

# L'Impresa



e l'Opera

A CURA DI

**Alice Falsaperla**

CON

**Alessandro Calizza**

**Krizia Galfo**

**Greg Jager**

**Cristallo Odescalchi**

**Matteo Peretti**



## Introduzione

Chiamiamo sogni quelli – spesso confusi, a volte carichi di enigmi - del sonno e della notte. Chiamiamo sogni quelli della mente, figli del desiderio inesausto; e portano alla follia di Don Chisciotte, più di rado a strabilianti conquiste.

L'eroe di Werner Herzog, occhi di angelo testardo, vestito bianco, capelli d'oro filato, è folle e saggio insieme. In lui l'impossibile si traveste da possibile. Mai l'ardore cede allo sconforto.

Fitzcarraldo è il nome che si è dato. La passione che lo abita è tutta per il melodramma ottocentesco: coacervo di amori travolgenti e di eroismi estremi: tutti nell'onda di musiche e di canti che, mentre inebriano, straziano.

Il più è che questo uomo scarno, questo condottiero dell'eccesso, pretende di condividere la sua passione con il popolo della foresta amazzonica, e ne uscirebbe sconfitto se non invadesse con l'eco del suo grammofono una moltitudine di creature nude e innocenti, e non riuscisse a portare la sua nave, attraverso un monte e un fittissimo bosco, da un fiume a un altro fiume. Infine, dalla sua nave traballante, una compagnia d'opera estasierà la folla accorsa sulla riva, lui seduto a poppa su un trono dorato.

Viene da domandarsi se, per rendersi vivi, di quella vita che respira nella stanza della mente e nel lago del cuore, non valga inseguire la lucentezza del desiderio, anche il più vago e arduo.



# La nave nella foresta

“E il paradiso?  
Il tramite all'assoluto, forse l'arte,  
fabbricata fuori di sé, in febbre di perfezione.  
Forse una promessa.”

(Elio Pecora, da *La chiave di vetro*, 1970)

## Cristallo Odescalchi. L'impresa

Il desiderio icarista di ascensione, del superamento dei propri limiti, è un tentativo di eternità per mezzo di un “biondo battello” in un fiume torbido. Lo personifica Cristallo Odescalchi (Roma, 1981) che ne ritrae il passaggio che esemplifica l'impresa: «Ho immaginato di realizzare, per questa esposizione alla Galleria La Nuvola, un'installazione che si integrasse con l'ambiente: un pannello di legno con un intaglio che assumesse la sagoma di un tallone. La soglia sottostante, al centro dell'immagine, coincide con la tensione massima tra il piede e il suolo. È l'ignoto. Questa è l'immagine impressa di Fitzcarraldo che vorrei riprodurre: una tensione e non una concretezza precisa», spiega l'artista. Si tratta dell'intrusione tra un luogo e un altro, del ritaglio del proprio spazio materiale.

È un flusso, quello indagato da Cristallo, anche musicale, anche evocativo, ipnotico con la sua cadenza anapestica. Eppure rimane ancora un mistero celato tra gli alberi, un enigma dietro le apparenze (metaphysis), una solitudine incagliata tra gli spazi vuoti. Il fluire del fiume si rivolge a una “complessità del reale”, in cui sembrerebbe necessario munirsi di unità concettuali che favoriscano un'illusione percettiva dalla matrice roschachiana. Un movimento che, in parte, indagava anche Cesare Tacchi (Roma, 1940 – Roma, 2014) tra la fine degli Anni Ottanta e l'inizio degli Anni Novanta, attraverso la figura umana che, di opera in opera, si faceva sempre più stilizzata, fino a divenire uno schematico omino in fuga con arti rotanti (*Lavoro in corso*, 1990), desunto proprio dall'immagine di un'elica che appare nel film *Fitzcarraldo*.

La Galleria La Nuvola ospita la mostra collettiva *L'impresa e l'Opera*, con creazioni dedicate dagli artisti dello Spazio *Ombrelloni* di San Lorenzo, invitati, per la prima volta a Via Margutta, per aderire a un *concept* comune ispirato ai temi tratteggiati dal film-capolavoro di Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1982). L'eroe intende costruire un Teatro dell'Opera nel mezzo della foresta amazzonica, nel luogo soprannominato dagli Indios “Cayahari Yacu”, ossia “la terra in cui Dio non portò a termine la creazione”. Fitzcarraldo, contaminato da una crescente “febbre di perfezione” come tormento da estirpare, piega gli eventi alla propria immaginazione, fino a valicare un'altura con una nave e, mentre sta per riuscire nell'impresa, sull'orlo di una vita nuova, inizia a naufragare. La foresta è, forse, il luogo in cui tendere alla parte migliore di sé, lungo la visione etnologica di residui mnestici e richiami mitici, che si frammentano lungo l'esposizione narrativa.

Aleggiano qui i temi dell'arte come distillato umano in rapporto con la natura, e come esotismo che supera il senso di destinazione e la società civile; l'estrema volontà del singolo; la potenza onirica dell'ideale. Gli artisti invitati propongono il proprio gesto interpretativo, in una prospettiva contemporanea di temi antichi.

Ho suggerito d'indirizzare uno sguardo a Fitzcarraldo, intravedendo un *punto di contatto* tra le produzioni degli autori in mostra e l'eroe surreale e inquieto, visionario e alienato, vincente e sconfitto, solo e seguito, consapevole e delirante, elegantemente vestito di un completo bianco sporcato dalla sua impresa. Esiste, forse, un sottile filo comune tra questo eroe e molti artisti di ogni tempo.

La percezione del mondo manifesto, nella produzione artistica di Cristallo, come in questa installazione, è una micro-narrativa composta da simboli che l'autore adotta al posto della scrittura. Alla base vi è un approccio stringatamente binario, attraverso cui l'artista tende a togliere il superfluo e il ridondante, per concentrarsi sulla specificità interessata. Gli unici colori utilizzati sono il bianco e il nero; gli stati d'animo prevalenti consistono nell'alienazione e nella malinconia, sensazioni cruciali che muovono parallelamente Fitzcarraldo. Illogico e imprevedibile, al confine tra idiozia e infantilismo, esso risulta essere partecipe allo straniamento di una società di cui non si sente parte e che lo pone, al contempo, il casuale interprete dell'indifferenza che circonda la sua esistenza. L'alienazione si manifesta nella crisi di una *ratio* occidentale e di un inconscio mai contenuto. In quanto folle lucido e iconoclasta, Fitzcarraldo è destinato all'incomprensione, mentre il suo sogno perseguito acquisisce strutture d'ideologia. La malinconia, invece, emerge dall'inquietudine dello scontro con ogni regola e si tramuta in avventura, dove sfugge la distinzione tra soggetto (Fitzcarraldo) e oggetto (Teatro dell'Opera), ma vige soltanto la regola maggiore dell'obbedienza a sé.

«Quello che cerco di raccontare, principalmente, è lo stato di alienazione. È come se avessi tinto due parti distinte che si bilanciano e neutralizzano al contempo, che scelgo per i loro forti connotati allegorici. La vegetazione consiste in due elementi alla volta: la linea regolare, a raffigurare gli elementi architettonici, e la linea irregolare per quelli organici, le categorie che maggiormente si distinguono nella realtà come divisori dello spazio», delucida l'autore. Una vegetazione in mostra, quella di Cristallo, che allude simbolicamente a quella amazzonica del film. Paludosa e mimetica, si confonde col mondo acquatico che riflette lo scenario naturale spalancato di fronte, in cui sono assenti regole morali e credenze religiose, ma anche dove emergono illusioni, miraggi e demoni ancestrali.

## Alessandro Calizza. *La vanitas*

Il tracciato di un percorso come gesto distruttivo è visivamente richiamato dalle esplosioni che, nella pellicola *Fitzcarraldo*, garantiscono il varco per esaudire un sogno. L'intento coincide col sottrarre la natura a sé stessa, conferendole una forma; in una sorta di ascesi spirituale, l'impresa diventa la sperimentazione più ardita, folle e irrealizzabile. Ne parla Alessandro Calizza (Roma, 1983), quando distingue in senso sociale la maceria dalla rovina. «Mi rifaccio, su questo, al pensiero di Marc Augé, secondo cui le rovine hanno un valore connesso all'evoluzione temporale dell'umanità; raccontano di una grandezza che è stata. Una società si costruisce anche sulle rovine, che possiedono un valore costruttivo, e la differenza con le macerie sta nel concetto distruttivo di quest'ultime. La nostra realtà sta creando più macerie che rovine e vorrei portare una lettura del nostro presente vista “dal futuro”. L'installazione in esposizione è un paradosso del presente che tenta di mettere in guardia dalla nostra stessa azione».

Calizza delinea in vetroresina la gamba del *David* di Michelangelo, da cui fuoriesce una sostanza grigia. Dall'iconico arto, simbolo della storia di una civiltà e delle molteplicità dei suoi tragitti, straborda tutt'intorno una consistenza putrida indefinita. Il fluido sta alla neutralità e alla contaminazione, come irreversibilità alchemica di fusione e trasmutazione. È un esperimento su metonimie interiori, in senso quasi corporale, attraverso cui il monolite celebra, nella sua perennità, l'instabilità di un tempo. È un'appropriazione violenta e bizzarra del monumento, di un frammento del passato per guardare al tema del disfacimento come decadenza degli schemi e della fissità dei canoni. Elementi ricorrenti nell'autore, insieme alle colature dalle campiture uniformi, che si manifestano qui con il loro sottotono disturbante, che evidenzia l'indugio e la rinuncia. L'opera documenta, in chiave contemporanea, il concetto ampio di conquista e di civiltà, l'immaginario congelato in una tradizione rappresentativa. Il corpo e il suo linguaggio



tornano ad essere i primi territori d'indagine nella crisi dell'individualità.

Altra dicotomia di Calizza in mostra, consiste nell'intrecciarsi di fiori e teschi, la cui sezione superiore è occupata da più corolle poste in successione, raffigurate secondo un effetto ottico che richiama il bassorilievo. Ne emerge un primo contrasto stilistico-concettuale: la disposizione è ordinata, mentre la rappresentazione si manifesta in maniera stilizzata e primordiale, che richiama anche un animismo primitivo. La sezione inferiore è occupata da un teschio, quello di Mozart nello specifico, come rimando alla musica, che funge simbolicamente da "vaso per fiori". È un'allusione al concetto di *vanitas*, contemplazione attiva sulla fragilità umana, centrale nel lavoro di Calizza. "La *vanitas* si lega all'idea che Fitzgerald voglia portare un fonografo nell'Amazzonia", indica l'artista, sottolineando la contrapposizione tra oggetto raffinatamente industriale e contesto incontaminato. «I fiori consistono nella metafora dei coloni che vedono la parte "bella", "poetica" del gesto che compiono. Sono la nobiltà di un'epoca, la tavola imbandita, la ricchezza, la noncuranza di ciò che ti lasci dietro, allo stesso modo del colonialismo culturale e sociale. I soggetti proposti sono coerenti con il mio linguaggio e la mia ricerca e, attraverso i temi del film, vorrei parlare di ciò che viviamo».

### Greg Jager. Il mito

Greg Jager (Praia a Mare, 1982) propone, in questa collettiva, un approccio alla decostruzione dell'antropocentrismo. Approfondisce il tema dell'obsolescenza e dell'abbandono, il legame con la contingenza in un periodo storico definito. Sono emblematici, nella sua ricerca, il confronto con "un'intelligenza altra", la connessione instaurata nei millenni tra l'umano e la materia, la conoscenza come strumento di controllo. Il segno assume le sembianze di "fossile culturale" dal nuovo valore d'uso; è

la testimonianza di un'operazione che riguarda, intimamente, il rapporto tra soggetto e oggetto, tra permanenza e durata. «La mia ricerca intende porre interrogativi sulla società contemporanea, le sue contraddizioni e le sue rovine. Interpreto l'idea dell'impronta come traccia effimera di un passaggio», specifica l'artista.

"L'incontro fortuito di un presente con un passato analogo stabilisce la necessità di un legame" che si compone di gesti atavici, della lettura dell'ambiente o di architetture mobili, la cui forma ricavata non è mai predeterminata. Un continuo ridelinearsi dei luoghi, piuttosto che la circolarità di origine e ritorno, che assicura che l'attaccamento al territorio non diventi desiderio di rinchiudere e possedere, ma che testimoni la presenza di un soggetto stanziale in movimento.

In questa mostra, Jager riparte dal mito di Sisifo: il personaggio, fondatore di una città, punito con l'eterna fatica vana per il suo atto d'imprigionare *Thánatos*, la morte. La sua condanna si oggettivizza in un imponente masso dalla forma sferica, che trascina su un'altura e che è destinato a rotolare. Essa è racchiusa in un ideale geometrico che sintetizza la brama di ridicibilità e d'unità, e che si concretizza nell'affanno di trasportare il peso infecondo di un assoluto.

"Là è l'azione che egli sottrae a ogni giudizio che non sia il proprio. La morale che non si separa dal Dio che si detta. Ma egli vive, appunto, fuori da questo Dio. L'assurdo è la sua estrema tensione, quella che egli conserva costantemente con uno sforzo solitario, poiché sa che, in questa coscienza e in questa rivolta, giorno per giorno, egli attesta la sua sola verità, che è la sfida". (Albert Camus, 1942)

«Interpreto Sisifo come un tentativo naufragato di dominare la natura circostante, che ci ha trascinati nell'ora più buia della nostra esistenza: l'*Antropocene*. Abbracciare il fallimento è un atto pacificatorio,

un modo per rinegoziare il nostro rapporto con "la fine delle cose" per come le conosciamo. Solo attraverso questa consapevolezza, la specie umana può sradicarsi dal suo spazio, apparentemente, privilegiato», prosegue l'autore. L'opera di Jager fa riferimento alla distinzione netta tra "spazio" e "luogo", che Timothy Morton (Londra, 1968) in *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura* (Luiss University Press, 2022), definisce un tentativo di "colonizzazione", da parte del primo sul secondo.

«Lo spazio è collassato, e il luogo è emerso nella sua vera dimensione, mostruosa e inquietante, vale a dire nella sua manifestazione non umana. Il luogo non sta mai fermo, si increspa e si distende: è una piega che non puoi stirare sul tessuto delle cose». Con Greg Jager, i sacchi di cemento rimandano al concetto di spazio e, quindi, alla materialità dell'impresa. La fotografia, invece, allude al luogo, alla natura inospitale e inquietante che si precisa fuori dal controllo umano. Essa appare un'astrazione fedele del fitto arboreo impenetrabile, cui è sottratto il colore come in una mappa. Gli elementi naturali diventano tratti grafici, mentre il dettaglio effigiato permette la sintesi visiva di una realtà impenetrabile. «Il punto di contatto tra il cemento e la fotografia simboleggia la connessione tra umano e non umano, la presa di coscienza del fatto che quest'ultimo, in qualche modo, ci determini», spiega l'artista.

### Krizia Galfo. L'illusione

Il concetto di circolarità viene proseguito in mostra, per modalità altra, da Krizia Galfo (Ragusa, 1987) che fa di un tema una struttura, capace di influenzare il resto della composizione. Due tele rotonde come oblò di una nave svelano, con taglio cinematografico, una frazione percettivamente delimitata. Le cromie livide e acute vengono diluite nel guizzo tonale dell'azzurro e del rosa: da un lato la freddezza orticante di una fragile rigidità, dall'altra la

tenerezza innocente di un'emotività impenetrabile. La manifestazione iperrealista di una trama sfuggente, alla quale il fruitore rimane esterno, in attesa, di fronte a una scena che si dilata e rallenta nel suo svolgersi. Si tratta di scorci rivelatori, che Gilles Deleuze (Parigi, 1925 – Parigi, 1995) definirebbe "intervalli tra i campi d'azione", che proiettano l'osservatore in una fine trama pittorica abitata, in questo caso, soltanto dai dettagli che compongono i personaggi scelti. In una tela si svolge il dinamismo osmotico di un gesto centrifugo che diviene protagonista della composizione. Il raggomitolarsi spasmodico sul margine di un precipizio, la vertigine di un avvenire.

Nell'altra tela un volto di tre quarti, perplesso e vincolato dal suo stesso andamento, è ritratto nel momento in cui sta per girarsi perché "sente" qualcosa. Al centro, un orecchio, che anatomicamente richiama ancora l'andamento ciclico, durante un momento sospeso dall'"anestesia del sentire". Il formato è adoperato per accentuare la densità della figura; la componente visiva si accompagna all'evocazione della percezione sia tattile, sia uditiva.

Galfo si rivolge anche al concetto di visionarietà, come di presa di consapevolezza epifanica, e d'illusione su chi è l'estraneo e chi il partecipe, su chi osserva e chi è osservato.

«La mia idea è di rappresentare due oblò che facciano da filtro, che mi permettano di creare l'illusione di osservare da dentro e da fuori, contemporaneamente. Dato che il fondo è blu, può trattarsi di un mare come di una parete. L'idea di rappresentare la figura umana mi fa pensare a quest'ultima come a un agglomerato, in contrapposizione tra delicatezza e pungenza. L'emotività si enfatizza quando l'inquadratura è ravvicinata, quando c'è meno respiro, come in questo caso. Mettendomi di fronte alle mie opere, nella produzione in scala 1 a 1, si crea quasi un rapporto personale: i personaggi possono diventare amici o nemici».

### Matteo Peretti. Il confine onirico

Matteo Peretti (Roma, 1975) definisce uno spazio simbolico e rappresentativo nella sua delimitazione, con l'installazione sonora di un sottile tappeto d'erba lungo cinque metri, che, al contatto, innesca un suono. È un'opera realizzata in situ che attraversa la pavimentazione e si rivolge alla relazione con "innumerevoli altri". Rende visibile la possibilità di sviluppo di una piattaforma naturale, di molteplici rivoli inquadrati in uno schema. La partecipazione del pubblico si fa atto performativo, che segue un dato andamento in base alla modalità d'azione di chi partecipa. Il tappeto è il punto di partenza e stazionamento che può alludere a una natura sconfinata che si tenta di controllare. Accanto, una scritta sul muro, "l'opera è calpestabile", che riserva ai fruitori l'opportunità d'interazione con la creazione, ma anche dell'inevitabile consumazione della stessa.

«L'erba che costituisce l'installazione è vera, e cresce su cinque centimetri di terra. È come una grande zolla di prato che va curata, perché viva. È un'area di mezzo, di passaggio, che divide lo spazio. Inevitabilmente bisogna attraversarla, calpestandola, consapevolmente e non, oppure saltandola; la scelta è allo spettatore. C'è un sensore sotto il tappeto che avvia una musica, che ne modula la frequenza. I suoni della foresta si alternano ai rumori industriali, entrambi tratti dal film, che il compositore Alessandro Angiolillo sceglie e sintetizza in tre tracce», esplica l'artista.

Come prosecuzione ideologica della produzione di *Passaggio obbligato* (2018), ospitata al Palazzo del Podestà e dell'Arengo di Rimini, l'installazione di Peretti alla Galleria La Nuvola è oggi una "striscia della terra di confine", cenno di un territorio da comprendere, dentro l'ordine della natura, ma con le distanze e le disuguaglianze prodotte dai rapporti sociali e dal progresso.

«Mi interessa parlare strettamente dell'inquinamento culturale, dell'integrazione tra cultura occidentale e indigena. Ciò coincide con il successo del sogno del protagonista, con il tentativo di convertire gli Indios all'abbandono della propria appartenenza perché attratti da qualcosa di elevato, di altro. Questi sono gli unici a credere al suo sogno, per ragioni poetiche e profetiche, lontane dal possesso, e questo dimostra quanto il raggiungimento dei canoni estetici siano anche risultati, storicamente, dannosi. Mi colpisce la frase "la nostra vita è un'illusione dietro la quale si nasconde la realtà dei sogni"».

L'onirico si fa linguaggio che richiede di essere decodificato e, secondo quanto detto da Walter Benjamin (Berlino, 1892 – Portbou, 1940), "partecipa alla storia". La bellezza, invece, viene personificata da imprese e opere, nella straordinaria capacità di celarsi in esse, suscitando il sentimento di non poter affrontare il dilemma che essa pone.

Alice Falsaperla



# Il desiderio del desiderio

“Perdiamo Caruso!”. In queste parole è racchiuso l'unico pensiero esternato da Fitzcarraldo alla compagna Molly, dopo aver remato due giorni e due notti per raggiungere il Teatro dell'Opera di Manaus.

Stanno per perderlo, o quasi. Riescono a entrare appena in tempo per assistere al finale dell'*Ernani* di Verdi. Prima di abbandonarsi alla morte, il personaggio interpretato da Caruso, rivolge un teatrale gesto al pubblico, finendo per indicare proprio Fitzcarraldo, che se ne accorge, sussurrando all'amante: “Mi sta indicando!”. Gli avvenimenti successivi sono la storia di questo passaggio di consegne, attraverso il quale si manifesta il desiderio di Fitzcarraldo di fondare un Teatro dell'Opera nella giungla. Il progetto fallirà, ma vedrà una realizzazione, solo in forma ridimensionata, alla fine della pellicola di Werner Herzog.

Tutto sembra partire da quel moto che il lirico rivolge al protagonista, interpretato da Klaus Kinski: l'arte del primo che guarda all'ammirazione dell'altro. In quel momento, Caruso è anche Ernani, l'innamorato che sta per perdere la vita, insieme alla sua amata Elvira: sogno che, prima di sparire, sussurra all'altro sogno che nasce. Mircea Eliade, nel suo *Mito dell'eterno ritorno*, spiega come, nelle società arcaiche, ogni atto sia stato vissuto anteriormente da altri, di come la vita sia una ripetizione di gesti già realizzati da divinità o eroi. Ogni attività umana aveva valore di realtà solo se trovava una sua identità nella trascendenza e nel mito. Nella tradizione iranica zervanita, ogni fenomeno terrestre, astratto o concreto, corrisponde ad un suo equivalente celeste, trascendente e invisibile.

Ogni elemento si presenta, quindi, sotto un duplice aspetto, quello di *gētīk*, corrispondente al mondo terreno, e quello di *mēnōk*, adiacente a una realtà superiore. Ciò che non avesse avuto un antecedente sacro, non era creduto reale. La concezione dell'uomo moderno si oppone a questa idea circolare della storia; il nostro tempo è una linea retta, irrevocabile e imprevedibile.

Nonostante ciò, il desiderio ancora è trasferibile e duplice, un moto non tracciabile che corre nelle notti e nei giorni, rimbalzando dalle madri ai figli, dagli occhi stanchi di un uomo ad un bambino che gli tiene la mano, dall'imprenditore facoltoso alle mani di un contadino, dalla terra alle nuvole.

Esiste ancora un mondo affianco al nostro, fatto di sogni, allucinazioni e nuovi dei, che tornano e ritornano. La nostra può essere ancora una storia ciclica, un'epica del desiderio individuale, tangibile solo da chi lo genera e lo custodisce in segreto; oppure un'epica del desiderio collettivo, comune alla propria epoca. La prima, intesa nel senso biografico del termine, è composta dalle particelle del nostro vissuto e risulta essere ingannevole, illusoria. Talvolta è motore e freno delle nostre coscienze. La seconda, più astratta, è figlia del suo tempo, è la distruzione dei popoli e, al contempo, la costruzione di architetture immortali.

Nella Genesi, la Torre di Babele, il sogno degli uomini di edificare una struttura che toccasse la superficie del cielo, causa l'ira di Dio che li separa e li disperde, moltiplicandone le lingue e le espressioni.

Così, a volte, il desiderio individuale dell'uomo è incomprensibile ai più e, molto spesso, anche a sé stesso. Se ogni macchina desiderante possiede una comunicazione propria, il linguaggio, artisticamente inteso, è, invece, unico e condiviso. Ed è per questo che, nel XIV secolo, le guglie e i pennacchi delle architetture gotiche, dalla Francia ai vari territori italici, tendevano contro il cielo, mostrando ancora, a distanza di secoli, non solo la sentita subordinazione dell'uomo nei confronti di ciò in cui credevano, ma anche il desiderio di guardare alla fonte di quella spiritualità.

Ne *L'impresa e l'Opera*, alla Galleria La Nuvola, ci sono più protagonisti, più mezzi espressivi e personali. Gli artisti del collettivo *Ombrelloni Art Space*, attraverso le pratiche della pittura, della scultura e dell'installazione, inscenano una tensione evocativa e desiderante, interiore e sociale.

Alessandro Calizza narra storie diverse che, più o meno consapevolmente, fanno ancora parte di noi. La sua opera viene da un passato che si è fatto monumento, è antica e, al tempo stesso, contemporanea. Non evoca tempi defunti o epiche di mondi passati; tratta la nostra realtà senza alcuno sconto.

Dalla sua “gamba”, ispirata a quella del *David* di Michelangelo, spurga un materiale melmoso; è una distopia avvenuta a causa della direzione della storia dell'uomo moderno: irrevocabile, autonoma e imprevedibile. Le visioni che aleggiano in un futuro alternativo, simboli-baluardi marcescenti della nostra civiltà, sono affidate ad una metaforica bottiglia che viaggia nel mare dei tempi trascorsi e futuri, ma comunque rivolta al presente. Mentre la tempesta infuria e i paradigmi cambiano, alla ricerca di un lido, è speranzosa di essere raccolta prima dalla convinzione che dall'inettitudine.

Molto spesso, infatti, all'urgenza del cambiamento e alla tensione estrema del desiderio nell'intervenire nei temi e nelle problematiche dell'“oggi”, si risponde

con omertà. Consapevoli della necessità dell'azione, altrettanto certi che inizierà da qualcun altro.

“È così che fanno gli uomini: la gente crede, gli uomini credono e poi non si prendono la responsabilità della propria fede, evocano le cose e non si fidano delle evocazioni”.

(Neil Gainmann, *American Gods*)

Al contrario, nelle occasioni in cui quella pulsione desiderante si trasforma in azione per divenire creazione, il processo lascia un segno nelle cose. Il risultato di questa attività è uno dei temi della poetica di Greg Jager: «La gente immagina e crede, ed è questa la fede, questa fede solida come la roccia che fa accadere le cose».

Nello Spazio Petroni della Fondazione Rusconi di Bologna, qualche mese fa, ha presentato la sua opera partecipativa, *Ballad of the End* (2022), dove gli spettatori, partendo da blocchi di tufo abbandonati in una stanza, potevano interagire in qualsiasi modo, alterandone lo stato fisico. Lasciare nell'ambiente il segno dell'intervento sul minerale, dalla spaccatura allo sbriciolamento.

Anche nell'installazione in mostra, vi è una riacquisizione della responsabilità del rinnovamento e del cambiamento anelato. Lo spazio che l'artista occupa sulla superficie fotografica, attraverso il materiale-cemento, non è solo un avviso di un passaggio temporaneo nei luoghi fissati dall'artista, ma è, in primo luogo, simbolo di un'esplorazione e di una presa di coscienza. Per gli antichi, le regioni selvagge erano assimilabili al caos, all'informe precedente alla creazione. Per questo, scrive Eliade, “lo stanziamento in una zona nuova, sconosciuta e incolta, equivale a un atto di creazione”. La materia e il segno di Jager rientrano nelle forze del processo desiderante: ribolle l'ossessione per il reale e la sete per l'essere.



Anche nell'opera di Cristallo Odescalchi c'è un rapporto con il non conoscibile, intimo e individuale. Dal desiderio collettivo di cui si è parlato, si passa a quello che lega il singolo a ciò che lo circonda. "Nel desiderio c'è sempre un interfacciarsi con lo sconosciuto", afferma l'artista in una nostra conversazione. La sua opera domina lo spazio più estremo, si erge una grande tavola nera su cui spiccano tratti bianchi, linee dritte e curve, caratteristiche della sua produzione. Il punto di tensione dell'intera installazione sta nell'ombra di un passo, nel vuoto tra le linee. È in quella sospensione, nell'attimo prima di agire, del sospiro prima del moto, che esiste il bivio. Il cambio di prospettiva è avvenuto, in una possibilità che si è già concretizzata.

Le due opere su tela di Krizia Galfo rappresentano, forse, la parte più segreta del desiderabile. Una donna è in allerta e sembra aspettare qualcosa di inatteso. Nella seconda opera, l'evento è avvenuto: la figura non più distinguibile, è come svanita all'interno di un vestito-epidermide che riempie la superficie pittorica. Per l'artista, i ritratti "sono occasioni di introspezione dell'altro per arrivare al sé", un movimento ondivago che non cede alla gravità, né dell'osservato né dell'osservante. Essa si situa nel mezzo, permettendo, a chi sa attendere l'imprevisto, una concretizzazione della propria coscienza in cui si materializza il sé come significato sociale, l'io come produttore di segni.

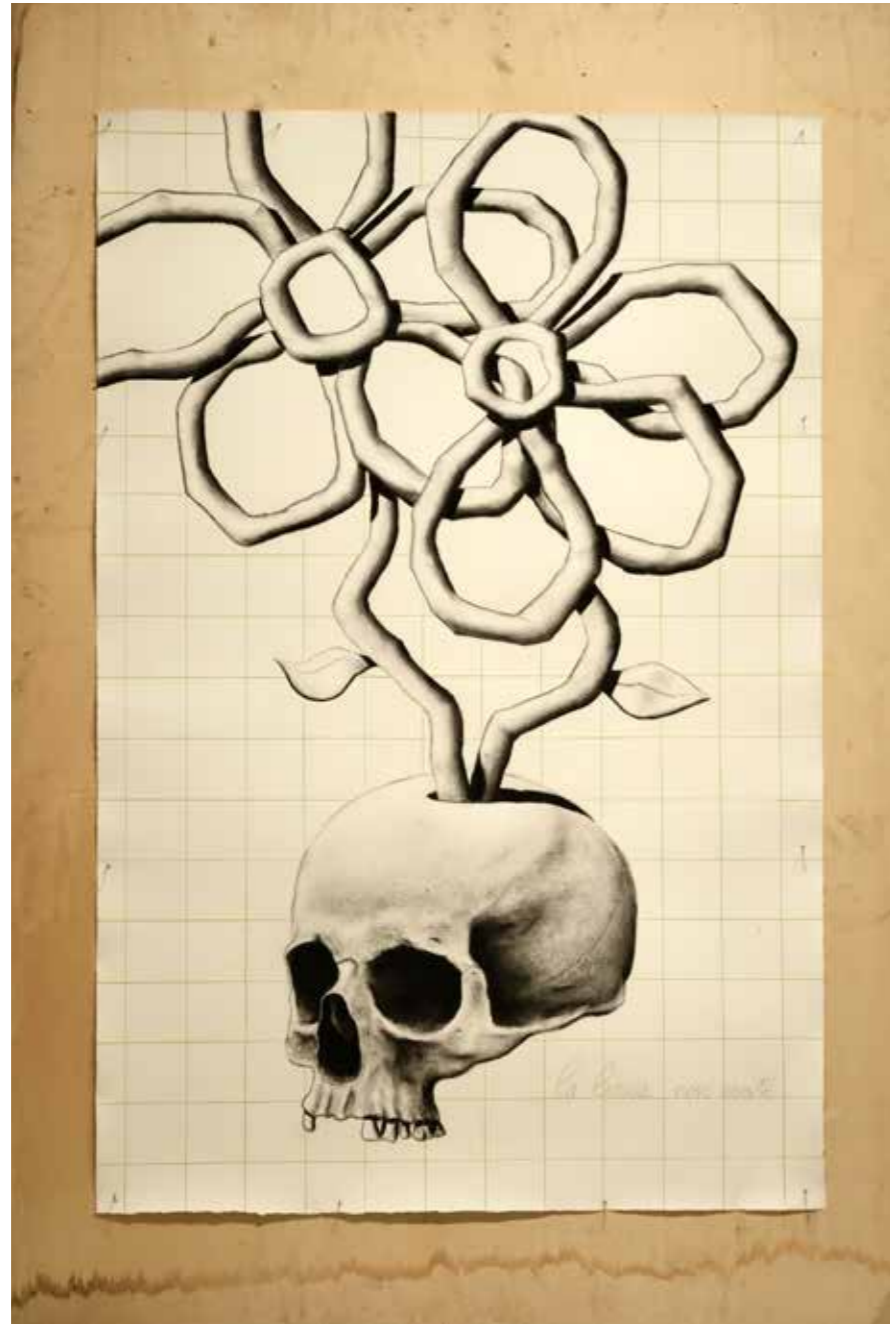
L'installazione uditiva di Peretti rappresenta, metaforicamente, il punto-limite tra un essere umano e un altro, sotto le vesti di un'opzione che l'artista ha voluto palesare, agli occhi del fruitore, come "spazio di mezzo" attraversabile o no. Il "vietato calpestare" si trasforma da divieto a possibilità. Quanto si è disposti a rovinare, a corrompere l'altro, pur di saziare il proprio desiderio d'interazione e di scoperta? Quante impronte, sul sentiero della storia, sono state calpestate fino a sparire, da altri piedi in cerca di un proprio posto nel mondo?

L'atto del camminare si fa desiderio d'appropriazione che riguarda non solo la cultura del nostro tempo, ma che suggerisce il sogno. Calpestando l'opera, i suoni ambientali del film di Herzog avvertono l'avventore della sua scelta, trasformandosi da naturali a urbani, propri di una società industriale. La melodia, con la sua durata e invasività, svolge la funzione di clessidra, parlando degli inquinamenti culturali che furono e saranno. La musica di Fitzcarraldo ha ingannato gli Indios, per loro è stata una grande illusione che li ha colti nello spirito. La musica, per loro, si è manifestata come il risolversi di una profezia che attendevano, l'attesa di uomo "salvifico". È lo strumento del recupero di un sogno materiale che si scontra con un'aspirazione ultraterrena.

Nelle opere del Gruppo *Ombrelloni*, i desideri privati e sociali sembrano bisbigliarsi da un angolo all'altro dello spazio de La Nuvola, consci dell'importanza di quel rimbalzare, di quel morire per rinascere, per poter portare il peso insostenibile di una storia univoca e irreversibile.

**Matteo Giuseppone**





Alessandro Calizza, "In vaso" (2023), carboncino e pastello su carta, montata su tavola lignea, 100 x 150 cm.



Alessandro Calizza, "Brand New Ruins" (2023), tecnica mista, 100 x 80 x 190 cm.



Krizia Galfo, "The noise" (2023), olio su lino, diametro 40 cm.



Krizia Galfo, "The hole" (2023), olio su lino, diametro 40 cm.





Greg Jager, "Place" (2023), mobile photography, stampa su PVC, tubi di metallo, 100 x 250 cm.



Greg Jager, "Space" (2023), cemento, cinghia d'ancoraggio, 50 x 35 x 55 cm.



Cristallo Odescalchi, "Senza titolo" (2023), acrilico su tavola lignea, 257 x 126 cm.



Matteo Peretti, "La realtà dei sogni" (2023), prato, sensori e sistema sonoro, realizzato dal compositore Alessandro Angiolillo.



# Ombrelloni Art Space

Nel gennaio 2020 l'artista Alessandro Calizza decide di spostare il suo studio tra gli edifici in disuso e i magazzini di Via dei Lucani, nel quartiere romano di San Lorenzo. In seguito, altri artisti lo raggiungono e iniziano a ridare vita a strutture semi-abbandonate e, così, nel febbraio 2021 prende ufficialmente vita l'artist-run space OMBRELLONI.

Dopo una serie di avvicendamenti, a ottobre 2021, si struttura quella che è la sua "formazione" attuale: oltre a Calizza vi sono gli studi di Cristallo, Luca Mamone, Scarful, Krizia Galfo e Greg Jager, il collettivo WOW - Incendi Spontanei; a loro si aggiunge la Project Room, curata da Matteo Peretti di Studio GIGA, dedicata ad ospitare esposizioni di artisti emergenti provenienti dall'Italia e dall'estero, come Jennifer McLaren. A dicembre 2021 per la mostra *Materia Nova*, curata da Massimo Mininni, la Galleria d'Arte Moderna di Roma offre una sala agli artisti di Ombrelloni e Costantino D'Orazio dedica loro un'intera puntata della rubrica AR di Rainews24. Ombrelloni è poi anche protagonista, assieme ad altri, del libro *VERA* (a cura di Damiana Leoni ed edito per Quodlibet), preziosa indagine sugli spazi condivisi da artisti che stanno caratterizzando l'attuale scena artistica di Roma.

Già numerosi gli eventi che hanno preso vita in quella che, una volta, fu una grande fabbrica di Ombrelloni, come ad esempio i talk organizzati durante l'open studio *OMBRELLONI Aperti*, in collaborazione con Sa.L.A.D. San Lorenzo Art District e il critico d'arte contemporanea Davide Silvioli, con ospite la curatrice Daniela Lancioni, o il talk che ha visto ospiti Ludovico Pratesi e Massimo Mininni.

*BAROMETER* è la prima residenza d'artista realizzata in collaborazione con OTTN Projects, Materia Gallery e BAR (Beirut Art Residency), che ha portato a Roma tre artisti libanesi a giugno 2021 e conclusasi con una loro esposizione proprio negli stessi studi degli artisti ospitanti. Secondo ospite in residenza per il progetto Torino-Roma A/R, ideata assieme a Osservatorio Futura di Torino, è stato invece l'artista Giulio Saverio Rossi. Da Ombrelloni si è, poi, svolta una delle tappe di *Charta - A Photo Book Festival*, organizzato da YOGURT Magazine e The Paper Room.

L'Impresa e l'Opera  
14.04 - 05.05  
2023

Galleria La Nuvola  
via Margutta, 41  
Roma

