 2021 (traduzione di V. Lamarque)

- *Osvaldo Licini: gli angeli ribelli e i dipinti nascosti*, a cura di L. M. Barbero – M. Gargiulo, Venezia 2022

- *Franz Marc. La seconda vista. Aforismi e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, San Giuliano Milanese (MI) 2022

- R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, a cura di G. Cestino, Milano 2022

- *Olafur Eliasson: nel tuo tempo*, a cura di A. Galansino (Catalogo della mostra, Firenze Palazzo Strozzi 2022 – 2023), Venezia 2022

- *Oltre lo spazio, oltre il tempo: il sogno di Ulisse Aldrovandi*, a cura di A. Zanotti (Catalogo della mostra, Bologna Centro Arti e Scienze Golinelli 4 febbraio – 28 maggio 2023), Bologna 2023

- J. Laforgue, *L'impressionismo e altri scritti*, a cura di A. Del Puppo, Milano 2023 (traduzione di G. Bodin)

- Aa. Vv., *A cielo aperto: Olafur Eliasson, Michelangelo Pistoletto, Susan Philipsz, Otobong Nkanga*, Cuneo 2023

- *Claudio Abate. Un progetto di Germano Celant*, a cura di Ilaria Bernardi, Cinisello Balsamo (MI) 2023

- R. Diez, "Ambienti: al MAXXI, installazioni di diciassette artiste internazionali", in *Arte. Rivista mensile di arte, cultura, informazione*, 611, 2024, pp. 20-21

- *Bruna Esposito. Con questi chiari di luna*, a cura di B. Casini (Catalogo della mostra, Napoli MADRE 29 ottobre 2022 – 30 gennaio 2023), Cinisello Balsamo (MI) 2024

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

- *Francesco Clemente: anima nomade*, a cura di B. Pietromarchi (Catalogo della mostra, Roma Palazzo delle Esposizioni 23 novembre 2024 – 30 marzo 2025), Milano 2024

Didascalie immagini

Pag. 1 - Immagine di copertina

Foto dell'autrice del paesaggio dall'Orto del Colle dell'Infinito di Recanati; in opacità sul cielo sullo sfondo part. di O. Licini, *Naufragio*, 1957, olio su carta, collezione privata

Pag. 2 - F. Melotti, *Le torri della città invisibile*, 1976, ottone, Milano Fondazione Fausto Melotti

Pag. 5 - C. Abate, *Michelangelo Pistoletto. Contatti con la superficie sensibile*, 1972, rayografia

Pag. 6 - R. Horn, *Spirits*, 2005, teschi in ghisa e installazione con specchi, Napoli Madre Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee

Pag. 9 - S. Ko, *The Square*, installazione presso la Shinsegae Gallery, Korea Gwangju (25 settembre – 8 ottobre 2013)

Pag. 11 - O. Eliasson, *Life*, 2021, Basilea Fondation Beyeler (16 aprile – 17 luglio 2021)

Pag. 13 - Da sinistra: Osvaldo Licini sul tetto di casa a Monte Vidon Corrado, anni Cinquanta; O. Licini, *Paesaggio Fantastico* (Il Capro), 1927, collezione privata e *Leopardi*, 1928, matita su carta, collezione privata

Pag. 15 - O. Licini, *Amalassunta*, 1949 e *Angelo ribelle su fondo giallo* (1949, collezioni private)

Entrando si esce, uscendo si entra: oltre lo specchio, più in là della siepe. Ritagli di infinito nell'arte contemporanea e l'impatto delle risonanze leopardiane

Contributi - Luglio 2025

di Azzurra Pizzi

Pag. 19 - Stampa firmata di Carla Iacono, da *Leopardi. L'Infinito, Alla luna, Odi Melisso*, Fiorina Edizioni in occasione dei duecento anni de *L'Infinito*, 2019 (libro a leporello stampato e imbastito a mano a Varzi); O. Licini, *Angelo ribelle su fondo blu (notturno)*, 1954, olio su tela, collezione privata

Pag. 20 - M. Giacomelli, fotografia dalla serie *L'Infinito*, 1986-88

Pag. 23 - J. Turrell.

A sinistra: *The Alpha (East) Tunnel leading toward the Oculus* – apertura nel *Roden Crater Project* (Arizona)

A destra: *Skyspace Piz Uter*, Svizzera Zuoz

Pag. 24 - G. Anselmo.

A sinistra: *Infinito*, 1970, stampa fotografica, 162 x 102 cm

A destra: *Entrare nell'opera*, 1971, stampa fotografica su tela, 267 x 391 cm

Pag. 26 - R. Irwin, *Varese Window Room*, 1973, dimensione della stanza 360 x 505 x 407 cm; taglio parete 197 x 105 cm, Varese Villa Panza

Pag. 30 - C. Kubisch, *The Bird Tree*, 1987-2024, cavo elettrico, cuffie a induzione magnetica, composizione a 14 canali (installazione mostra *Ambienti 1956-2010. Environments by Women Artists II*, 10 aprile – 20 ottobre 2024 presso il MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo)

Pag. 32 - Installazione olfattiva (*Odore della Terra*) alla mostra *Oltre lo spazio, oltre il tempo. Il sogno di Ulisse Aldrovandi* (Roma Museo Civico di Zoologia 22 marzo – 21 luglio 2024)

Pag. 34 - B. Esposito

A sinistra: *Riverberi* (mostra Venezia Museo di Palazzo Mocenigo 21 aprile – 27 novembre 2022)

A destra: *Aquarell – bitte nicht betreten* (Acquerello – si prega di non calpestare), 1988, specchio, ferro, ortiche, 100 x 220 x 160 cm, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Pag. 36 - A sinistra:

F. Clemente, *Tenda della verità*, 2013-2014, tempera su cotone, ricamo, cuciture a mano, pali di bambù, finali in legno, corde, pesi in ferro, 600 x 400 x 300 cm, collezione dell'artista (installazione presso la mostra Anima nomade tenutasi a Roma

Pag. 36 - A destra:

In Esisto, fermo immagine dalla coreografia di V. Girelli (*Trittico Contemporaneo*, Roma Nuvola EUR marzo 2025);

D. Flavin, *The nominal three (to William of Ockham)*, 1963, luci fluorescenti, New York Solomon R. Guggenheim Museum

Azzurra Pizzi è una dottoressa specialista in beni storico-artistici. Si è formata nell'ambito delle scienze dei beni culturali presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" con una tesi magistrale sulla permanenza di tendenze all'astrazione nelle arti dal mondo antico fino alle manifestazioni artistiche più contemporanee meditando anche sull'influenza esercitata dalle arti cosiddette primitive.

È maturata nel campo del settore dell'arte contemporanea presso l'Università di Siena conseguendo il diploma di specializzazione con una tesi sulle sculture di Mirko Basaldella e Pietro Consagra nella Collezione Peggy Guggenheim di Venezia. Le ultime ricerche hanno condotto la studiosa a relazionarsi fattivamente con il dipartimento laboratoriale dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e ad approfondire, oltre a temi relativi all'impiego di tecniche diagnostiche funzionali allo studio di beni culturali, aspetti legati alle modalità peculiari di conservazione e restauro adottate per l'arte contemporanea. Inoltre ha avuto modo di entrare in contatto con diversi artisti contemporanei eterogenei,

quali Pablo Echaurren, Maria Dompè, Francesca Cataldi, Marco Colazzo, Sauro Cardinali e Michele De Luca. Interessata ai temi cruciali della narrazione dell'arte nel sistema museale e attenta ai metodi museografici e museologici, ha frequentato il minor in critica e curatela d'arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha curato eventi espositivi, tra cui la mostra tenutasi presso la Basilica di San Francesco in Assisi: *Papale papale. Maupal nella città di Francesco*, e la mostra presso il Pontificio Santuario della Scala Santa di Roma: *Roma. Crocevia di pellegrinaggio e umanità*. Di recente ha redatto uno studio storico-monumentale relativamente ad alcune sale del Piano nobile del Palazzo del Quirinale. [...] Palazzo del Quirinale.

Ha conseguito l'attestato di frequentazione del corso nazionale sull'accessibilità ai beni culturali presso il Museo Tattile Statale Omero di Ancona.

Ha svolto attività di supporto per i Percorsi per le competenze trasversali e l'Orientamento presso il MAXXI (Museo Nazionale delle arti del XXI secolo).

Fa parte dell'équipe dell'ufficio cultura del Vicariato di Roma. Attualmente vive e studia a Roma, svolge attività di scambio culturale e cura mostre.

Pubblicato nel mese di Luglio 2025

ARACNE

www.aracne-rivista.it

info@aracne-rivista.it

<https://www.facebook.com/aracnerivista>

<https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.

