

## Marignana Arte

**Maurizio Donzelli**

*L'insieme vuoto*

Alla stessa maniera per cui un testo critico, come il presente, prova a dare conto in modo incompleto e mai pieno di un discorso artistico, così il lavoro di Maurizio Donzelli ha la caratteristica particolare di non installarsi in un determinato *argomento* definitivamente e con perentorietà, preferendo la tattica dell'alludere, del suggerire, dell'indicare una traiettoria verso qualcosa di ulteriore. Il parallelo tra la scrittura critica e la ricerca estetica ha il merito di tratteggiare una simile difficoltà e frustrazione – in alcuni casi miracolosamente aggirata – che porta le grammatiche tipiche dei differenti testi (letterario e visivo) a creare movimenti paralleli, a un girare attorno ai significati dandone risalto in negativo, utilizzando approcci laterali. Il lavoro di Donzelli parla di percezione e della complessità dell'esperienza del mondo che tramite tale percezione si realizza. Per trattare tutto ciò, che, a ben guardare, costituisce la totalità dell'esistenza, non ci si può servire di spiegazioni razionali e narrative, ma risulta più utile mettere in atto lo stesso meccanismo del vedere, del comprendere e dell'interpretare su cui si fonda anche la realtà vitale umana. Infatti, come spesso accade nel descrivere e nel tentativo di fissare stabilmente *un* significato, l'impressione è quella di sgualcire le trame di un gioco che sarebbe meglio praticare piuttosto che apprendere in modo distaccato. Così Donzelli mira a una sospensione aperta della contemplazione, più che a una sua definizione conclusiva, che potrebbe portare alla perdita e alla distruzione irreparabile del dispositivo poetico.

Guardando ai suoi percorsi filamentosi o secchi, ai suoi campi geometrici, alle sue linee spezzate, come ai suoi arazzi dalle superfici tattili o alle sue forme cangianti, e in bilico tra materialità e virtualità, tornano in mente domande che ci ricollegano a esperienze pregresse della storia dell'arte. Di cosa parlano i paesaggi fertili di Paul Klee, le bottiglie di Giorgio Morandi o le geometrie e gli angeli elementali di Osvaldo Licini? Che cosa significano? Probabilmente non significano nulla che esuli dal semplice ma incredibile incontro con la loro sostanza iconica e materiale, in un mondo che, un attimo prima della loro realizzazione, non li enumerava tra le cose del creato. Si tratta di quella meraviglia che non è altro se non la scoperta, sempre mobile e nuova, di loro stessi e di noi stessi nell'istante in cui ne prendiamo coscienza: un grado zero del significato tradizionalmente concepito che, come nell'estetica suprematista, ha anche il valore della totalità. Queste immagini, infatti, non vogliono dire nulla, non si spiegano, non hanno utilità; sono un niente contenutistico all'interno del quale si cela però l'essenza del nostro rapporto con le cose, di un portato quindi molto ampio.

Questa impostazione è stata fatta propria da Kazimir Malevič con la paradossale affermazione “0=TUTTO”, portando nel presente le modalità di trasmissione dell'icona ortodossa e dichiarando che uno spazio quasi vuoto può farsi tramite dell'assoluto. Anzi, più precisamente, la rivoluzione suprematista sta proprio nel dire con forza che, nel mondo finito che ci si trova a vivere, il vuoto è l'*unico* tramite per raggiungere l'assoluto. Più recentemente il filosofo Federico Ferrari mette a punto un'immagine simile e ancor più suggestiva per descrivere il particolare statuto di certi tipi di proposizione artistica, evanescenti nell'opporre alla nostra razionalità il mutismo di una forma e nel contempo densi nel concedere un'irruzione piena per l'esperienza. Si parla di *insieme vuoto*, cioè di “un concetto paradossale. Si tratta, infatti, di un insieme che non ha elementi ed è quindi composto di nulla, ma che, in quanto insieme, è *qualcosa*”[1]. Nominando un oggetto inconsistente come un raggruppamento che non contiene niente, si attua un procedimento contraddittorio grazie al quale si passano in rassegna elementi effettivi, perché appunto se ne discute, che del resto sono equivalenti allo zero. Tale numero incredibile è la perfetta rappresentazione di questo ragionamento: un simbolo che indica un'assenza ma che tuttavia esiste e, così, sviluppa a sua volta una reazione percettiva. Infatti, anche l'aspetto interpretativo è affrontato da Ferrari, per cui “lo sguardo deve essere pensato come l'insieme vuoto della visione, come quell'orizzonte, aperto e chiuso allo stesso tempo, che sta alla base di ogni visione possibile”[2].

Donzelli abbraccia da tempo lo scivolare di questi paradossi: visioni aperte e chiuse, oggetti pieni e vuoti contemporaneamente, presenze che si fanno tramite di assenze e viceversa. L'insieme vuoto è per lui lo sfondo,

i margini, la decorazione, le arti minori e applicate, tutti quegli ambiti considerati con sufficienza rispetto alla centralità eroica delle “cose che contano” ma che, a ben guardare, formano la gran parte dell’esistenza umana, alla stessa maniera per cui il vuoto di una stanza ne costituisce l’architettura molto più dei suoi pieni strutturali. Donzelli, con le sue opere, allestisce labirinti perfetti allo sguardo dell’osservatore. Si tratta spesso di percorsi e motivi aniconici che non hanno particolari fuochi di interesse ma si sviluppano con omogeneità per un’ampiezza potenzialmente infinita e sostanzialmente indifferente, proseguibile oltre i limiti del supporto. La recente e inedita serie dei *Reds*, ad esempio, riporta alla memoria i finti marmi con cui Beato Angelico affianca i propri cicli pittorici nel convento di San Marco a Firenze e questo riferimento, forse arbitrario, può aiutare a fissare la natura del discorso di Donzelli. Come in quei testi artistici quattrocenteschi, decorativi e residuali, dove le immagini sono funzionali alla narrazione di altre scene in cui si radunano santi e divinità (e in cui Georges Didi-Huberman scorge addirittura un precedente ai *dripping* di Jackson Pollock), anche nel nostro caso le forme astratte sembrano prese da un arabesco che accoglie l’occhio e il pensiero per proiettarli altrove, nei meandri della percezione, dello spirito e delle sue infinite possibilità.

Donzelli parla spesso del suo amore per sfondo e decorazione. Quelle zone grigie distanti dai *climax*, regolari e distribuite sui bordi della nostra retina che, se ben osservate e portate in avanti, al centro, mostrano la loro intrinseca doppiezza e ambigua produttività immaginifica. Su questa strada lo sviluppo dei *Mirrors* e degli *Aleph*, grazie all’espedito delle pellicole cangianti, porta la visione a un’instabilità definitoria quanto mai eloquente, che stimola un continuo spaesamento, ri-orientamento e ri-calibratura dello sguardo e del corpo, nel tentativo di cogliere qualcosa che sfugge sempre. Pensando a posteriori al riferimento letterario da cui prendono nome le produzioni scultoree di questo ambito di ricerca, non si potrebbe fare a meno, per dare una rappresentazione a *L’Aleph* di Jorge Luis Borges, di pensare alle scatole delle meraviglie di Donzelli, stipate delle più suggestive forme dai rimandi naturali, vegetali e animali.

Spiegò che un Aleph è uno dei punti dello spazio che contengono tutti i punti.

(...) “L’Aleph?” ripetei.

“Sì, il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli[3].

In quell’istante gigantesco, ho visto milioni di atti gradevoli e atroci; nessuno di essi mi stupì quanto il fatto che tutti occupassero lo stesso punto, senza sovrapposizione e senza trasparenza[4].

Il punto in cui contemporaneamente si concentrano tutte le cose è di nuovo il momento della molteplicità, un altro esempio di uno spazio in cui evanescenza e densità scendono a patti per mostrarsi simultaneamente in un’arte concretamente intangibile. Questi lavori hanno il pregio di non scadere mai nell’*optical* o nel giocattolo curioso, nonostante la loro complessità costruttiva. Essi riescono a conservare grazia e magia, come nelle teche fantasmagoriche di Joseph Cornell, liberate però da un certo eccesso letterario, caratteristico del retroterra surrealista dello scultore statunitense.

Se da un lato, in opere come gli *Aleph*, l’approccio tecnico-formale è complesso e sofisticato – fatto di elementi dalla ricercata materialità – stupisce come, nei dipinti e nei disegni, una certa secchezza formale, una fattualità senza fronzoli, riesca comunque a sostenere uno stesso portato polisemico giocato sull’apertura, sullo sguardo nell’invisibile e sul rincorrersi sempre stimolante del senso. Se si esclude il programmatico scivolamento percettivo dei *Mirrors*, ciò che sorprende è dunque la capacità di raggiungere una dimensione eccedente, sfuggente e ineffabile, continuamente rilanciata nell’oltre, attraverso forme molto concrete e concluse. Rispetto anche ad altre estetiche che cercano di alludere al non visto e all’evocativo con espedienti che ne ricalcano le caratteristiche, a Maurizio Donzelli sono sufficienti andamenti quasi primitivi e minimali che, come antichi geroglifici, nella nettezza suscitano un mistero.

Allo stesso modo non si può dire che gli ambiti di vuoto, silenzio e assenza siano ottenuti attraverso il calvinismo formale di un freddo azzeramento, né con una netta tabula rasa. Ciò viene fatto, come si diceva, con tutto ciò che risulta marginale ma che – proprio come nell’insieme vuoto – pur essendo molto poco, è pur sempre qualcosa. Così anche la serie più recente dei *Reds* apporta comunque degli elementi, aggiungendo connotazioni a questo discorso. Essi, oltre a ricordare i finti marmi della decorazione quattrocentesca, hanno colori carnali. Inseriscono una calda temperatura emotiva, quasi ansiogena, in forza dei loro toni tendenzialmente carichi (si noti come anche gli sfondi non siano mai bianchi ma tendano a “sporcarsi”, assumendo dorature, patine e ingiallimenti ocra). Vasi sanguigni, percorsi corporei, gangli nervosi, sensuali ed espressivi. Il collegamento può essere anche verso certe prove del primo espressionismo tedesco di inizio Novecento, dove i cromatismi del rosso, del nero, del blu, del giallo e dell’arancio sono sintomi di una visione

accesa e vibrante della realtà. La loro qualità di rilancio verso una dimensione intangibile resta comunque invariata, ponendosi in quel regno del *quasi* tanto caro all'autore.

Il motivo per cui questo può accadere si deve alla capacità di riportare il discorso artistico a un orizzonte simbolico, un territorio nel quale le cose non si danno per assunte definitivamente ma, pur nella loro materialità, riescono a rimandare a una dimensione ulteriore, nella quale visibile e invisibile si scambiano continuamente le parti. Elio Franzini ne parla con grande suggestività:

Il simbolo mostra lo scarto, l'eccedenza, l'eccesso che sono presenti nella finitezza del mondo e nel perpetuo rinnovarsi della sua interrogazione. E, al tempo stesso, allude a una complessità di sistemi culturali e spirituali che sono l'orizzonte motivazionale complesso di questo riferimento enigmatico e allusivo[5].

... e inoltre ricollega le caratteristiche di questo ambito semantico all'elemento più propriamente percettivo dell'esperienza, dichiarandone contemporaneamente anche la qualità impossibile da concludere, in un percorso scaturito da forme che non raggiunge mai uno scioglimento definitivo ma negozia costantemente i propri fini e le proprie modalità:

Simbolo, dunque, come interrogazione sul senso delle cose, delle funzioni conoscitive, sulle possibilità degli sguardi, sulle esperienze e sui modi in cui la loro stratificazione è rappresentata. Simbolo come "gioco" che non si riduce a scambi tra segni linguistici e contingenti forme di vita, bensì illustra una strada che apre a una fondazione, alla ricerca delle sue stesse condizioni di possibilità[6].

Anche nei lavori di Maurizio Donzelli l'oggetto artistico si estrinseca continuamente nella palestra di uno sguardo che ha alle sue spalle un intero corpo con impressioni e sensibilità autonome. L'esito di questo rapporto relazionale e sempre variabile tra opera e uomo non potrà mai definire i suoi elementi una volta per tutte ma li ricercherà in maniera inesausta, trovando in tale ricerca i caratteri stessi della propria necessità.

Gabriele Salvaterra  
febbraio 2022

#### NOTE:

1. Federico Ferrari, *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*, Monza, Johan & Levi, 2013, p. 20.
2. Ibidem.
3. Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, p. 161, in Jorge Luis Borges, *L'Alpeh*, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 150-170.
4. Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, op. cit., p. 165.
5. Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 68.
6. Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile*, op. cit., p. 235.