

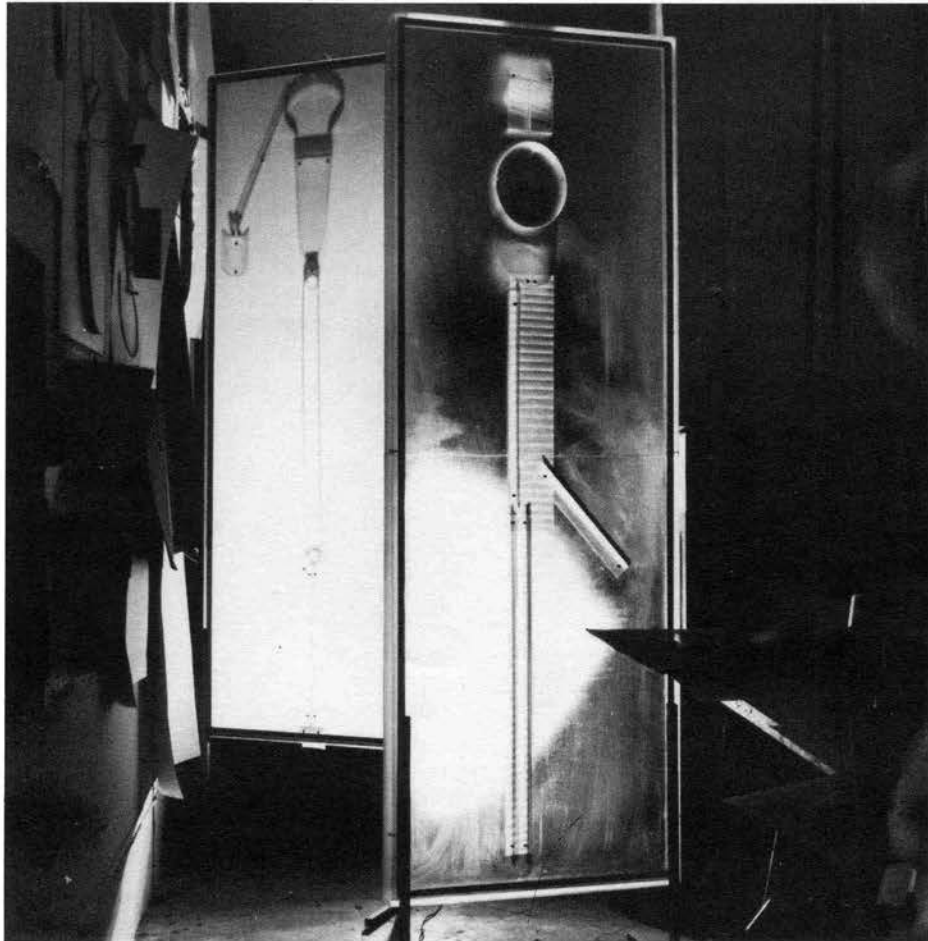
Marco Balzarro

GABRIELLA DRUDI



Marco Balzarro, angolo di studio e scultura per corpo femminile. Foto Boccardi.

Marco Balzarro, *Sculture per corpo femminile*, 1967, perspex.



La scultura, perché è impossibile

Ho telefonato a Marco Balzarro e gli ho chiesto se domani era sveglio. Ha detto di richiamare la settimana prossima, quando dormirà di notte.

I giorni e le notti di Balzarro li regola un satellite solitario. Qualche volta coincidono con il percorso del sole.

Potrebbe ricorrere ai sonniferi, e ad altro, ma non lo fa. Questo del sonno è un problema che si deve essere presentato a Marco Balzarro nel lontano passato, al momento di prendere in affitto uno studio per lavorare ai suoi progetti di sculture.

La maggiore tentazione di Marco Balzarro, nei termini della sua vita di artista, sembra essere la nostra vita quotidiana.

*

La natura dell'arte è divenuta incerta. Nessuno può dire che cosa non è arte.

*

Sentivo odore di colla ed entrai. Temevo di strusciare contro il perspex. Si passa fra bassorilievi di perspex addossati l'uno all'altro. Lì dentro non si vede niente. Il perspex si riga con facilità. Basta un passo falso a distruggere una scultura di cartone abbandonata sul pavimento.

A calci, disse Balzarro. Passando. Vent'anni fa facevo sculture di pane. Non ne è rimasta nemmeno una.

Andò a girare l'interruttore della luce, e i rilievi verdi, rossi, o cerulei, si accesero come un tramonto.

Vent'anni fa qui c'erano due grandi stanzoni, simili a tanti altri in questa strada, imbiancati a calce e con soffitti di sei metri, dove vivevano scultori che modellavano statue.

Balzarro ci sbarcò come da una zattera. Nel naufragio di una comune di artisti era andata persa anche la maggior parte del suo lavoro.

Nei due stanzoni vuoti, Balzarro tagliò una lunga striscia di cartone nero e l'incollò sotto la forma nera di un'ala.

*

Dopo la seconda guerra mondiale, ebbe inizio l'adulterazione della geometria. La prova dell'intuito profetico di Barnett Newman si ha nel suo rifiuto di obbedire a un ordine esterno. Per essere vera e vivente, la forma astratta deve lasciarsi andare.

Balzarro leggeva Paul Klee e si faceva suggestionare dall'idea che le forme astratte possono divenire oggetti significanti, o anche puri simboli costanti come numeri e lettere dell'alfabeto. Prese tutte insieme, possono essere assunte a

simboli del cosmo; una forma di esperienza religiosa, cioè.

*

Il lettino da campo si trova al centro della biblioteca. Fra i disegni ammucchiati per terra e le sculture, Balzarro avanza allineando i passi come un funambolo. Raggiungo un posto strategico ai piedi del letto, accanto alla finestra e al bassorilievo grande come un albero nero. Di qui si vedono i bassorilievi in fila sopra la biblioteca. Migliaia di anni fa la donna doveva ignorare la claustrofobia. Tentiamo di far entrare un pannello di compensato nel vano sotto al sopralco. Marco Balzarro deve appoggiare sul pannello le sculture che adesso sono nascoste negli scaffali. Non sbatto la testa contro il soffitto perché sono alta un metro e sessantadue.

La costruzione del sopralco è recente. Ora Balzarro ha un nuovo spazio per lavorare. Quassù le sculture hanno occupato appena le pareti e un terzo del pavimento.

In fondo in fondo, accanto al vano degli attrezzi, che si trova a ridosso della scala a pioli per cui si sale allo studio di sopra, vi do a indovinare su mille che cosa si trova: una piccola tavola apparecchiata, con sopra una candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde.

Nel ventre del pesceccane nero, vado a sedermi su una seggiolina nera.

*

Perché il nero?

Le forme nere mi vengono, penso, soprattutto da Calder — e quelle ritagliate, nette sui fondi accesi e accidentati di Mirò. Ricordo i bianco-neri di Motherwell di Kline di de Kooning, il loro momento segnico più essenziale. Ricordo Newman. Il nero è il più radicale dei colori. Già, ricordo Reinhardt. E poi ricordo Balla. Ricordo Burri, ricordo Scialoja. Un passato che ho assorbito senza accorgermene. Un po' alla volta certi quadri, certi rilievi, certe sculture che cominciavano col colore finivano per diventare tutti neri.

Il bianco e il nero sono i colori del buddhismo.

*

Honoré de Balzac morì senza saperlo. Nel suo *Chef-d'oeuvre inconnu* si celavano i virus dell'arte moderna. Il ventesimo secolo ha portato l'idea della fusione tra arte e vita sino al traguardo del capolavoro incompiuto, come la natura, come la storia, o che risulta dalla manipolazione e accumulazione di frammenti dell'arte del passato e delle nostre giornate.

Quanto a Balzarro si direbbe che non distingue il suo studio dalle sue sculture.

*

La cosa migliore, si disse Schwitters, è andare a lavorare in un'altra stanza. Lo studio era affollato di creazioni dada, giorno per giorno assumeva un aspetto sempre più strano. Non dipende da me, dipende da una bomba, se non ho visto la Merzbau. Al primo momento familia-

re come la Cappella degli Scrovegni, doveva sembrare altrettanto romanzesca all'interno. Per gli studiosi di Kurt Schwitters va associata all'idea dell'architettura irrazionale. Razionale e oggettiva nei mezzi stilistici, avrebbe funzionato da lettino di Freud per le esigenze incontrollate e arbitrarie dell'artista.

Volente o nolente, Marco Balzarro deve guardarla come all'arte del passato. Da lì gli viene la fissazione che bisogna vivere dentro una scultura. Mentre Schwitters, quando ne parlava, pareva raccontasse la storia della sua vita. La mia colonna, la chiamava.

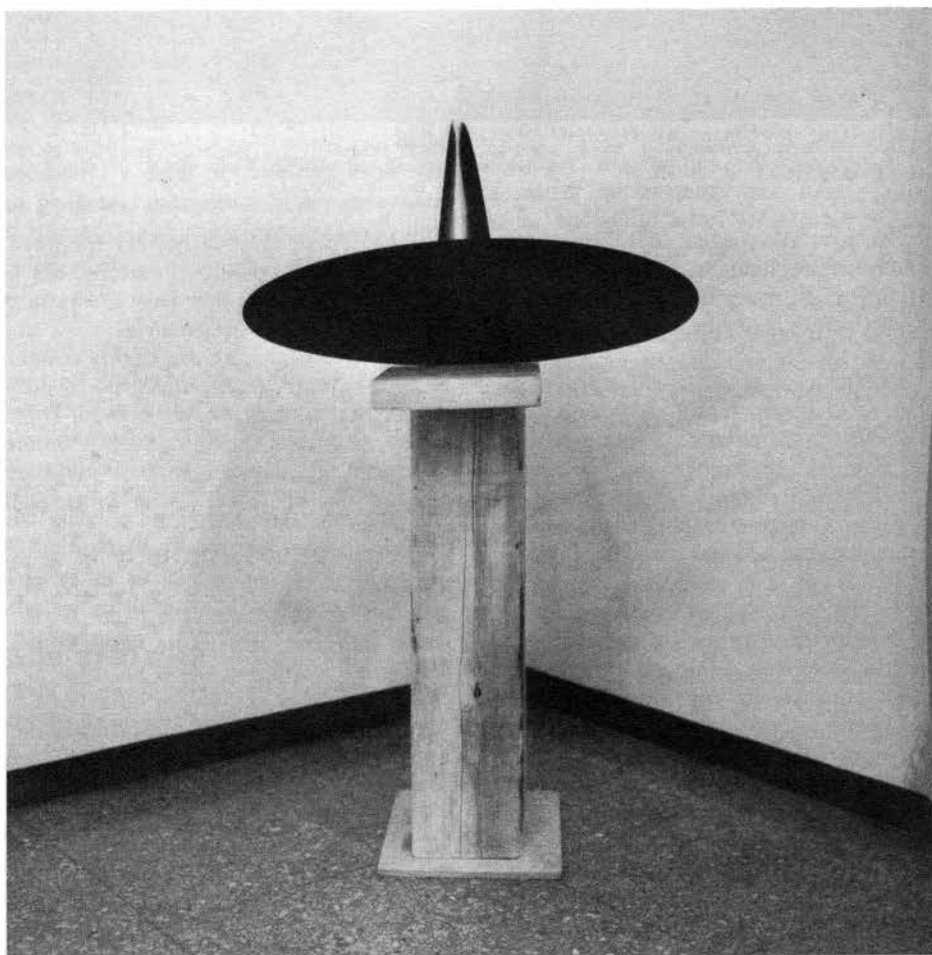
La moglie a Schwitters: Kurt, dici che gli espressionisti sono pittori dell'anima, e tu non stai riversando la tua anima amara in queste *caves*?

*

Quando parla del suo studio, Balzarro potrebbe dire: il mio teatro. O anche: questi anni.

La storia della Merzbau: un paziente saccheggio della vita. Per quanto si guardi intorno, Marco Balzarro non trova niente da portar via. Il suo sogno, a questo punto, è fare il mondo a modo suo. Crede che ci riuscirà. In seguito al distacco progressivo, in seguito alla fuga, in seguito allo scindersi dalla vita, levitando sopra la vita, fino a entrare in uno spazio che per l'arte sia funzionale.

Dal Grande Assemblage incompiuto nasce l'idea che la vita vale quanto l'arte. Incorporando oggetti di arte, sculture, in un ambiente della vita, Marco Balzarro compie un'azione di illusionismo e di *assemblage*. Ne risulta che la scultura si trasforma in un dato che colpisce l'im-



Marco Balzarro, *Chiocciola volante*, 1968/69.

maginazione come un frammento di vita. In altri termini, truccando l'arte, Balzarro tende a dimostrare che vale quanto la vita. È difficile, si sa.

*

C'è gente che all'idea dell'arte si innervisisce — non dell'artista come persona, gli artisti piacciono a tutti, o quasi, ma all'idea che l'artista rappresenta, specialmente se non è già morto, non è in un libro, in un museo, ma fra loro.

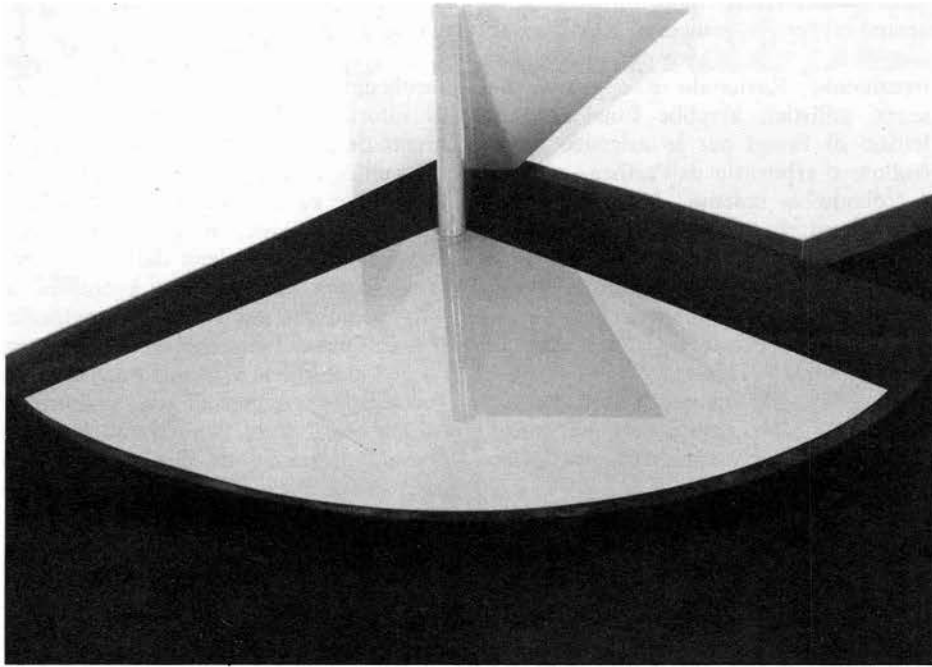
Il torto di Balzarro sarebbe quella sua aria da Amleto, che ha appena incontrato il fantasma dell'arte.

*

Dal mio posto di osservazione vedo queste forme fatalmente slittare verso quell'ambiguità che appartiene a ogni

genere di arte rituale. Adesso appaiono come le lettere di un misterioso alfabeto, tracciato da un'enorme mano, ma paurosamente repressa, orgogliosa e gelosa della sua invisibilità.

Nel '62 Marco Balzarro si mise a scrivere un libro. Ogni tanto ce ne mostrava qualche pagina. Non ci lavorava da solo, altri tre giovani artisti partecipavano. Scrivevano a mano. Quando fu finito ci accorgemmo che si trattava di una specie di massiccio messale, una sfinge edificata da amanuensi devoti al loro culto personale. Ne esistono sette copie, una per ciascun anno biblico. La copertina è un bassorilievo, o un *assemblage* di oggetti poveri. O anche una stanzetta di lettura, ma questo in un caso solo.



Marco Balzarro, *Curva rosa*, 1968, perspex, grande bozzetto per scultura in copia unica, cm. 157x135x52.

Pensavo alle pagine del libro. Tutte quelle pagine bianche, fitte di segni neri, di forme, di macchie, di effigi. Questo studio somiglia a quelle pagine.

*

La strategia di Balzarro mira a violentare la forma esatta. A questo scopo sollecita l'infiltrazione di elementi estranei. Quando la geometria si mescola all'emozione, il deposito metafisico viene a galla. Queste forme nascono spontaneamente, ma non dal caso. Sono la conseguenza di un cataclisma geologico, messo in moto dall'arte del passato.

Queste stesse forme, le stesse sigle, le ho ritrovate nei *collages* e nei disegni, ma soprattutto sui foglietti di innumerevoli *notes*. Sono appunti buttati giù in un lampo, per la strada, sull'autobus, a letto, provocati da un incontro che risveglia la furia patetica dell'automatismo. Bisogna allora credere che Marco Balzarro assorba il passato dell'arte come respira.

Immaginiamo una forma il cui intento non sia la rappresentazione di un corpo, ma la rivelazione della struttura intima di quel corpo. In questo senso i geroglifici astratti di Balzarro sono la rivelazione di antiche figure. Con le sue lunghe firme, Balzarro va a caccia della figura umana, o animale, e del paesaggio pliocenico.

*

Le prime sculture di Balzarro che si conoscono sono i bassorilievi di cartone nero. Li chiama sculture per corpo femminile, o anche: collane. Balzarro racconta che da principio voleva disegnare una collana per un'amica. I disegni, e i primi modelli, mostrano un cerchio rigido con forme ovali, o di foglie, a cascata, che ricorda i gioielli di Calder e i gioielli africani che piacevano a Calder. Nei bassorilievi, il cerchio è rimasto.

Ora Balzarro non ha mai fatto questa

collana. Forse l'amica non la meritava. O non portava collane di cartone. Ma la parola *collana* per Balzarro è servita a rendere assurda la geometria.

Né si può escludere che quella collana di cartone nero, una volta disposta ordinatamente sul suo fondale bianco, abbia messo in chiaro che in quanto a potere evocativo non aveva niente da invidiare alla corona di spine e alla lancia dei passionisti.

Un devoto di Gesù Cristo non sa distinguere se la Pietà Rondanini è una scultura o la deposizione del Cristo stesso. Intorno alla figura dell'idolo si diffonde la presenza del dio.

Intorno ai bassorilievi di Balzarro si diffonde la presenza del corpo femminile. Le spalle, i fianchi, il pube di un bianco corpo da gigantessa. La dimensione esagerata deve dipendere da un effetto di prospettiva. In lontananza, il chiaro sembra più grande. Leonardo vide una donna vestita di nero con un panno bianco in testa, e la testa gli pareva due volte più grande delle spalle, che erano vestite di nero. Ritrovando i fondamenti del magico e del rituale, l'arte diviene prima di tutto illusionistica. Non vedete niente, là? La domanda incredula di Amleto fu citata per un maestro della pittura di azione. Nel *Campo Verde* si intravede, a schiarite, la distesa innocente della *pampas*.

La scultura di Balzarro suscita le sensazioni spiritiche di un vecchio disco. Si fanno avanti immagini scomparse, forse nemmeno mai esistite. L'occhio muove dal vuoto verso le forme e dalle forme al vuoto. Durante il tragitto si condensa l'immagine della cosa che non c'è. O c'è?

Balzarro inserisce nella superficie, verticale o orizzontale, lunghe strisce parallele, diritte o curvate a forma di S, e se ne serve come di una sonda. Nelle

sculture delle *Meridiane* e delle *Curve*, la forma geometrica, sospinta dalla curiosità di Alessandro Magno per i territori, si propaga quanto l'ombra del Monte Tauro. La gran risorsa di queste forme è il magnetismo con cui attirano le fisionomie che si nascondono nell'indifferenza dello spazio.

Nella *Chiocciola volante* due superfici ovali, identiche, entrambe mozzate all'altezza dei due terzi, poggiano su un'altra superficie, anche questa ovale, ma intera. L'ovale intero appare in bilico sul piano. Difficile stabilire se le due forme gemelle servono a trattenere l'ovale dal precipizio, o gli fanno da zavorra mentre tenta di planare. Tuttavia sarebbe un errore cercare in questa scultura il racconto, anche astratto, di un'esperienza personale diretta. Vi si riconosce invece la materializzazione della forma animale al momento del balzo. E d'altra parte tradisce la nostalgia per certi studi sul volo, divenuti, ai tempi nostri, superflui. Non per nulla Balzarro gli ha dato quel titolo, che serve a chiarire come l'animale, e il volo, siano puramente immaginari.

L'atmosfera temporalesca dei bassorilievi intitolati alla *Tartaruga* risale a una memoria satirica del Totemismo. La traccia ingigantita finge, attraverso la ripetizione e la dimensione, di ritrovare il passaggio fra l'umanità e la bestia, fra la bestia e il paese.

Con il *Percorso bianco*, Balzarro evoca la tragedia greca, facendo balenare l'immagine di una colonna abbattuta.

Queste di Balzarro sono sculture telescopio, che attirano su di loro la sostanza dei pianeti che esplorano. Per lasciare che la forma invisibile prenda il sopravvento sui mezzi espressivi, Balzarro li riduce al minimo. La sua geometria è semplificata fino a raggiungere quasi la crudezza del *littering*, o dei segni paleocristiani.

*

Balzarro sostiene che l'attore in scena è una divinità terribile. Non nasconde di provare una grande attrazione per il teatro.

*

La tana dove Balzarro scava la terra è il passato. Questo è il suo problema. Esserne consapevole non gli serve a niente perché è segretamente convinto che il passato si ripeterà. E siccome qualcosa che non può accadere accadrà, Balzarro è sempre in attesa del miracolo.

Questa attesa, forse inconscia, del miracolo, deve per forza aver minato la sua valutazione della vita, manifestandosi sotto forma di passione per l'impossibile.

*

Ho chiesto a Balzarro perché non mandava alcune di queste sculture in un deposito. È impallidito.

Finché restano incuneate nello studio queste sculture perdono la loro qualità di *oggetto ansioso* e diventano ambiente. O palcoscenico.

L'esistenza dello studio lo rassicura che la scultura è impossibile.

Gabriella Drudi