

RENATO MENEGHETTI

Antologia critica

Testi critici, interviste ed epistole

INDICE

TESTI CRITICI	5
Lucio Fontana — <i>Una sentita, spontanea Istanza Sociale</i> · 1968	6
Carlo Munari — <i>L'Ordine, la Durata</i> · 1976	7
Gregory J. Markopoulos — <i>Glorioso. Gli Elementi e la Disciplina della Violenza</i> · 1982	8
Roberto Guiducci — <i>Maschera Fagocitante? Maschera Fagocitata?</i> · 1982/1984/1985	10
Marco Goldin — <i>La Dimensione del Corpo</i> · 1997	12
Raphael Vella — <i>L'Anatomia della Morte</i> · 1997/1999	15
Erich Steingraber — <i>Alla Ricerca della Condizione Interiore dell'Uomo</i> · 1998	17
Francesco Carbone — <i>Renato Meneghetti o della Genesi dell'Invisibile</i> · 1998	21
Francesco Revel — <i>Per Necessità di Sentimento. Per Forza d'Emozione</i> · 1998/2006	22
Aldo Gerbino — <i>Lo Studio di Meneghetti sul Cromatismo del Corpo</i> · 1999	24
Aldo Gerbino — <i>Quando la Radiografia diventa Arte</i> · 1999	25
Duccio Trombadori — <i>La Musa Sofferente</i> · 1999	26
Elena Pontiggia — <i>Il Colore del Corpo</i> · 1999	30
Gabriele Perretta — <i>Lo Scorrere dell'Opera</i> · 1999/2005	33
Laura Cherubini — <i>La Struttura Segreta</i> · 1999	36
Luciano Caramel — <i>Vedere Dentro, Vedere Oltre</i> · 1999/2001	39
Marco Di Capua — <i>Epigrafi per Luce Sola</i> · 1999	42
Maria Luisa Lolli — <i>Post-Umani</i> · 1999	45
Vittorio Sgarbi — <i>Aldilà dell'Occhio</i> · 1999/2000	46
Walter Guadagnini — <i>Figure di Fantasia. Figure di Identità</i> · 1999/2000/2001	52
Caterina Lelij — <i>Il Creatore Eccezionale</i> · 2000	56
David Janus — <i>Renato Meneghetti. Nel Cuore dell'Abisso</i> · 2000	58
Flaminio Gualdoni — <i>Renato Meneghetti: Corpi Altri</i> · 2000	63
Gillo Dorfles — <i>Radiografie di un Destino</i> · 2000	66
Giorgio Seveso — <i>Impronte di una Poesia del Profondo</i> · 2000	69
Italo Zannier — <i>A Caccia di Ombre</i> · 2000	73
Manlio Brusatin — <i>Il Corpo Oscuro del Colore</i> · 2000	78
Paolo Rizzi — <i>Aura Viandante. Analisi Storico Critica</i> · 2000	81
Pierre Restany — <i>Renato Meneghetti e La Comunicazione Globale</i> · 2000	93
Achille Bonito Oliva — <i>Lo Scheletro dell'Arte. La Pubblicità della Vita</i> · 2002/2006	95
Fedor Kriska — <i>Quasi Furoris</i> · 2002	107
Ivan Jančár — <i>Di Tempo e Spazio</i> · 2002	110
Richard Gregor — <i>Essenza e Sensi</i> · 2002	113
Alberto Abruzzese — <i>Passaggi: Sfatte Carni e Morbide Ossa</i> · 2003	117

Paolo Fabbri — <i>La Trans - Visione del Mondo</i> · 2003/2006	124
Claudio Strinati — <i>Prodigioso Innovatore</i> · 2006	128
Don Giuseppe Billi — <i>EGHENETAI ! Buio, non Ombra. LUCE</i> · 2006	130
Laurence A. Rickels — <i>Il Corpus della sua Opera</i> · 2006	136
Francesco Gallo — <i>Cosmogoniche e Apocalittiche</i> · 2007	143
Giulia Gueci — <i>Il Viaggio Ulissiano</i> · 2009	147
Alberto Mattia Martini — <i>Inside</i> · 2010	148
Beppe Sebaste — <i>Irradiazioni</i> · 2011	152
Ennio Pouchard — <i>Concettualismo e Prassi nell'Opera di Meneghetti</i> · 2011	157
Paolo Levi — <i>tratto da SCULTORI ITALIANI. edizioni Mondadori</i> · 2011	159
Andrea Bastreggi — <i>Sottopelle a Venezia</i> · 2012	162
Francesco Buranelli — <i>Renato Meneghetti: Guardare Dentro per Vedere Oltre</i> · 2012	163
Ilario Luperini — <i>Un regista, 5 protagonisti e una possente ispirazione.</i> · 2012	169
Ennio Pouchard — <i>Il potere della parola sull'opera di Renato Meneghetti</i> · 2013	171
Francesco Buranelli — <i>Renato Meneghetti: la finzione radiografica</i> · 2013	178
Francesco Buranelli — <i>Daily Golghota</i> · 2013	179

INTERVISTE 183

Christiane Peyron — <i>Un Ritratto</i> · 1998	184
Alessia Tartaglia — <i>Specimina Mirabilum</i> · 2002	188
Maddalena D'Angelo — <i>Un Colloquio</i> · 2002	198
Tommaso Trini — <i>Controcanto</i> · 2003	208
Alberto Mattia Martini — <i>La Radiografia sbarca in Biennale</i> · 2011	220

EPISTOLE 223

da Federico Zeri a Renato Meneghetti · 1982	224
da Sir Denis Mahon a Renato Meneghetti · 1999	225
da Udo Kultermann a Renato Meneghetti · 2004/2005/2006	226

NOTA

Questa raccolta riunisce i testi critici, le interviste e le epistole dedicati all'opera di Renato Meneghetti così come pubblicati nell'archivio storico dell'artista (meneghettirenato.com, sezione Antologia critica). I testi sono riprodotti integralmente, senza tagli né riscritture, nell'ordine cronologico della loro prima stesura.

50 testi critici · 5 interviste · 3 epistole

Testi critici

TESTO CRITICO · 1968

Lucio Fontana

Una sentita, spontanea Istanza Sociale

Conosco Meneghetti e le sue opere, ho visto e ammirato i suoi affreschi tanto apprezzati da quel Carlo Munari che, ottimo critico d'arte moderna, è pure instancabile ricercatore ed estimatore delle opere dei più giovani e validi esponenti dell'arte contemporanea. Conoscevo, ripeto, queste opere, in cui una tecnica vecchia di secoli sembrava quasi rinascere sotto una mano che, a contatto con temi e concezioni nuove, si dimostrava sensibile ai problemi e alle istanze del mondo contemporaneo.

Ho apprezzato il coraggio con cui l'autore affrontava e frantumava, senza reticenze o riserve di sorta, tabù e ipocrisie tanto cari alla nostra società. Appunto per questo ho accettato di esaminare le ultime opere. Non me ne sono pentito. In queste tele c'è ancora quell'istintivo, meraviglioso senso del colore, ma c'è anche qualcosa di più. È evidente che il Meneghetti ha studiato a fondo le esperienze dei maggiori esponenti dell'arte contemporanea e, soprattutto, che le ha assimilate, integrate, forse superate, nella sua instancabile ricerca di una strada che, pesando sulle sperimentazioni dei grandi che l'hanno preceduto, fosse tuttavia da esse indipendente e manifestasse appieno la sua completa indipendenza e si prestasse contemporaneamente ad esprimere la sua personalissima concezione dell'arte e della vita. Ed è proprio su questa chiara rappresentazione della vita e della società in cui viviamo che intendo soffermarmi, perché validi, al di là delle forme, sono nelle opere i contenuti.

È presente in ogni quadro una sentita, spontanea istanza sociale. Egli sente che in questo nostro tempo tecnocratico e agnostico, in cui sempre più spesso si parla di libertà, l'uomo viene invece travolto dalle macchine che egli stesso ha creato e i nuovi persuasori occulti limitano le nostre facoltà di scelta in ogni momento della vita, oggi più che mai. È per questo che egli rappresenta l'individuo o, meglio, la coscienza individuale, continuamente assorbita dalla massa e dalle macchine in opere in cui reale e irreale, conscio e subconscio hanno frantumato ogni barriera e coesistono in un'atmosfera di rarefatta e personalissima vitalità.

E in tutte le opere sono presenti macchine, tubi mostruosi e uniformi, vivi di una propria vita meccanica, che si attorcigliano e assorbono, nel vuoto nero delle loro bocche, gli individui che, massificati, si confondono in amorfi ammassi di stracci oppure sfiorati da un debole soffio di vita vegetativa. Di più non voglio dire, ma sono certo che gli amici di Spotorno e Albisola, di Savona e della Liguria tutta, come già quelli della Lombardia e Toscana, accoglieranno con favore le opere di questo giovane pittore, che è ormai incamminato verso una carriera positiva e ricca di soddisfazioni.

Lucio Fontana

(in catalogo della mostra itinerante, Savona, Albisola, Spotorno, Novi Ligure, 1968)

TESTO CRITICO · 1976

Carlo Munari

L'Ordine, la Durata

Ho avuto modo di apprezzare le esperienze di Renato Meneghetti. Si può notare in esse una partecipazione ai temi vivi dell'arte delle nostre stagioni.

Onde sono lieto di presentarlo al pubblico di Bassano, di una città a me rimasta cara in un periodo che affonda ormai all'inizio degli anni Cinquanta, quando cioè vi giungevo da Padova con altri artisti e, forse, con altre convinzioni.

La nostra epoca ammette però soltanto nostalgie private, poiché i linguaggi artistici mutano con ritmo rapidissimo, e grave errore sarebbe rifiutare la sperimentazione presente per rimanere vincolati a quelli che, in passato, ritenevamo valori...

È certo che una soluzione s'impone, oggi come ieri, soprattutto al fine di individuare l'autenticità di una presenza, la legittimità di un messaggio.

E dirò allora che autenticità e legittimità mi paiono sicure in Meneghetti, conquiste da ipotizzare nel futuro.

Mi sembra comunque sia possibile rilevare fin d'ora una coscienza dell'individuale destino: Meneghetti riconoscendo indifferibile l'esigenza di prospettare, in un contesto di raffigurazione pluralistica della realtà, gli eventi e le mitologie dei nostri anni inquieti, e avendo chiara percezione delle possibilità evocative che risiedono nei materiali extra pittorici, ove essi siano scelti e giustapposti in un certo modo strutturale, al punto da perdere la loro fisicità e, con essa, l'inerzia e la viltà di 'prodotto' o di rifiuto, per trasformarsi in un veicolo di comunicazione.

Meneghetti tende insomma a impostare col mondo un rapporto diretto, al fine di coglierne gli aspetti anche clamorosi, per denunciarli nel momento stesso della loro obiettiva rappresentazione: aspira al ripristino di un ordine, di una nuova *durée*, rapportata alla nostra civiltà tecnologica.

Una esperienza, alla fine, integra l'altra: poiché nella dialettica delle cose umane il contingente, l'esistenziale, si pone a prologo di una metamorfosi che ha per conclusione, appunto, l'ordine, la durata.

Questo denoto nelle intenzioni dell'artista; intenzioni leggibili nelle opere, che io mi auguro potranno allargare in futuro le proprie dimensioni, sino a incidere profondamente nel fruitore. Ciò che conta, tuttavia, è la giustezza dell'impostazione che si rileva in Meneghetti: qui non si tratta di firmare una cambiale in bianco ma, più semplicemente, di sollecitare attenzione verso un giovane che palesa del proprio tempo una precisa intelligenza, vivendolo e soffrendolo in pienezza, senza riserve.

(in catalogo della mostra, Bassano, CAB Circolo artistico bassanese, 1964)

Carlo Munari

TESTO CRITICO · 1982

Gregory J. Markopoulos

Glorioso. Gli Elementi e la Disciplina della VIolenza

Dal momento della nascita (Rosà di Vicenza) e bruscamente (forse non tanto bruscamente nel senso di creazione) egli comincia a dipingere. Comincia a livello di autodidatta. Come questo succede, nessuno lo sa, e nessuno lo saprà mai. Si può soltanto indovinare che può essere stato a causa della purezza dell'aria di montagna [...]

Tuttavia, il collage del tempo, negli ultimi anni Sessanta, crea incontri con Carlo Munari, con Lucio Fontana. Lo sforzo privato si è già svolto, per uno o due anni, dopo essere entrato all'Accademia, e come dice lui stesso, Renato Meneghetti si barriera in una soffitta e dipinge in un periodo che gli piace chiamare "pittura di getto". Quali principi generali conosce in quel tempo o acquista dopo, attraverso i suoi incontri crescenti con pittori ed altri, non lo so. Forse rimane ignorante di certi principi che lo portano a creare per se stesso certi desideri, che mette in pratica coraggiosamente. Qualunque cosa faccia, fa le proprie leggi. Di questo non c'è assolutamente nessun dubbio.

L'istante del suo desiderio di creare può provenire dal suo desiderio di distruggere un'opera e di ricominciare sullo stesso spazio o la stessa superficie per affermare di nuovo ciò che è stato perso. La vera tentazione è di sapere, di accorgersi che niente è mai perso.

[...] Sebbene tutto sia nel senso umano perso nella distruzione di qualunque cosa che c'è prima del momento della distruzione, tuttavia il vero momento della distruzione è l'istante che non permette più altra distruzione; torna a creare. Uno pensa all'attorcigliarsi dei colli di due cigni. Quest'azione spettacolare, l'atto di distruzione, diventa una politica personale nel senso più stretto dell'artista.

Azioni variabili, venti variabili portano avanti i possibili, imperfetti Meravigliosi. Il sole, le stelle, i pianeti ritengono le forze del divino, e sono i più divini. L'uomo rimane della generazione finita. Tutte le grazie sono in relazione con il cielo, e per questa ragione c'è nel migliore la ricerca del Bene e del Male. Questa viene assimilata in ogni opera, eternamente.

Come fa il pittore autodidatta che desidera liberarsi dei falsi miti a ricominciare con un'arte che diventa il suo Desiderio particolare? C'è la possibilità della pittura (Ipersoggettivismo: pittura su fotografia), della fotografia (Multiproiezione su schermo umano tridimensionale), della scultura (Carrozzerie umane: plastiche termoformate), della musica (Computer e strumento), e finalmente, l'inevitabile cinema (Costruire in moviola).

Uno può meravigliarsi, ed anche costernarsi accorgendosi che questi contengono gli elementi di disciplina della violenza. Per me, dell'uso della pellicola cinematografica e dei suoi componenti come mezzi, nel senso del nuovo, per le altre arti della pittura, della fotografia, della scultura, della musica, del teatro, non resta nient'altro che le parti smembrate di una creazione improbabile, senza unità, e diventano come la tragedia di Euripide, Baccanti.

Lo smembramento di Dionigi. O molto prima, la finzione di Osiri attraverso tutto lo spazio che è il pianeta Terra.

L'opposizione è quella di Cézanne (il quale era di natura violenta), e quella di un Eugène Berman. Le capacità superbe dei sassi di un'opera di Cézanne, con le allusioni del quadro delle Tentazioni di sant'Antonio di Berman, permettono ai lettori di questo testo di capire ciò che sto cercando di trasmettere.

La pienezza esultante, la vera estasi di un'opera di Cézanne, non può mai essere raggiunta dalla derivata persistenza cinematografica di un Berman. Dobbiamo capire che la bontà perfetta è incoronata come un elemento di violenza. Il pittore come medico, riconosce l'anatomia e il paesaggio della situazione.

Il paesaggio è vicino a Bassano del Grappa. C'è una vista spettacolare dalla Villa Drigo, lontano dalle montagne. I luoghi viali di alberi completano il grande castello e le sue stanze spaziose, molte delle quali vengono utilizzate per il lavoro di Renato Meneghetti. La stanza con l'ordinamento cronologico del suo lavoro artistico. La torre sopra, con il suo lavoro classificato, circa cinquecento quadri. I vari quadri sono la vera anima dell'artista, la struttura dell'intero del suo grande Desiderio di lavoro. In una parte inferiore della torre c'è la macchina sulla quale l'anatomia dell'opera è stata dissezionata e anche cento volte distrutta. Qui, il momento creativo si è rivelato, e si svolse l'inizio della redazione di Divergenze parallele; si svolse magicamente quanto il primo momento, a dieci anni, quando apparso il Desiderio di dipingere. Fortunatamente per Meneghetti, egli desidera il suo Desiderio in un modo che è il più serio di se stesso, di nuovo, facendo ciò che desidera fare con sensi ed impressioni visive. Un pittore non fa la stessa cosa quando dipinge, il momento in cui il pennello o il colore tocca la tela, o, in altri casi, colpisce la tela? La morale di posare o colpire sulla tela può essere una questione diversa, forse un elemento, forse una disciplina di violenza. L'artista facendo la sua dichiarazione raggiunge un istante di Beatitudine. Come un bambino, l'artista conosceva istintivamente gli elementi di violenza, e cominciò a creare. L'inizio era la disciplina inerente alla violenza. Il bambino incapace di agire verso il bene o il male, è rimasto con il dono del destino. L'artista capace di agire si è mutilato, ripetutamente, nel suo tentativo riuscito con ciò che è diventato la Violenza. Questo contrario diventa un Glorioso.

Gregory J. Markopoulos

1982 (in Divergenze parallele, Padova, Viva Edizioni, 1983)

TESTO CRITICO · 1982/1984/1985

Roberto Guiducci

Maschera Fagocitante? Maschera Fagocitata?

Se dovessimo parlare di questo fotolibro di R. Meneghetti, prescindendo dai testi che vi sono riportati, e cioè dalle parole, diremmo che ci troviamo di fronte a un testo di immagini che tracciano, per noi, un discorso visivo. Nel silenzio della voce, dovremmo dunque cercare quale voce, parli ai nostri occhi; di quale voce, che si pretende originaria qui si tratti. Perché è questo, in ultima analisi, che ci interessa.

Non c'è dubbio che queste immagini emettano un grido. Che poi l'Autore voglia dare a questo grido una forma, tramite l'intenzionalità e la direzionalità della parola discorsiva, è un fatto secondario. Anzi, si potrebbe dire che in questi oggetti che noi abbiamo qui davanti, come si dice, multimediali, si abbia la più incredibile esemplificazione della distanza che separa l'immagine dalla parola, il gesto dalla voce.

Dai testi, dalla loro scelta, e dal nesso che intercorre tra i capitoli, e lega la parola al 'messaggio' delle immagini, traspare con chiarezza (forse troppa chiarezza!; ma questo lo vedremo dopo) l'ideologia sulla quale l'Autore ha voluto improntare la propria semantica: la sua 'volontà' manifesta e cosciente.

Sottinteso al suo discorso 'dialettico', sta ancora una volta, come sempre, la dannata e, per noi, non consumata, vocazione al fondamento. Fondamento del Soggetto, fondamento della Natura. Fondamento di una Verità-alètheia, perduta, e perciò ostinatamente cercata tra la spazzatura di un mondo de-generato (nel senso etimologico del termine): che è caduto dall'alto della generazione: de-ietto e ab-ietto. Ostinatamente corroso da un Agente diabolico e apparente: il Denaro, il Sesso, il Potere.

Con una parola sola, potremmo indicare questa forza degradante, che viene qui rappresentata sul Volto, rispolverando un termine un po' fuori moda, un po' consumato; o forse, più precisamente decontestualizzato dalla sua vecchia collocazione 'di sinistra'. Si tratta dell'alienazione.

Renato Meneghetti, sentendosi da un lato alienato e oppresso nella società e, in qualche misura 'traditore' dell'altro, rispetto alla sua vocazione primaria di artista, perché costretto a lavorare nei mass-media commerciali, si era definito come 'fagocitato'.

Forse ha compiuto una sua vendetta o una sua liberazione fagocitando altri, rendendoli così 'fagocitati', e lui 'fagocitatore'.

Ma è più probabile che Meneghetti, che ama occultare, dietro l'apparenza dei suoi quadri e delle sue rappresentazioni, la 'sostanza' che il fruitore deve scoprire liberamente rendendo, così, l'opera in qualche misura collettiva, abbia trovato in certi miei scritti qualche parola che stava nascosta dietro i suoi lavori. E con una operazione rovesciata e capovolta, ha collocato una sinopia di parole dietro i suoi quadri.

Meneghetti, adoperando 'passi' molto logici e razionali spesso aspri e duri dei miei scritti, ha evitato, nella società dello spettacolo, che uno spettacolo di figure e colori fosse accompagnato da un secondo spettacolo di parole.

Con gli accostamenti operati da Meneghetti nascono effetti di ‘convergenze parallele’ e ‘divergenze parallele’, secondo la terminologia di Meneghetti stesso.

Possa il lettore delle sue immagini e delle mie parole cavare del sangue (perché di questo ce n'è in queste rappresentazioni spietate di un mondo feroce, ripugnante e ciecamente contraddittorio), con comprensione per l'innocente pittore ‘carnefice’ e per il saggista fatto a ‘brani’.

Roberto Guiducci

1982

TESTO CRITICO · 1997

Marco Goldin

La Dimensione del Corpo

Quello che si vede non è ciò che è, ma la sua collocazione in uno spazio nuovo, mai sperimentato prima. Si vede quanto appare, ma si vuole vedere anche la non apparizione, perché l'apparire sia anche dallo scomparire, dal restare nascosto. Così la vita non è solo dalla realtà, manifestazione una e semplice dal mondo dei fenomeni sensibili. È invece fascinazione ininterrotta, una fine protratta all'infinito, perché la fine non sia altro che una dispersione dentro il cosmo; perdere il senso e l'idea di un confine, di un attracco o di un approdo, e resti invece la forza stringente, poetica, di un rollio silenzioso nello spazio, nella luce senza tempo di una notte senza tempo.

Da quando, circa dieci anni fa, Renato Meneghetti è entrato con stremata dolcezza nell'ambito di una pittura più allusiva, meno dichiarata, è venuto man mano compiendo proprio questa esperienza della notte. E mentre procedeva nel lavoro, e mentre gli anni passavano, sempre stretto al suo progetto, egli mostrava di addentrarsi ancora più in profondità, fino a che la profondità è stata l'unico soggetto del suo dipingere. Questo è avvenuto, più o meno, dalla fine del 1995, quando ha preso il via l'ultima fase della sua ricerca, originata da supporti di natura radiografica. Proprio lastre tipicamente ospedaliere, a riprodurre singole parti del corpo umano, in una indagine accanita sulla trasparenza e scomparsa della realtà.

Questo è, dunque, l'avvio. Atto di conoscenza, e di conoscenza ulteriore anzitutto. Già il non fermarsi davanti alle forme sensibili, e superarle d'incanto con una visione protratta nel tempo, non istantanea, ma appunto stordente, illimitata. È subito questa decisione di Meneghetti a darci la misura della sua intenzione. Partire già dal noto diventato ignoto, e, anzi, da una sorta di preistoria della visione, da un dilavamento del corpo, dal suo essere denudato, smascherato, sciolto dai doveri dell'adipe per essere solo ossa, misura dell'eterno dentro di noi. E misura resa appena linea, contorno, e già anche ombra, riflesso, mistero. Così è questo mondo che si annuncia di lontano, e poi cattura il primo piano, esaltandone le caratteristiche di variatissimo movimento, di quasi insondabile alluvione luminosa.

Non è, questa di una simile partenza, una scelta da sottovalutare, e sulla quale converrà insistere almeno un po'. Anche perché, poi, Meneghetti apparentemente se ne distanzia, toccando spazi di consistenza sconfinata, che sono comunque spazi molto interni, e più paesaggi dello spirito che non discendenze di un naturalismo, quale che sia. Ma all'inizio qui è la cenere. O meglio, parete d'ossa triturate, sul punto di essere triturate. La linea, il segno della vita prima che sia la morte. L'apparenza, l'ultima consistenza prima che giunga la nave a traghettare. E, davanti, il mare, il mare di notte, il buio che prende alla gola e inghiotte. La vita diventata non altro che il tatuaggio, la nostra cicatrice quando più non saremo, o forse già non siamo. Una sindone di noi, un bianco lenzuolo su cui stanno posate le nostre effigi, la resistenza di una carne che più non si vede. E allora sono occhi, mani semplicemente, mani giunte, o cavità orbitali, o braccia tese, o anche calotte craniche. Come in un trattato di anatomia, Meneghetti, dall'alto della sua esperienza anche di uomo di cinema, ci fa scorrere davanti immagini su immagini, immagini mentre svaniscono, in una dissolvenza feroce, che non risparmia nulla e solo è travolta dal tempo. Perché poi è proprio il tempo l'attore

fondamentale di questi scorci visti da un interno.

E il cammino di preparazione di Meneghetti è tutto fondato su questa costruzione del tempo prima che sia lo sprofondare. Nella secchezza del dato lineare, nella sua scavata maestosità, nel suo diventare, appunto, cenere. E quella polvere grigia, impalpabile, si sparge attorno alla linea vibrante delle ossa, a quell'accensione luminosa imprevista, imprevedibile, a quello schiarimento della notte che è come un'alba precoce. Meneghetti prepara il canto sopra il vasto mare dell'eterno, e lo fa partendo da un'idea di realtà estremamente moderna, stretta attorno a poche cose essenziali, come se le radiografie fossero non il tessuto ma la struttura della realtà, incardinata sui resti di quella che era stata la vita.

Vista da qui, l'opera di questo pittore, così singolare, è l'intervento sognante, e quasi disperato, di chi ha l'ambizione di intervenire sulla vita prima che diventi la morte, prima che alla vita sia tolto l'ultimo bene del respiro. Una grande messinscena di sopravvivenza, una riconsiderazione del mondo perché non subisca il declino delle forme. Ma tolta la carne alle forme, resta comunque lo scheletro, e lo scheletro diventa essenza, il punto da cui è impossibile non partire. Non è dunque un caso che Meneghetti abbia scelto di agire attorno a questi scarni elementi, partire da questo grado zero della vita, dalla sua storia ridottasi al punto e alla linea; in questa assonanza quasi kleeiana, di colui che abita ugualmente tra i nati come tra i non nati, è l'idea di un trasvolatore sopra l'anima, di un abitatore di luoghi dove la notte impera e dove è miracolo trovare la fonte della luce. È per trovare questa luce – che è come l'acqua del fonte battesimale, è la nuova alfa della nuova vita – che il pittore si è fatto camminatore, walseriano Wanderer che anziché sulle alte cime verdeggianti delle Alpi si muove tra i meandri di un intestino che più non si vede, o la scheggiatura composta di una tibia. Camminatore dell'assoluto, va incontro alla pienezza della notte con l'intenzione di affidare alla pittura il compito di schiarirla, di renderla un evento della coscienza e della conoscenza. E la pittura, per Meneghetti, ha questa specificità maieutica, che non è solo dato della visione ma soprattutto intimità con il destino. Perché, infine, si considera che niente c'è di più autobiografico dell'affrontare la morte dalla parte della vita, la scomparsa dalla parte della luce.

Ed è significativo come egli usi la pittura come una spada, per difendersi, per avanzare, per ricacciare indietro le ombre, i fantasmi. Per difendersi dal freddo, per difendersi dalla fame, per allontanare la morte. Che si è presentata nella secchezza dell'ombra portata, nella scansione radiografica verso l'ignoto.

Ma il pittore possiede la ricchezza inestimabile della pittura. Non ha altri mezzi per difendersi, ma ha questo mezzo che pochi altri (o forse nessun altro?) riesce a superare. Così, temerariamente, sfidando l'ignoto e ammantandosi del proprio destino, copre con la pittura quelle radiografie. Getta colore su quel mondo luminescente, apparso, e lo trasforma, lo rende qualcosa d'altro. Ciò che adesso balugina è una pittura nuova, gonfia di silenzi che non si erano mai sentiti. Come il campo di grano in una notte immensa di Sicilia, come la luna alta sopra un mare che non è un mare, ma solo il cielo che non si vede più, del colore della pece e dell'abbandono.

(Finisco di scrivere queste pagine proprio in Sicilia, dove ho diligentemente condotto anche il mio Texas portatile, per concludere il testo tra un'inaugurazione e l'altra. Da questa estremità così bella e includente dell'Italia, la pittura di Meneghetti, che sta lì, tanto lontana, mi sembra

d'improvviso diversa. Certo, guardandola nello studio di Bassano ho sempre insistito sulla sua congiunzione con un'idea affascinante di paesaggio, ma adesso, dopo che stanotte siamo tornati passando in mezzo ai campi di grano già maturo, ho la sensazione che questo paesaggio assente si moltiplichi in immagini infinite. Perché è derivazione dall'ombra, dalla luce, dalla notte ai suoi limiti, dal limite della notte prima che sia il giorno pieno. Non accade mai nulla per caso, e non si viene mai in un luogo senza che qualcosa nasca nel nostro cuore e, prima, davanti ai nostri occhi. Così, guardando ancora una volta la natura di questa terra che amo come fosse la mia, con la quale ho questa relazione d'intimità per me quasi indescrivibile, ho visto per la prima volta questa regione attraversata non da una luce tonante, maestosa, accecante, ma trapunta di trasparenze, di alghe fiorite, di intermittenze della memoria e del segno. Forse per la pioggia imprevista che ci ha colti prima di arrivare ai sentieri di campagna verso Sampieri e il mare, dopo la casa di Piero e prima di quella di Franco. Ma sulla strada la velatura dell'acqua e del colore della notte mi hanno riportato agli ultimi quadri di Meneghetti, certamente i più belli, quelli nei quali egli ha raggiunto una sua precisa pienezza, e dove il senso di una dispersione dentro il tempo è diventato motivo quasi ossessivo).

Si vedono queste immagini che non sono immagini, che nascono da un vuoto ancor più fondo del silenzio, ne scuotono lo spirito, ne annunciano la prosecuzione dentro le fibre di un colore che si fa per brandelli, per tonfi della luce, per annebbiamenti della conoscenza. Una cosa diventa un'altra cosa, e poi ancora un'altra cosa, mentre ormai non si vede, e non si conosce più, il punto di partenza. È forse questo il motivo che più mi avvicina all'opera di Renato Meneghetti: l'idea che una luna quasi liciniana stia navigando non nel cobalto di un cielo pullulante ma dentro la nerità senza stelle di una notte perenne. Lì, in quello spazio consumato e dove la luce più non riflette, e la luce è solo il canto triste della luna ammantata, abita l'eterno non come entità del tempo sparente, ma come circostanza dell'eterno dentro di noi, come variazione appena percettibile di una cancellazione di tutto. Sta allora nell'equilibrio tra lo sparire e l'essere la forza di questa pittura, che parla solo attraverso il colore, e meglio lo fa quando indugia su toni quasi monocromi, castigati, francescani, addirittura penitenziali. Quando tocca il cuore del mondo con frasi semplici, e tutto questo svaporio di nuvole e fumo è sostanza del destino.

Partito, e ormai quasi non lo ricordiamo più, dalle radiografie del corpo umano, Meneghetti si è allontanato da quel corpo per sprofondare in una regione inaccessibile, dalla quale riemerge con gli occhi anneriti, o chiusi per la forte luce, per la fortissima notte. Quanto dentro i suoi occhi resta, e si fissa, dopo quella notte eterna, è il canto struggente e dolcissimo della sua pittura. Come di un naufrago che ritrovi, inaspettata, non più razionalmente attesa, la terra.

Marco Goldin

1997 (La dimensione del corpo, in Radiografie, Marsilio Editore, 1997)

RENATO MENEGHETTI :

TRASPARENZE: CORPI E ALTRO (radiografie)

Galleria Civica di Bratislava, Palazzo Pálffy, 11 Aprile – 9 Giugno, 2002

TESTO CRITICO · 1997/1999

Raphael Vella

L'Anatomia della Morte

Per secoli nell'arte il teschio ha simboleggiato l'unione tra moralità e mortalità. In molti modi la mortalità segna la nascita della morale umana.

La conoscenza della nostra morte è ciò che ci rende umani mentre la consapevolezza dell'inevitabilità della morte ci spinge a considerare le conseguenze morali e i significati delle nostre azioni, dei nostri pensieri, della vita stessa. Nell'arte il teschio e a volte l'intero scheletro hanno spesso rivestito il ruolo di una chiara e crudele memoria di questo legame tra le vanità e la fine della vita o tra la morte e le conseguenze del male. Questo è ciò che intendiamo quando definiamo un dipinto memento mori, richiamo della morte. È anche vero che a livello individuale alcune opere d'arte non combinano moralità e mortalità in questo modo, mentre in senso più ampio, a livello sociale, alcune società hanno teso a enfatizzare una rispetto all'altro. Per esempio i moralizzatori religiosi sembrano più adeguati alle società medioevali che a quelle moderne. La gente sembrava accettare di più la moralizzazione, un tempo. Uno dei grandi storici dell'arte del ventesimo secolo, Erwin Panofsky, ha osservato nella seconda versione di *Et in Arcadia Ego* di Nicolas Poussin, ora esposto al Louvre, "una frattura radicale con la tradizione moralizzante medioevale". Il teschio non appare più, mentre le quattro figure sembrano discutere serenamente dell'iscrizione latina incisa sulla semplice pietra tombale. Panofsky l'interpreta come una transizione da "moralismo appena velato" a un atteggiamento "contemplativo totalmente assorto nell'idea di mortalità". Nella lettura di Panofsky del dipinto di Poussin l'incontro moralistico e abituale con la morte implacabile e la vita dell'aldilà è trasformata in una discussione intellettuale sulla morte di qualcuno avvenuta in un lontano passato. La pittura di Poussin sta tra la sua interpretazione di mortalità più che di moralità e le sue altre possibili interpretazioni della morte di un individuo, più che della natura transitoria della vita umana. Il suo significato finale è indefinibile: Panofsky lo chiama la tipica "fusione romantica" delle interpretazioni. Altrettanto indefinibili sono i teschi, le ossa e gli scheletri animali della collezione dei dipinti Rx dell'artista italiano Renato Meneghetti esposti attualmente al Museo Nazionale di Arti Moderne de La Valletta. Nato nel Veneto nel 1947 Meneghetti si è espresso in varie forme artistiche compreso il cinema, la musica e le arti visive. Negli ultimi vent'anni la sua produzione nelle arti visive si è concentrata sull'uso dei raggi X trasferendo le radiografie, fotograficamente, su tela e colorandole con tinte a base d'alcool. La collezione al Museo Nazionale di Arti Moderne è una selezione rappresentativa di alcune direzioni che la sua ricerca sull'uso dell'immagine a raggi X ha seguito tra il 1981 e oggi.

Naturalmente Renato Meneghetti non è l'unico artista che ha usato la radiografia del corpo umano nelle sue opere. Anche a Malta l'artista locale Vince Briffa ha prodotto di recente una piccola serie di opere monocromatiche "multimediali" su carta, con frammenti dello scheletro umano riprodotti da documentazioni ospedaliere, ma rende le opere di Meneghetti "indefinibili" per la sua introduzione di passaggi luminosi di colore in certe zone della tela. È una tecnica molto Warholiana che combina il lavoro manuale con la riproduzione meccanica, il colore piatto con gli effetti tridimensionali della stampa fotografica in bianco e nero. La giustapposizione del tragico destino umano, rappresentato dai frammenti umani

dell'opera di Meneghetti e il colore luminoso, quasi festoso, è presente anche in alcune delle immagini pop più conosciute di Andy Warhol, basti pensare a Red Race Riot del 1963.

In Meneghetti non vi è alcuna moralizzazione medioevale, nessuna relazione evidente tra la consapevolezza della temporaneità della vita umana e la necessità di vivere "bene". Spesso si dice che la sua opera rappresenti "il silenzio" ed è vero, i dipinti Rx di Meneghetti rimangono silenziosi, non dicono come l'artista si aspetta che leggiamo le sue immagini (semmai si aspetta una cosa simile da noi).

A volte la sua opera evoca un atteggiamento meditativo: una serie di quattro opere correlate, al museo de La Valletta, mostra una mezza luna su uno sfondo di un blu profondo che, per fasi, si trasforma in luna piena a forma di teschio. Altre volte l'atteggiamento è meno facile da capire. Il dipinto a raggi X della mano di Meneghetti che tiene un pennello, completa di metacarpo e falangi è un riferimento alla morte dell'artista? E come si inserisce la fresca, distaccata e a volte brillante colorazione in questa rappresentazione letterale dello stato patologico? Come dobbiamo leggere l'arco dentale ingrandito contrapposto ad un fetta di kiwi sovradimensionata? Il corpo umano è un segno grafico come altri?

Raphael Vella

1997, 1999

TESTO CRITICO · 1998

Erich Steingraber

Alla Ricerca della Condizione Interiore dell'Uomo

Anche oggi, in un momento in cui così tanti artisti rincorrono il fantasma dello “spirito del tempo” sottomettendosi agli imperativi del mercato - si ricordi solo la chiassosa “lotta per i quadri” del 1989 a Colonia - continuano ad esistere alcuni spiriti indipendenti che lavorano al riparo da qualsiasi moda passeggera. Tra tali straordinari artisti annovero Renato Meneghetti, che da oltre trent’anni prende parte ai temi più vitali della nostra epoca e persegue la strada verso una forma di “opera d’arte totale”. Parla molti idiomi, ha sperimentato quasi tutte le modalità d’espressione artistica proposte a partire dagli anni Sessanta, senza privilegiarne una in particolare. Sceglie di volta in volta la strumentazione che gli appare più consona. Meneghetti rappresenta senza dubbio una figura chiave per chi voglia capire in che modo gli ultimi quattro turbolenti decenni si siano riflessi nella sfera dell’arte.

Lucio Fontana riconobbe precocemente il talento a tutto tondo di questo «giovane positivo», come egli stesso lo chiamò: «assimila a fondo le esperienze dei maggiori esponenti dell’arte contemporanea, integrandole nella sua incessante ricerca di una strada». Anche nell’era del digitale non mancano idee creative a chi si è espresso come pittore, scultore, architetto, fotografo, designer, regista, musicista, all’artista che ha operato nel film, nel teatro, nel video.

Fermiamoci a considerare quali impressioni ha potuto assorbire e rielaborare un artista europeo oggi cinquantatreenne.

Negli anni Cinquanta e negli eroici anni Sessanta, definiti anche l’epoca della negazione radicale, la Pop-Art fece scalpore, mentre i confini tra arte e industria d’intrattenimento divenivano fluttuanti e le icone dell’American Way of Life ammalavano in un’orgia di colori un mondo d’apparenza. Per reazione al Pop la Minimal Art si concentrò sull’efficacia della forma semplice, asettica e ben proporzionata. Negli anni Settanta si è assistito alla mescolazione dei generi artistici, un tempo separati, e all’apertura verso le nuove possibilità offerte dalla fotografia, dal film, dal video e dalla performance. La protesta dadaista, che tra gli anni dieci e venti del Novecento aveva mutato alla radice il concetto dell’arte, non rimase un episodio, ma offrì impulsi fecondi per quella scena artistica che voleva abbattere qualsiasi barriera categoriale. Il mondo fenomenico da allora ci appare più enigmatico, più sfaccettato. L’esegesi dell’opera di Duchamp divenne l’istanza dominante dell’Arte Povera, dell’arte concettuale e della body art, di Fluxus, del Tachismo, dell’happening, della performance, del video e del Surrealismo. Joseph Beuys andava alla ricerca delle fonti sepolte della civiltà occidentale. La natura minacciata ovunque nel mondo fu il tema di riferimento degli artisti che esposero alla Biennale del 1978.

Alla Biennale curata da Jean Clair nel 1995 veniva messa in dubbio l’egemonia dell’arte astratta, che aveva prevalso per quasi cent’anni raggiungendo fino i più reconditi angoli di mondo. Nel frattempo però essa si è fatta vecchia e stanca, spesso affetta dal vizio del déjà-vu. Non possiede più nulla di radioso. Al centro dell’esposizione Jean Clair pose l’uomo, oggetto principale dell’arte da più di quattromila anni. Nella “dimostrazione” anatomica degli Uomini di vetro a dimensioni naturali sfumano i confini tra arte e scienza.

Anche nell'opera di Meneghetti, che dipingeva già all'età di dieci anni, ma che poi studiò architettura e design, protagonista è l'uomo. All'artista non interessa l'uomo eroicamente standardizzato, ma ciò che in lui è latente, la ricerca dell'inconscio e delle mistificazioni. Dall'Urlo espressionistico dei monotipi in bianco e nero e dai collage sorti dopo il 1960 emergono inquietudine, paura e morte. Cadeva la neve ad Auschwitz (1965) è certo uno degli esempi più sconvolgenti in cui un artista si sia confrontato con l'atrocità dell'olocausto. Un telo bianco annerito dal fumo, che assorbe la molteplicità dei colori, copre la città dei morti, delimitata da un filo spinato realizzato a collage, al di sopra del quale nel buio si possono scorgere gli evanescenti contorni del fotomontaggio di uno scheletro. Si percepisce una tragicità pervasa da poesia, senza aggressività. Contestazione in musica, un collage lavato creato nel 1966, è specchio della giovane generazione ribelle che sarebbe insorta nel 1968. Un grande occhio guarda in modo ipnotico dal quadro, circondato da un vortice di musicisti impetuosi. Dei posteriori lavori su carta rimane particolarmente impresso nella memoria il foglio Antico dolore (1984), un capolavoro dal punto di vista grafico: una grande testa, bianca come la calce, si staglia su uno scuro sfondo neutro, mostrando cieche cavità al posto di occhi e bocca, strappati di fronte all'orrore. L'uomo ha sempre dovuto sopportare il dolore e la paura della morte. Le Pareti perdute, "concretamente" poetiche, ricordano l'Arte Povera di Alberto Burri, la miseria della condizione esistenziale umana. Lucio Fontana scrisse nel catalogo di una mostra del 1969: «È presente in ogni quadro una sentita spontanea istanza sociale».

Nell'architettura e nel design Meneghetti persegue uno stile severamente ascetico, che lascia intravedere un confronto con la Minimal Art. Il Museo dell'Automobile Luigi Bonfanti (1972) a Romano d'Ezzelino (Vicenza) tradisce lo stretto legame tra architettura e tecnica. Il Progetto in lamiera d'acciaio somiglia ad una carrozzeria futurista che prende forma in una galleria aerodinamica, programmata per l'alta velocità.

È come artista multimediale che Meneghetti giunge al pieno dispiegarsi del suo talento. Ispirato dal video e dai media elettronici, ma anche dalla sociologia, neurologia e psichiatria, con un simile armamentario egli mette in atto una modalità dell'indagine sull'uomo del tutto nuova, non più interessata primariamente all'apparenza esteriore. Era necessario il confronto con i nuovi media digitali che hanno portato alla connessione mediatica di tutto il mondo, dato che essi hanno creato una nuova concezione dell'arte. La forza di persuasione delle "immagini" oggi non muove più dalla pittura, ma dall'immagine in movimento della televisione. Con la simulazione del computer le idee creative possono essere visualizzate. L'esperienza dell'aumento di velocità, di mobilità e di comunicazione un giorno sarà valutata come evento fondamentale nella formazione della coscienza del XX secolo.

Situazioni psichiche "limite" costituiscono sempre più il centro del fare artistico di Meneghetti, come nel fotolibro Insania (1981), nelle deformate Carrozzerie umane realizzate in plastica o nelle Fagocitazioni. A quest'ambito appartengono anche i lavori fotografici che registrano relitti di azioni e situazioni realizzate da Meneghetti utilizzando il proprio corpo, fissandole sul video. L'uomo standardizzato "clonato", spersonalizzato, paragonabile a un manichino, compare nell'orchestra di Ricominciare dalla musica nel film Divergenze parallele (1981/1982).

Le Fagocitazioni, invenzione molto personale del maestro che risale ancora agli anni Sessanta, se come immagine rimangono entro l'ambito della pittura, rientrano ugualmente

nell'ambito della Body Art e della performance. Con le Fagocitatrici Meneghetti visualizza elementi che giacciono al di sotto della superficie. Li visualizza utilizzando una tavolozza opulenta, in un virtuosismo cromatico che ne dimostra la natura di eccellente pittore. Ma egli anche allora era più di un semplice pittore. Un "fago" è qualcuno che ingerisce dentro di sé ogni cosa. La bocca è l'organo più importante. Il significato del verbo «Fagocitare», utilizzato nella biologia delle cellule del sangue, è all'incirca: i grandi inghiottono i piccoli. Per il "Fago" non conta «Avere o Essere» ma solamente «avere o non avere». L'uomo assorbe quotidianamente i più differenti influssi e cade così nella completa dipendenza da una realtà piatta e banale. Ci troviamo di fronte all'uomo spersonalizzato. La genetica e la biotecnologia grazie alla manipolazione dei geni hanno iniziato a costruire un uomo nuovo, l'immagine di un uomo libero da condizionamenti e riferimenti a riflessioni culturali, teologiche e filosofiche millenarie. Le Fagocitatrici visualizzano la crisi esistenziale in cui oggi è incagliata l'umanità. Con la perdita della personalità dell'individuo ci si trova a confrontarsi con la tragedia mortale dell'uomo, percepibile in tutta l'opera di Meneghetti.

Le radiografie di Meneghetti, che a partire dal 1980 coronano la sua opera artistica precedente, entro la storia dell'arte si situano al punto d'arrivo del processo di emancipazione della luce nella pittura europea. Gli impressionisti francesi furono gli importanti precursori di tale evoluzione. Grazie all'assenza dell'estremo opposto, rappresentato dalla scura ombra, alla luce viene sottratto il carattere intimamente bipolare. La luce colorata diffonde un chiarore uniforme, irraggia dall'interno. Delaunay e Klee rappresentano ulteriori tappe lungo questo percorso. Klee ha dipinto nella trasparenza di colore e luce la sovrabbondante pienezza dell'universo. «Il suo genio artistico era come una macchina fotografica, regolata sulle onde infrarosse ed ultraviolette dell'universo» (Werner Schmalenbach). Infine, grazie all'invenzione della fotografia (dal greco *phòs* + *gràphein*) si giunse a «scrivere con la luce». Meneghetti possedeva una precoce formazione come fotografo, prima che, nel 1980, forte del proprio bagaglio, ponesse la radiografia come mezzo artistico al servizio della sua arte tesa alla salvezza dell'Uomo. Nella trasparenza della diafana immagine radiografica, che viene sovradipinta a colori e così straniata, o nella radiografia in pittura ad alcool su tela pigmentata o ad acrilico su tela emulsionata, si rispecchia, al di là di ogni consuetudine estetica, la misteriosa interiorità dell'uomo, in cui si celano vita, malattia e morte. Le ossa senza la carne significano la morte. Trasparenza può sempre significare anche trascendenza.

«Ho usato le radiografie non come ready made, né come provocazione, per vedere e far vedere dentro l'uomo, come viene fagocitato, assorbito, disossato, e adesso anche smembrato e clonato dalla società» così l'artista ha interpretato la sua opera, come mezzo e strumento di una liberazione sociale e personale. Di recente è uscita una illuminante monografia pubblicata da Marco Goldin sulle radiografie di Meneghetti dal 1982 al 1997 (Venezia, Marsilio).

I fili tra arte moderna, scienza e High-Tech si stringono sempre di più. Anche la coreografa britannica Rosemary Butcher vuole rendere visibile l'interiorità, ciò che sta all'interno. Perciò si serve delle radiografie come fonte di ispirazione. Nella tradizione teologica e filosofica la coscienza umana viene posta sempre al livello più alto dello spirito, perché l'uomo ha sempre avuto una concezione troppo semplicistica della materia. Ma il neurologo Antonio Damasio, che indaga come l'origine dei sentimenti si situi nel cervello, assegna alla coscienza parti più basse del cervello, che hanno a che fare con il corpo. In questo processo di conoscenza l'arte

per lui assolve un compito importante: «Come la scienza, l'arte esprime delle esperienze e in esse riconosce l'universale. Inversamente, la conoscenza scientifica si fa più chiara se il pensiero assume una forma estetica».

La creazione multimediale non ha mai portato Meneghetti - a differenza di quanto è avvenuto per molti artisti della sua generazione - a gettare a mare la tradizione come fastidiosa zavorra. Le sue Rivisitazioni vogliono dire guardare indietro per poter andare avanti. Un Autoritratto da insania in sintetico su carta (1982) si richiama a Marat, il combattente per la libertà assassinato, dipinto da Jacques Louis David poco dopo la morte, nel 1793. Nelle radiografie più tarde, datate dalla fine degli anni ottanta, Meneghetti ha frequentato altre stazioni della storia dell'arte. In un autoritratto diviso in due parti del 1985 dal titolo L'uomo, l'opera (alcool su carta) la metà destra riproduce la parte sinistra del capo, ritratto frontalmente in radiografia. La rigida frontalità ricorda l'autoritratto idealizzato che Albrecht Dürer dipinse nel 1500, a ventott'anni (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek), e che a sua volta fa pensare ai numerosi esemplari del «vero volto di Cristo» (vera icon), circolanti nel tardo Medioevo.

Anche già prima della scoperta dei raggi di Röntgen nel 1895 gli artisti avevano affondato lo sguardo nel corpo umano. Nel 1775 il Granduca Leopoldo I di Toscana fondò il Museo di Storia Naturale della Specola, per il quale fino al 1850 numerosi artisti radicati nella tradizione fiorentina della scultura in cera crearono circa 1400 preparati anatomici in cera, di notevole rilevanza sia dal punto di vista scientifico che artistico, che lasciavano allo sguardo libero accesso su parti del corpo umano aperto. Il surreale accostamento di componente affettiva e di oggettiva analisi anatomica può essere paragonato all'autoritratto di Meneghetti.

Oggi, nell'epoca del digitale, l'artista contemporaneo deve saper padroneggiare diversi strumenti. Il fruitore dell'arte statico e passivo ormai non esiste più. Il principio della pluralità, l'inventiva e fertile mobilità spirituale, fanno di Meneghetti un artista che prevede una partecipazione vitale e attiva del pubblico alle sue creazioni. Sono sicuro che avrà molto da dire.

1998, Erich Steingraber

TESTO CRITICO · 1998

Francesco Carbone

Renato Meneghetti o della Genesi dell'Invisibile

Quella di Renato Meneghetti è una pittura che si muove tra ciò che è costruito e ciò che è naturale, tra ciò che è manifesto e ciò che è nascosto.

Essa non si propone come rappresentazione naturalistica del mondo, ma è piuttosto una pittura realista che abbraccia in un unico sguardo, dall'inorganico all'organico, ciò che è visibile e ciò che è invisibile, nella consapevolezza del fatto che tutto proviene da una radice comune.

Nelle opere di Klee, ad esempio, non è l'apparenza delle cose a prendere corpo, bensì il processo della loro formazione, dal quale traggono origine tutte le forme.

La pittura di Meneghetti, quindi, non è mai forma compiuta, poiché questa è considerata tra l'altro come fine e come morte, ma è sempre e piuttosto una formazione in atto.

Così, la sua pittura esprime l'atto del formare, il formare in questo caso di una anatomia umana che la radiografia esprime, dandosi quale metalinguaggio di un'opera d'arte basata in maniera originale su una genesi dell'invisibile, proprio come le opere di Klee. Infatti le radiografie lasciano emergere ciò che comunemente non è visibile, cioè gli assetti scheletrici del corpo umano, nascondendoli nell'invisibile apparente.

Di qui la coesistenza in queste opere di rappresentatività e astrattezza, quasi a suggerire che l'invisibile, l'al di là del quadro si può dare soltanto nell'al di qua del quadro stesso, dal momento che è in questo che la rappresentatività si presenta sempre come la possibilità di riconoscere o di intuire l'invisibile.

La pittura è dunque intesa da parte di Meneghetti come uno svelamento attraverso il quale lo stesso artista restituisce il mondo nascosto, in questo caso quello che appartiene a ciascuno di noi.

Un modo di rendere visibile l'invisibile proprio come frutto di una intelligente genesi densa di armonie osteologiche.

Francesco Carbone

TESTO CRITICO · 1998/2006

Francesco Revel

Per Necessità di Sentimento. Per Forza d'Emozione

PER NECESSITA' DI SENTIMENTO, PER FORZA D'EMOZIONE

a cura di Francesco Revel (alias Matteo Smolizza)

Renato Meneghetti pratica l'arte per necessità di sentimento, per forza d'emozione. Non è sottoposto alla dittatura del mezzo, non privilegia per partito preso la pittura contro la musica o contro l'installazione, ma sceglie di volta in volta lo strumento più efficace per rendere i movimenti, i mutamenti del suo spirito (i quali avvengono diremmo quasi di anno in anno: i suoi cicli sono piuttosto lunghi, come è ricercare, scavare ed esaurire una fonte profonda). I suoi interessi più recenti vanno alle radiografie, una indagine scientifica che recupera per risonanze e trasparenze i luoghi oscuri e invisibili del corpo umano e rovescia le ossa in forme bianchissime, quasi uniche; intorno una gelatina o una nebbia. Meneghetti però non accoglie la lezione del ready-made, dell'oggetto scelto già compiuto, del cedimento dell'artista alle suggestioni che gli si muovono intorno. Egli usa la lastra come un supporto non diverso dalla tela in ultimo, benché infinitamente più ostile e difficile. Un lino ha linee e nodi, ha una trama che è subito coperta e vinta dalla pittura. L'olio, l'acrilico o qualunque altra materia si dà come immagine esclusiva e unica soglia visiva per apprezzare l'abilità tecnica o la profondità d'ingegno dell'autore: il supporto è annullato, o celato come avviene allo scheletro sotto le carni. L'eco del nostro cranio, delle nostre mani, evoca invece un sentimento di sacro, eleva la fantasia all'estremo timore sicché per taluni è addirittura doloroso osservare le proprie radiografie, è insopportabile il pensiero d'un osso scarnificato, d'un bulbo oculare strappato all'orbita. D'un proprio osso, d'un osso vero, d'una tibia che è identica a quella cui ci sorreggiamo ogni istante: le ossa senza la carne sono la figura della morte. Eppure Meneghetti ha deciso, come per moltiplicare la sensazione, di tornare con i colori e la pittura sulle isole bianche delle lastre. Ha toccato l'intangibile presentando che la materia quando si cela è identica al pensiero. Così la sua pittura benché piuttosto immediata quando passa dalla mente al pennello, è lungamente meditata, lungamente attesa come una ispirazione che proviene senza regola dalle regioni estreme dello Spirito. Sono evocazioni e preghiere al tempo stesso, con rito antico, questi suoi lavori. Sono l'immagine dell'anima degli uomini, del loro 'genio', il loro carattere peculiare, quando esso è ormai scomparso e irraggiungibile per noi, oppure quando scalpita e freme reclamando il riconoscimento, che è poi la stessa cosa. Prendiamo qualche titolo: una ortopanoramica enormemente estesa diviene la traccia e lo sviluppo di un paesaggio con emanazioni di forze dal grande mare e raccogliersi di fumi in una ossessione grave, più pesante della natura: è il Ritratto di Friedrich a Dover. Una pressione diversa, poiché totalmente libera da fumi e anzi costruita come un sasso in libera caduta, osservi in Autoritratto al chiaro di luna. Sono i raggi X di un cranio di tre quarti mutati e costretti a nuove forme con il colore e l'alcool, accesi improvvisamente, quasi elettrizzati da due larghe fasce di viola: ma tutto diviene marmo, scultura, il mezzo busto è allora modulato quasi percorso dalle dita prima che dall'occhio perché la tecnica stessa rende nei pieni e nei vuoti, nelle differenti densità del retino di incisione l'eccesso, lo squilibrio di forze d'una scultura barbarica, d'una pietra modellata nella notte dei tempi, la notte e la resurrezione, per i romantici, dell'artista, dell'io creativo. Dietro la luce intride e quasi scompare, fluido di forze

e di memorie, nel fondo oscuro: ancora come la risonanza intorno all'uomo si agitano sensazioni, perché Meneghetti sa che il sentimento non si esaurisce nella mente di chi lo prova ma si estende come un'esplosione o un'onda intorno a uno scoglio: è il miracolo di Daumier. Ma in Meneghetti questa estensione, questa impossibilità di esaurimento, questa estrema battaglia contro il limite fisico e spirituale, questa battaglia dove la notte è lo scuro, l'invisibile non sono la perdita dei sensi ma il loro infinito ampliamento, questa battaglia è per la vita. Altre immagini di interiora, di membrane per loro natura leggere e immediatamente disfatte alla morte dell'uomo, divengono estuari di fiumi o cascate, geografia di Gran Canyon disegnati in milioni di anni, mappe celesti senza età, coagulate e costruite con una o due forme su fondi nerissimi, ritratti e celebrazioni dello Spirito immortale. Le forme d'una donna assumono, complice la registrazione della radiografia così simile a un ideogramma, la immobilità d'un paesaggio cinese.

Matteo Smolizza - 1998

TESTO CRITICO · 1999

Aldo Gerbino

Lo Studio di Meneghetti sul Cromatismo del Corpo

Lo scorrere lento delle onde magnetiche sembra avvolgere la densa corporeità del mondo, l'immagine viva della macchina umana: una fabbrica tanto impervia quanto ampia di significati. Poi la forma si raccoglie nel suo cinematismo, nel bagliore coatto del fuoco. Quel fuoco proprio della biologia, quasi uno spettro interiore dove si riflette l'urlo, il magma, il distorto sogno cellulare. A queste pulsioni sembra concedere la propria eterogenea ed espansiva creatività, Renato Meneghetti ("Radiografie", fino al 15 giugno 1999 presso la "Scirocco-Arte contemporanea" di Terrasini; testi di Francesco Carbone e Marcello Palminteri). Egli è assorto sulle tenebre infinitesime della tissularità. Così come dimostra l'attuale fase della sua ricerca estetica, percorsa, da oltre un decennio, sulla analisi e sul racconto d'una autobiografia strettamente biometrica. Qui il substrato si offre in virtù della mediazione e del trasferimento di lastre radiografiche, fino alla ricreazione d'una cromatica assunzione di pigmenti esasperati dall'alcool, e che al corpo (e dal corpo) svelano il proprio dramma dell'inconoscibilità come la propria impavida realtà. Ma una coerenza tenace, e, se vogliamo, ossessiva, appare impressa nel linguaggio pirotecnico di Meneghetti già a partire dagli anni Sessanta, lungo una pittura materica, che nulla concedeva alla maniera, o ad una realtà scandita da ritmi o armonie prestabilite. Già sin d'allora i frammenti erano svelati o celati dalle stratificazioni onnivore della realtà: sia sotto forma di volti, di lemnischi foliacei, di assemblaggi attorti e barocchi (se non di gotica gravidanza) distribuiti nella spirale del college, del monotipo, o del "decoupage".

Ecco che la poetica di Renato si è sempre di più attestata sul piano dell'ambiguità formale e ideale. Occhi, visi, erosioni mentali (si veda il ciclo, colmo di fascino inquietante, delle "fagocitatrici") hanno, e con sempre maggiore insistenza, caratterizzato quell'assolvere il mandato dell'artista come sospinto verso la reintegrazione con una società in aperta disgregazione. E questo è stato attuato contro ogni regola, fino al raggiungimento di una sorta di estetica perversa quale segno manifesto dello scarto e del cambiamento, dove, persino la propria sembianza, si offre all'orrida (e salvifica) dicotomia della metamorfosi. Il tutto, così, precipita in volute insane e meditative (non è casuale) il percorso di "Insania" degli anni Ottanta). In questo velare e dis-svelare: sia icona, sia parola poetica, sia desiderio e ossessione. Renato Meneghetti esaspera e dilata, in forme cenestopatiche, il proprio e altrui corpo, organi, arti; li decritta attraverso lastre radiografiche (e affini indagini strumentali) dando loro sostanza pigmentaria, sensitività: dissimulando morfologie e contenuti, decorticando e rivestendo, sospingendo emblemi post-informali in una indagine consona e forme "ritrovate" mixando il tutto con modernità tecnologiche, eludendo però l'asetticità propria del linguaggio scientifico. Dunque è l'uomo, la sua parola corporea, il suo spasmo, a dare materia e liquore, secrezione e dolore; ma anche, a volte, la gioiosa gravidanza della vita che, calata dalle tenebre del corpo, si mostra pronta a consegnarsi nel marchio più vero dell'essenza, nell'ombra vibrante della sua anima dispersa.

Aldo Gerbino

TESTO CRITICO · 1999

Aldo Gerbino

Quando la Radiografia diventa Arte

La poetica di Renato Meneghetti appare stringata, tutta protesa ad una interiorizzazione che non persegue le vie comuni dello spirito, ma si tuffa, con una fresca energia materiale, biologica, all'interno del corpo, tra le pieghe dei segmenti ossei, oltre le parti molli, svelando un'immagine celata e imprevedibile. Allora, sia gli alcool su tela, sia i frammenti scintigrafici riproposti, le icone anatomiche, o le ri-creazioni radiografiche colte oltre la soglia dell'emblema scientifico, comunicano un'inquietudine, una capacità di adunare (dopo i cento anni dalla scoperta dei raggi X), anche attraverso l'arte, la parte silente, ma non per questo meno illuminante, del volto e del suo interagire con l'ambiente. Ecco, dunque, che la pittura si pone, tra aspirazione verso il grande libero della scienza e l'emozione che da questa visibilità promana (così come recita l'introduzione in catalogo di Marcello Palminteri: «Meneghetti, Occulte visioni, radiografie 1979/2000», Opera Universitaria San Saverio, fino al 30 giugno). E se il dato concettuale si pone a sostrato del dialogo figurativo (esigenza simile troviamo nel volumetto di dipinti e testi firmato da Maria Pia Pisoni e Nunzio Pino per le «ecografie in ostetricia» 1998), sacro e civile comunicano nell'opera di Renato Meneghetti mentre la drammaticità sgorga dall'impatto della materia con lo spirito (si vedano «Ritratto di Lenin» e l'«Ecce Homo») fino a sconfinare nel bel «Ritratto di pesce persico» del 1997, in un coinvolgimento di messaggi nati dal silenzio e dalle profondità corporali.

Aldo Gerbino

TESTO CRITICO · 1999

Duccio Trombadori

La Musa Sofferente

Non conosco la musica composta da Renato Meneghetti, ma provo ad immaginarla a partire dall'effetto silenzioso, altamente vibrante, che pure emana dalle immagini in sequenza delle sue opere. Un dinamismo interno alla visione ci coinvolge al cospetto di una serie di radiografie dipinte, di tele emulsionate e pigmentate, di carte trattate ad alcool, di plastiche termoformate, e di altre materie sottoposte a una manipolazione premeditata e aggressiva. È a questo punto che l'evento sonoro può coincidere con il più prezioso effetto dell'arte visiva, la sensazione di uno stacco dalla temporalità, per quella atonia che in se stessa è musica, ma ancora tutta compresa in una potenzialità legata alla immagine, aldilà del ritmo, del movimento, del suono. In un simile diorama effervescente dove il sentimento della irritazione è perfino accentuato da una versatile manualità estetizzante, si ritrova guardando a fondo il carattere di una intima, dissolvente, e forse disperata dolcezza giovanile. Meneghetti è dominato da un impulso sentimentale robusto che si impone perfino al cavilloso ordito di un progettare sperimentale, tutto affidato alla diversità delle tecniche visive. In questo sovraeccitato modellare del grido umano non sembra tuttavia che la disperazione abbia avuto la meglio, come accade quando il soggetto perde il filo della coscienza e si disintegra nel pulviscolo della sensazione.

Figlia della poetica narcotizzante della modernità decadente e accablée, la mimica espressiva di Meneghetti non si riduce all'orgoglioso elemento estetico puro, ma ne presume il riscatto avanzando con il ritmo espositivo di una teratologia densa di significati morali. Nello scompiglio dei generi d'espressione, nella ricerca quasi ossessiva di una identità tra sensazione e rappresentazione, Meneghetti sembra rispondere alle antiche esigenze della danza macabra, alle procedure iniziatiche di quei Trionfi della Morte medioevali, o protorinascimentali, dove la mortificazione della carne celebrava la sua gloria nell'attimo di maggiore incanto dovuto all'inganno della sensualità: e cioè in mezzo ad orti conclusi e fioriti, tra dame ingioiellate e cavalieri in amore, paradisi della vanità pronti a subire il destino di una corruzione tanto necessaria quanto imprevedibile. Aldilà del simbolo e della allegoria, però, Renato Meneghetti ha incontrato prima di tutto se stesso, e ha preferito procedere a una indagine sulla scarna dimensione esistenziale dell'uomo postumo, del tipo umano degenerato nelle moderne civiltà industriali, già anticipato poeticamente nella sua implorante miseria dal cuore messo a nudo di Baudelaire e dalle infernali illuminazioni di Rimbaud. Anche per questo, più che la forma, Meneghetti suggerisce ed evoca con l'opera ciò che ad essa è destinato a sfuggire per essenza, e cioè la 'vita', il suo flusso misterioso e sanguigno, la sua ancestrale irriducibilità a una cauta e ragionevole misura umana. Il tratto mistico di una simile posizione combacia con la esigenza energetica di tutta una produzione di immagini non paga di soluzioni statiche, e tantomeno rivolta a condensare nell'oggetto ogni significato dell'operare estetico. E si rispecchia nelle ansie di una intera generazione (Meneghetti ha cinquantadue anni) i cui riti, i cui miti ebbero il comune denominatore di una vocazione iconoclasta nel senso proprio della 'contestazione' di valori, convenzioni, abitudini sociali.

Ne è risultato un vocabolario complesso che non si limita a predicare l'azzeramento dei significati o la riduzione dei codici espressivi. Al contrario, una facilità manipolativa, una

gestualità plasticatrice, una aderenza quasi tattile all'istante sensibile, ha condotto Meneghetti sulla via di una sperimentazione che difficilmente avrebbe potuto contenere tutti i dati di una vitalità liberata.

Egli è stato un disegnatore pubblicitario, produttore di oggetti per l'industria dell'arredo, elabora progetti d'architettura, dipinge, fotografa, realizza filmati in 16 millimetri, compone musica, fa teatro, scultura, realizza situazioni espressive con il proprio corpo fissandole sul video, e le Radiografietrattate dal pulviscolo cromatico ci dicono che la sua estenuante caccia all'opera d'arte 'totale' non è ancora conclusa. Infatti, seguendo l'itinerario aperto dalle immagini di Meneghetti, noi facilmente possiamo individuare il segno più intimo di una biografia, la segnaletica di una vita offesa e il tipico comportamento dell'uomo europeo in questa fine secolo, dove l'essenza del nichilismo sembra avere scelto la comoda lettiera di una 'leggerezza' dissolvente ogni relazione tra parole e cose. Così si può spiegare la consueta adozione della maschera in luogo del volto, il gusto del parlare in codice per insopprimibile esigenza esistenziale, la perdita di una identità riconoscibile, quasi per tutelare il potere di averne un giorno una, per non disperdere una virtù ancora tutta da mettere in gioco e alla prova.

Gottfried Benn ha scritto pagine indimenticabili sulla 'doppia vita' del fenotipo moderno occidentale, in analogia con i pensieri di Junger sul 'passaggio al bosco' come regola di sopravvivenza. Non è un caso che l'idea della 'clandestinità' susciti tanta suggestione presso i moderni, nella condizione della massima 'trasparenza' informativa, comunicativa nelle relazioni tra i corpi, gli individui, i sistemi sociali. La tragedia moderna della apparenza pone domande-limite all'arte visiva mettendone in discussione lo statuto e la finalità. Meneghetti sconta il peso di questa condizione adottando la strategia della metamorfosi e dell'autocompiacimento ottenendo una iridescente e quasi epiteliale descrizione della situazione umana. Il volto è identico a se stesso, così come il corpo si presenta nelle mascherature e nelle percezioni di sé in quanto oggetto della sistemazione clinica, o risultato della scomposizione fisiologica che, nel caso delle Radiografie, suggerisce l'anonimato esistenziale del genere, precipitato della morte fin dentro la vita. Dalle Radiografie, recente passaggio dell'energia immaginante di Meneghetti, una disperata vitalità visiva si proietta con decisione sul problema umano della ansietà consapevole del famoso "essere per la morte" di cui ci parla Heidegger. Ai raggi X vedi passare ginocchi, spalle, fronte, cavità orbitali, pube, mento, mandibole, crani e colonne cervicali, variamente sollecitati da passaggi di colore a volte stridente a volte ripiegato su toni più suadenti e allusivi (il giallo, o il violetto, o l'amaranto).

E si afferma con prepotenza la dimensione della trasparenza luminosa che è al tempo stesso un dato naturalistico e una allusione all'elemento trascendente o travolgente, furia dileguante della esistenza 'finita'. La tecnica è una dote troppo umana per non finire limitata dalla razionalità chiarificatrice dell'istante. Ma nell'istante vi è una componente difficilmente apprensibile, e l'impresa dell'artista consiste proprio nel "tentativo del finito cosciente di pervenire all'infinito". Cogliere "l'orizzonte del silenzio" dentro "i simulacri della apparenza" è la più ambiziosa delle ambizioni.

Meneghetti ne è consapevole da tempo, e la sua opera non ha altro scopo che questo. Collocando se stesso come possibilità di libertà tra la tecnica (comunicativa ed espressiva) e la dimensione del tempo, egli sconta l'immane scacco dell'uomo e della esperienza estetica

nel tentativo di mimare la creazione pura. Lo stato di permanente disagio e di apparente furore esistenziale che trasuda dalle immagini non corrisponde e non si limita al bisogno di rappresentare il malessere sociale, o alla esigenza di visualizzare la crisi vistosa dei modelli culturali occidentali.

Vi è un livello presociale, starei per dire biologico, se non primario o primordiale, che polarizza l'attenzione e la tensione espressiva dell'artista. Qui la sensazione dialoga con alcune avvertenze istintive, e il tentativo di superare la coscienza con una surdeterminazione della pura percettività appare con evidenza mentre l'autore si considera oggetto di osservazione: egli è mutante, mutevole e grottescamente ammiccante come si conviene a una maschera triste, Pierrot Lunaire di una deiezione infinita, povera nella sua presunzione, prigioniera delle sue stesse difese razionali e intuitive. Nel dramma autobiografico-monografico che l'opera di Meneghetti espone, non si tratta tuttavia di mettere in gioco un dramma individuale: qui il destino del singolo diventa una avventura che riguarda il genere, e la parabola del nulla salus, messaggio né meno tanto cifrato emergente dalle immagini, affiora come inevitabile verità interna di una posizione artistica. Lo sguardo che Meneghetti attiva sul corpo umano ha la superba distanza filosofica dell'occhio di Foucault mentre prendeva nota, "nel vuoto dell'uomo scomparso", dei sistemi discorsivi, delle relazioni di potere, della separazione irrimediabile di coscienza e verità della vita. La espressività filosofica dell'opera di Meneghetti dice della illustre gara contro il tempo che l'arte è destinata consapevolmente a perdere, in una sorta di permanente mimesi di quella dinamica vita-morte implicita in ogni tipo di linguaggio poetico.

C'è una continuità coinvolgente in tutto il percorso fino ad oggi seguito dall'artista che soltanto in superficie può essere ridotto alla stregua di un esteta della sperimentazione.

La pratica del linguaggio, le tecniche di comunicazione sono travestimenti di un solo pensiero dominante, in Meneghetti, che si afferma in crescendo quale filo conduttore di una genealogia morale figurata e plasticata per via di un eccessivo fervore vitale.

Uno dei suoi estimatori ha segnalato giustamente il suo bisogno di "intervenire sulla vita prima che questa diventi morte": e se noi osserviamo la pluralità dei suoi interventi, dai Monotipi di fine anni Sessanta, alle figure 'fagocitatrici', alla serie di interventi strani e comunicativi (dal teatro ai video) fino alle ultime Radiografie, ci rendiamo conto che l'artista risponde a un unico e profondo stimolo poetico. Nel perenne corpo a corpo tra la vita che fugge e i nessi fisico-psichici del suo passaggio, si depositano tracce indelebili che è d'obbligo documentare e riprodurre con la cura della osservazione. In questa spietata autoanalisi, si raffina il messaggio espressivo di Meneghetti, dove il 'mutante' afferma la sua sincerità di fondo nella scelta di esibire la propria identità di 'maschera'.

La tremenda e perversa tendenza a travestire la propria condizione, ad indugiare col linguaggio sulle peripezie della dialettica vivente, non è un gesto fatto in pubblico per puro compiacimento, ma segnala il bisogno di dire comunque la 'verità' affidandosi ai fragili strumenti umani. Nella coerenza variopinta con cui ha rispettato questo bisogno d'espressione, c'è tutto il contenuto morale di un'opera che, in quanto tale, assume una fisionomia non assimilabile alle 'leggerezze' del gusto prevalente tra gli epigoni del modernismo. Non a caso Meneghetti vive a ridosso del mondo dell'arte e del suo 'sistema' dosando puntualmente con discrezione le forme e i tempi della sua presenza pubblica. Questo

modo di sottrarsi e di essere presente riassume il senso poetico di chi ama guardare ben oltre il basso profilo della attuale decadenza, con una posizione tutt'altro che cinica, perché ricca di vita e di speranza fin dentro la linea della 'non speranza'. Ed è la originalità di un simile sguardo, così isolato e così comunicante, a indicarci la presenza rara e preziosa di un autentico stile.

Duccio Trombadori

1999

TESTO CRITICO · 1999

Elena Pontiggia

Il Colore del Corpo

È possibile tradurre il corpo in colore? È possibile, per esempio nella pittura di Renato Meneghetti. Mi sembra questo, anzi, il centro più singolare della sua policentrica ricerca: una ricerca che ha preso inizio da una rappresentazione figurativa, ma si è poi mossa anfibia lungo questi ultimi decenni, fra architettura, design, performance, sperimentazione concettuale. E, appunto, pittura.

Il corpo come colore, dunque. Nelle Radiografie di Meneghetti i particolari realistici, anzi ultrarealistici (che cosa c'è di più fedele al vero di una fotografia ai raggi X?) diventano il punto di partenza per una declinazione visionaria delle forme, per un viaggio dentro e oltre il corpo. La forma anatomica, insomma, diventa ombra, alone, spettralità. Diventa un paesaggio allarmato, fra sogno e incubo, quasi un fondale di albe oniriche e di tramonti mentali.

Proprio questo sguardo di Meneghetti si rivela confusivo. Confusivo (non confuso, che è ben altra cosa) esattamente come era confusivo lo sguardo del piccolo Hans, di cui parla Freud. Il rocchetto con cui il bambino giocava poteva di volta in volta diventare suo padre, sua madre, lui stesso. E qualcosa di simile avviene nella pittura di Meneghetti. I suoi arti-fantasma, che vengono indicati nelle didascalie con laconica precisione (cranio, mandibola, testa, avambraccio, colonna vertebrale) danno luogo a forme inaspettate, che possono essere di volta in volta qualsiasi cosa.

Può sembrare di intuire un canneto, di intravedere una cavalletta, di incontrare strani animali formicoidi e immobili. Un sottile senso di vertigine ci cattura, nel constatare la distanza che separa essere e apparire.

Ma torniamo al colore. Siamo abituati a pensare alla statuaria classica nel candore del marmo o nella luce oscura del bronzo. E invece l'archeologia ci ha dimostrato che, come i templi greci erano colorati, così anche le sculture avevano occhi, labbra, capelli ottenuti con inserzioni di materiali diversi e con sottili effetti cromatici. Patine e pigmenti, poi, arricchivano la dimensione coloristica. Una simile inversione di prospettiva ci è richiesta anche dall'opera di un artista assolutamente lontano dalla classicità, come è appunto Meneghetti. Le ossa non sono più grigie, le varie parti del corpo non hanno più un carattere cromatico prevedibile. Tutto si trasforma, tutto è preda di un'inspiegabile metamorfosi.

Non si deve pensare, però, ad effetti estetizzanti. Al contrario, mi pare che proprio queste fantasmagorie di toni evaporanti, questi caleidoscopi di viraggi fosforescenti sottolineino, anziché la bellezza, una condizione di precarietà e di inadeguatezza del corpo, e dunque dell'esistenza.

Meneghetti non cerca il colore perché sia bello. Cerca il colore perché il colore, come ogni forma di luce, è legato a un tempo momentaneo, provvisorio. Muta, si accende, si spegne.

Così il viaggio dantesco dentro il corpo ne evidenzia le malattie, la scheletricità, la condizione larvale, la natura bidimensionale e cartilaginea. Il volume è ridotto a superficie: una superficie diafana, che sembra prossima a incrinarsi, a lacerarsi.

D'altra parte, e questo è uno dei punti di maggior novità della pittura di Meneghetti, questa constatazione per così dire scientifica della fragilità umana, questa lucidità filosofica che nasce da un'osservazione empirica, non dà luogo a un teatro dell'angoscia, e nemmeno a considerazioni amare, pessimistiche.

Al contrario, si assiste al manifestarsi di una vena non ironica ma vitalistica: quasi che, da questi lacerti e reperti archeologici (un'archeologia del corpo si può considerare la pittura di Meneghetti) scaturisse un rinnovato *amor vitae*.

Una strana euforia percorre questa pittura. Già, perché la musa che presiede a queste opere non è la Malinconia, ma è piuttosto la Sibilla. Quello che interessa a Meneghetti è suggerire la dimensione di enigma che si ritrova in ogni cosa. E la visione lenticolare, l'incontro ravvicinato col corpo si traduce in una domanda che non trova risposta.

Il corpo come mistero, dunque. Proprio ciò che ci è più familiare, ciò che in definitiva siamo, è quanto di più sconosciuto esista. E appunto questo è uno degli insegnamenti dell'opera di Meneghetti: un insegnamento su cui c'è sempre da riflettere. D'altra parte mi pare che un altro punto di forza nel lavoro dell'artista sia la sua poliedricità, la sua sfaccettatura.

L'abbiamo già accennato all'inizio di questo scritto. Meneghetti si è misurato con una molteplicità di linguaggi, senza prediligerne nessuno in particolare, o meglio amandoli tutti indistintamente, come figli diversi, ognuno con la propria fisionomia. Leggo nel curriculum dell'artista queste note: "Pittura 1954 -1998; Scultura 1963 -1998; Fotografia 1980 -1981; Musica 1980 -1983; Design 1970 -1976; Architettura 1972 -1985; Performances 1980 -1997; Installazioni 1979 -1999; Teatro 1983 -1985".

È un elenco meticoloso, filologicamente attento. Che rivela soprattutto una cosa: la necessità di utilizzare modi diversi del dire, appunto perché quello che importa non è tanto la tecnica espressiva, la perizia artigianale conquistata ed esibita nel singolo linguaggio. Quello che importa è dire quanto si è scoperto, quanto si è intuito, quanto vuole essere detto. A ben vedere, la pittura stessa diventa performance, la fotografia diventa pittura, l'architettura diventa teatro. Il corpo (quello dipinto o radiografato) è il protagonista di una pièce misteriosa, di un assolo o di un monologo senza parole, in cui il copione è muto, ma non per questo è meno eloquente.

Leggo in una dichiarazione dell'artista: "Ho anche superato la singola mistificazione del fotogramma; mi sono lasciato alle spalle l'intervento tecnico sul lastrino o in diretto rapporto con esso, per ottenere un risultato estetico concepito e voluto, per operare ben altre mistificazioni..."

Ecco, se è possibile aggiungere un commento a queste parole, già di per sé così chiare, potremmo dire che anche il mestiere, inteso come mistificazione, non interessa all'artista. Quello che gli interessa è piuttosto l'esplorazione di un territorio: il territorio dell'allucinazione, del sogno, del subconscio, del sottinteso, del rimosso.

Questi territori possono essere aggrediti da tanti punti di vista e attraverso tanti linguaggi. Quello che è necessario è che il linguaggio sia il più possibile autentico, e non si esaurisca in tecnicismi, in virtuosismi, in compiacimenti finì a loro stessi. Anche perché si assiste in quest'opera a una sorta di *reductio ad unum* delle varie grammatiche, delle diverse regole sintattiche. Da un lato si possono vedere i quadri di Meneghetti come opere viventi, come

risultato e deposito di una performance.

Dall'altro è lo stesso agire del corpo che diventa pittura. Tutto converge, tutto si tiene.

Quello che 'non si tiene' è semmai la fisionomia dell'uomo, la nostra fisionomia, così come si rispecchia in queste opere. È una fisionomia tutt'altro che aulica, nobile, eroica. Per quanto i colori possano essere seducenti, il corpo, nel suo complesso, appare oltre qualsiasi maschera. Eppure...

Vengono in mente le parole di Nietzsche: "Tutto ciò che è umano non è degno di essere preso molto sul serio, ma..." Ecco, l'opera di Meneghetti dà conto insieme di quel "non" e di quel "ma".

Elena Pontiggia - 1999

TESTO CRITICO · 1999/2005

Gabriele Perretta

Lo Scorrere dell'Opera

“Il significato delle immagini della memoria dipende dal loro contenuto di verità. Sinché si riconnettono alla vita incontrollata degli istinti, è insita in esse un’ambiguità demoniaca. Tali immagini sono, in quel caso, opache come un vetro matto attraverso il quale penetra alcun bagliore. La loro trasparenza aumenta nella misura in cui la conoscenza rischiarla la vegetazione dell’anima, limitandone la costrizione naturale. La verità, difatti, può essere scorta soltanto da una coscienza emancipata, capace di controllare il demonismo degli istinti.”

Siegfried Kracauer

In ogni epoca storica l’artista è stato chiamato a dare il suo contributo sotto forma di proposte, di scelte linguistiche, di impegno all’immagine. Questo compito è diverso per ogni momento storico e può essere più o meno rappresentativo se aderisce ai segni del tempo in cui viviamo. Senza dubbio, l’artista postmoderno è chiamato a impegni di ricerca e di partecipazione alla cosa artistica estremamente ardui. Se si è convinti che non si può progettare il futuro dell’opera senza conservare almeno un’impronta, un’orma del passato, si deve pure ammettere che è molto difficile trovare la formula che dovrebbe collegare l’eredità del passato alla costruzione di un’opera che verrà.

Rispetto a queste possibilità di lavoro, negli ultimi decenni si sono orientate due figure di artista: una che ha guardato in maniera propulsiva in avanti e un’altra che ha preferito sposare una forma di disorientamento, sentimento che oggi accomuna una folta schiera di operatori estetici, a prescindere dalle ideologie e dai consueti modelli operativi. Gli sguardi dell’artista contemporaneo vengono fuori da questa fonderia di certezze e di incertezze. Pur non essendo mai il risultato di una quantità di mezze misure, che non possono avere uno stesso centro e uno stesso punto di riunione, le attitudini dell’artista contemporaneo sono votate alla valenza circolare, alla comunicazione che si avvale di tutte le carte da gioco del sapere e della conoscenza visiva. Nel suo bagaglio di esperienze entrano continuamente tutte le tecniche di trasmissione del linguaggio. In questa repubblica delle lettere e delle arti del secondo ’900, bisognerebbe includere anche la vita e il lavoro, l’avventura, di Renato Meneghetti, un impavido artista veneto segnalato da Fontana come un “giovane positivo”. Sin dalla prima metà degli anni Sessanta fino agli ultimi giorni di questo secolo, egli ha attraversato tutti i territori della comunicazione. Ha esordito con una pittura di gesto (1962), ha incontrato le suggestioni del dissolvimento dell’immagine (monotipi), è passato per gli esperimenti del collage, dell’affresco, per i tratti della pittura materica, per poi approdare a quelli che lui ha battezzato (e da cui si è fatto battezzare) gli Elementi fagocitanti e le Macrofagocitatrici.

È indicativo che una buona parte del lavoro di Meneghetti prende le mosse dalla nozione di fagocitare. Il termine scientifico, che in senso figurato sta per inglobare, assorbire, viene dalla proprietà di alcuni organismi animali detti fagociti, ovvero in grado di inglobare, appunto, e digerire con movimenti ameboidi nel loro protoplasma microrganismi, corpi estranei, cellule della stessa specie destinate alla morte. Nei piccoli animali la fagocitosi ha una funzione

nutritiva, in quelli superiori costituisce una funzione di difesa cellulare dei tessuti e dell'organismo per proteggersi da malattie infettive. Meneghetti, infatti, tra l'inizio degli anni Settanta e il 1977, dopo aver esteso il suo lavoro a una composizione più concettuale e dopo aver allargato i confini tecnici all'attività del cinema e del design, frantuma ossessivamente le Fagocitatrici alla ricerca di quelli che chiama Elementi fagocitanti. Egli stesso nel 1980 si firma "il fagocitato", per rinnegare poi qualche anno dopo questa autodefinizione. Il fatto che Meneghetti usi tutto il bagaglio del pittore, dello scultore, del regista, del fotografo e del musicista spiega abbondantemente ciò che prima indicavamo con il processo previsto dalla nozione scientifica di fagocito. Meneghetti pur partendo dalla pittura si ingloba nelle altre tecniche le assorbe. Così come "assimila – dice Lucio Fontana – a fondo le esperienze dei maggiori esponenti dell'arte contemporanea, integrandole, nella sua incessante ricerca di una strada".

Nell'artista veneto ci sono due alternative di percorso: una muove dai passi lineari della pittura, e da essa si apre alle esperienze di contaminazione più diversificate, e una seconda che tra le 'divergenze parallele' dalla musica, dalla fotografia, dal cinema arriva comunque alla pittura. Qui la pittura è un punto di partenza e un dispiegamento di forze motrici in grado di calpestare la sua unica attitudine per realizzare delle sinergie. Infatti la ricerca musicale del 1981-1982, nata dal progetto Insania, presso il Centro di Ricerca Sonologico dell'Università di Padova, e il libro-disco, entrambi presentati alla Biennale Musica di Venezia del 1982, i documentari in 16 mm, la riduzione teatrale accolta in Patavanitas sono tutti elementi di sfogo che vogliono aggredire le superfici delle arti da più punti di contatto. Il periodo di lavoro che si svolge, appunto, intorno al 1980, e che Meneghetti sintetizza nella formula "Avere o Essere", dato che mutua un libro famosissimo di Erich Fromm, ci dà la possibilità di glossare in maniera trasversale sulle potenzialità della sua opera. In sostanza, facendoci condurre un po' dai ricordi e dalle citazioni di Lao-Tse, Meister Eckhart e Marx, che Fromm riporta all'inizio del volume, possiamo ribadire che il valore dell'uomo, secondo il testo, è deducibile non in quello che ha ma in quello che è. Per Fromm, l'uomo d'oggi tende a estinguere l'esperienza soggettiva e stabilisce con le cose un impersonale rapporto di avere o non avere. Quando si vede il paesaggio del mondo come una grande costellazione arricchita dal *do ut des*, l'uomo diventa estraneo a questo palcoscenico, si finisce per accettare la reificazione dentro di sé. Come il mondo esterno appare alla figura umana disegnato da cifre che indicano il possesso o meno, così la sua vita interna si sdoppia in esaltazioni mostruose, che l'uomo trova in sé, in quanto non ricorda di averle prodotte con la sua attività. Allora l'essere non c'è più, la persona contemporaneamente è svuotata, il corpo che lo anima contiene solo dei frammenti di una solitudine senza spessore, un'infelicità affollata di cose che scuotono i suoi sensi, ma che non gli riempiono l'anima o, meglio, il vuoto, la voragine buia e profonda, entro cui gli sembra di precipitare appena si sottrae al frastuono della realtà piatta e banale.

Tutto questo percorso filosofico serve a chiedersi che cosa può fare l'arte se non riscoprire l'essere, o far avvertire all'altro che noi siamo prima ancora di avere. Anche l'arte dovrebbe essere un risultato fattivo di ciò che siamo, più di ciò che abbiamo. Puntualizzare la risonanza dell'essere nel senso dell'opera non significa però evitare di confrontarsi con una potenzialità strumentale che permette la realizzazione dell'opera. E l'attuazione di questa potenzialità è strutturalmente formata dal contributo della tecnica, di cui Meneghetti non ha disdegnato l'operosità. Al di là di una sterile meccanizzazione, che potrebbe vedere l'opera realizzata attraverso il solo contributo tecnico, diciamo pure che essa sia quando si è avvalsa di

strumenti più duraturi e memoriali come la pittura e l'architettura o la musica, sia quando ha utilizzato medium più effimeri e incostanti come il cinema e il video, ha comunque reso evidente che la conquista dell'immagine è una possibilità legata ai giochi dello sguardo tra creatore e spettatore, tra colui che inventa e causa la realizzazione e chi non fruisce passivamente e interloquendo con l'opera realizza il proprio ascolto e la propria opera.

Tali esortazioni mi sembra che abbiano attraversato come un torrente il senso del lavoro artistico di Meneghetti, visto che ha avuto modo di richiamare lungo il suo percorso queste categorie. Fromm si chiede e ci chiede cosa fare per riconquistare il proprio essere e, dato che l'arte è una traccia dell'essere stesso (o meglio dovrebbe essere tale), permette all'arte stessa di domandarselo. Il primo obiettivo suggerito da quel libro del 1976 era "quello di non esercitare il controllo sulla natura, bensì sulla tecnica e le forze e le istituzioni sociali irrazionali che minacciano l'esistenza della società occidentale, se non dell'intera specie umana". Il secondo suggerimento che presupponeva Fromm riguardava la costruzione della "nuova scienza umanistica dell'uomo", dove fosse possibile dividere tra i bisogni fagocitati e quelli imposti dall'artificio passivo della macchina, distinguere tra patologie e salute psichica. A questo processo di depurazione sembra che si avvii anche il lavoro di Meneghetti che subito dopo l'esortazione dell'Avere o Essere comincia il lavoro delle Radiografie che dura fino ai giorni nostri. La radiografia della pittura, ma anche dell'introspezione, della figura umana, delle possibilità comunicative della struttura ossea interna dell'arte e dei segni che offre l'anatomia sono il risultato dell'elaborazione meneghettiana. Il pretesto di prendere come metafora la fondazione della nuova scienza di cui parla Fromm, non è un atto di presunzione per intellettualizzare il quadro, cosa quasi impossibile, ma di permettere al segno umano di affrancarsi dalla modalità esistenziale dell'avere e di riappropriarsi della modalità esistenziale dell'essere. Un'utopia per l'atto artistico contemporaneo che ha bisogno di questa scaltrezza per porre dubbi e interrogativi al mondo, in cui tutti siamo costretti a vivere, ma che forse a nessuno di noi piace così com'è, soprattutto agli artisti che vorrebbero trasformarlo. Nelle Radiografie vi è custodita una necessità di scrutare gli organi interni, di selezionare con i raggi Roentgen qualcosa di inesplorato nel calore, nel colore e nella forma che è inaccessibile all'occhio nudo. Un insegnamento di Fontana c'è stato, dopo la fenditura della tela la superficie andava scrutata nella sua silenziosa bidimensionalità trasparente, radiante. Del resto è lo stesso Meneghetti ad avvertirci della precarietà del suo atto. Un gesto che è dovuto ai poeti e ai pittori. Basta riprendere le parole di Alberto Folini per capire quanto sia importante il veicolo della poesia, della pittura e forse del 'silenzio' in questo percorso, oppure basta seguire le parole dello stesso Meneghetti: "ma è il mezzo di linguaggio assunto e da me portato avanti che mi qualifica e di cui mi importa. Ho anche superato la singola mistificazione del fotogramma; mi sono lasciato alle spalle l'intervento tecnico su lastrino o in diretto rapporto con esso, per ottenere un risultato estetico concepito e voluto, per operare ben altre mistificazioni..." (1987).

Gabriele Perretta - 1999

TESTO CRITICO · 1999

Laura Cherubini

La Struttura Segreta

Svelare la natura segreta delle cose, questa sembra fin dall'inizio la pulsione dominante nella ricerca pittorica di Renato Meneghetti. La Lavandaia del 1954 e Ho visto il mare, dell'anno seguente mettono a nudo brani di natura, La tavola dello zio Nino del 1959 è un'osservazione ravvicinata di un frammento di tavola, alcuni Monotipi sembrano anticipare le Radiografie, i collage si presentano come stratigrafie di sottili e fragili epidermidi, negli affreschi su tavola la tessitura materiale è esibita e sottolineata.

Cannibalismo

Già negli anni Sessanta nasce un ciclo intitolato le Fagocitatrici. L'unica cosa possibile per vivere nel mondo è forse farsi mangiare. Meneghetti tratteggia una sorta di fase orale della pittura. La fase orale è una tappa fondamentale nel primo periodo di vita del bambino, la bocca uno degli organi principali, luogo di accesso all'interiorità del corpo.

“Il piacere che si prova nell'essere accudito si connette strettamente a certi atteggiamenti emotivi, la sensazione principale consiste probabilmente nella sicurezza risultante dalla distensione portata all'appagamento della propria fame. Questo senso, insieme a quello di essere curato, si riallaccia all'atto dell'assimilazione e al piacere che risiede nella mucosa della bocca. In origine, queste sensazioni orali vengono avvertite in modo del tutto passivo.

La ghiandola mammaria ha un tessuto erettile e fa zampillare il latte nella bocca del bambino. È giusto quindi chiamare assimilazione, o secrezione orale, l'intero complesso di queste emozioni e del piacere così localizzato” (Franz Alexander, Gli elementi fondamentali della psicoanalisi). Si sa che popoli primitivi mangiano i loro nemici per introiettarne le qualità. Questo accadde persino al dottor Livingstone, l'esploratore: alla sua morte i due più fedeli servitori ne mangiarono gli organi per assumerne la forza e il coraggio. D'altra parte qualcuno ha persino ritenuto fraintendendone l'essenza e il significato un macroscopico esempio di cannibalismo traslato il rito dell'Eucarestia nella religione cattolica – il sacerdote ripete a proposito del vino e del pane le parole del Cristo: “Prendete e mangiatene tutti perché questo è il mio corpo, prendete e bevete tutti poiché questo è il mio sangue sparso per voi e per tutti in remissione dei peccati” -. Per il prodigio della transustanziazione il fedele deve credere che l'ostia consacrata effettivamente è il corpo di Cristo come d'altra parte il sacerdote la chiama iteratamente donandola alle bocche della comunità riunita.

Anche la letteratura è attraversata da tracce di cannibalismo: nel Decamerone di Boccaccio c'è la novella di messer Guglielmo Rossiglione che, geloso di messer Guglielmo Guardastagno, lo uccide e dà il cuore in pasto alla moglie, ma legate al cibo sono anche le novelle di Nastagio degli Onesti e di Chichibio e la gru. Nelle favole emerge la figura della madre-strega o del padre-orco che divora: pensiamo ad Hansel e Grethel e a Cappuccetto Rosso. Hansel e Grethel appare come la fiaba di una grande paura, quella della fame: i genitori sono preoccupati di non aver più nulla da dare da mangiare ai propri figli, i bambini sono convinti che i genitori li vogliano far morire di fame, gli uccelli mangiano le briciole che Hansel ha disseminato impedendo così di trovare la strada, i bambini affamati mangiano la casa commestibile e la strega vuole mangiare loro: “La strega, che è una personificazione degli aspetti distruttivi

dell'oralità, ha la stessa tendenza a divorare i bambini che vanno a demolire la sua casa di marzapane" (Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*). Anche in Cappuccetto Rosso il tema centrale è la minaccia di essere divorati. "Un'incantevole e innocente ragazzina inghiottita da un lupo è un'immagine che s'imprime in modo indelebile nella mente. In Hansel e Grethel la strega ebbe soltanto l'intenzione di divorare i bambini; in Cappuccetto Rosso sia la nonna sia la bambina sono letteralmente ingoiate dal lupo" (Bettelheim). La storia letteraria di questa fiaba inizia con la versione di Perrault dove però manca il lieto fine, tanto che un grande studioso di fiabe, Andrew Lang osserva che se tutte le varianti di Cappuccetto Rosso finissero così si potrebbe accantonarle, mentre con la versione dei fratelli Grimm divenne una delle fiabe più popolari. Nella mitologia abbiamo la leggenda di Cronos che divorava i propri figli: Zeus si salva perché sua madre lo sostituisce con un sasso. L'Enciclopedia della psicanalisi di J. Laplanche e J.B. Pontalis alla voce "Cannibalico" recita così: "Termine usato per qualificare delle relazioni oggettuali e dei fantasmi corrispondenti all'attività orale, con riferimento al cannibalismo praticato da alcune popolazioni. Il termine esprime in modo icastico le diverse dimensioni dell'incorporazione orale: amore, distruzione, conservazione all'interno di sé e appropriazione delle qualità dell'oggetto". Ecco dunque che le credenze dei popoli primitivi trovano una qualche conferma nella psicanalisi. È quanto Sigmund Freud in persona ha spiegato in *Totem e tabù*: "[...] ingerendo parti del corpo di una persona nell'atto di divorazione, ci si appropria anche delle proprietà che sono appartenute a quella persona" e più specificatamente: "Un giorno i fratelli [...] si riunirono, uccisero e divorarono il padre, mettendo così fine all'orda primitiva [...] Nell'atto della divorazione essi compirono l'identificazione con lui, appropriandosi ciascuno di una parte della sua forza".

Fagocitare: in realtà questo verbo sul vocabolario non c'è. C'è invece il sostantivo maschile fagocito (dal greco *fagein*, mangiare, e *chitos*, cellula) e la definizione recita così: "Nome generico di cellula animale circolante nel sangue, che ingloba detriti e microrganismi e li digerisce".

Radiografie

I continui mutamenti nel lavoro di Renato Meneghetti non sono indice di sperimentalismo, anche se un quadro del 1981, realizzato attraverso la corrosione di smalto su polistirolo, porta il titolo di *Esperimento I*, sono prodotti invece dall'ossessione dell'idea della morte che attraversa tutta l'opera. Alcuni dipinti ad acetato montati su tavola, *Parti di fagocitato 16°*, *Spina dorsale di un fagocitato* e *Parti di fagocitato 24°*, tutti del 1979, mostrano corpi smembrati e fatti a brani che in qualche modo anticipano il lavoro delle Radiografie. Tra i primi lavori in questo senso *Ritratto di Anna* e *Occhio fagocitato*, ambedue del 1981, sono ancora firmati con la sigla "Mrilfagocitato".

All'origine di tutti questi lavori c'è sempre una vera radiografia che viene trasferita su tela attraverso un celato e segreto procedimento di pressione/impressione. Su questa base vengono poi utilizzati i colori. L'elemento cromatico incide in modo così definitivo e consistente che alla fine il corpo umano viene completamente trasformato in un paesaggio terrestre o cosmico.

Questo procedimento sembra dunque teso a svelare una struttura segreta delle cose, come molti procedimenti del surrealismo, dal frottage di Max Ernst al rayograph di Man Ray. Anzi quest'ultima esperienza sembra forse la più vicina, anche per il processo affine a quello radiografico, una immagine ottenuta per contatto. Così, in sintonia con il ready-made di

Marcel Duchamp, che consiste nel prelievo e nella pura, semplice e diretta presentazione dell'oggetto, l'interna struttura delle cose viene rivelata. Ecco come Man Ray stesso racconta l'invenzione, nel senso proprio della scoperta di qualcosa che era già implicito nelle premesse, del ready-made: "Sviluppai durante la notte le lastre che avevo impressionato e la sera dopo le stampai [...] Posai i grandi negativi in vetro su un foglio di carta sensibile che si trovava sul tavolo. Accesi per qualche secondo la lampadina rossa che pendeva dal soffitto, poi sviluppai le negative. Fu durante lo sviluppo che scoprii il procedimento per fare i miei Rayographs, fotografie senza macchina fotografica. Sotto i negativi, fra i fogli di carta da stampa che erano già stati esposti, ce ne era uno vergine. Lo esposi alla luce, insieme a parecchi altri fogli che più tardi sviluppai insieme. Attesi invano per qualche minuto che comparisse l'immagine; poi, rimpiangendo di aver sciupato la carta, posai macchinalmente sul foglio bagnato un piccolo imbuto di vetro, il bicchiere graduato e il termometro. Accesi la luce: sotto i miei occhi prendeva corpo un'immagine. Non si trattava soltanto del semplice contorno degli oggetti, ma questi risultavano deformati e riflessi dai vetri che erano stati in misura maggiore o minore a contatto con la carta; la parte esposta direttamente alla luce spiccava come in rilievo sul fondo nero" (Self-portrait).

Così l'occhio vede cose che l'occhio normale non legge. In Autoritratto al chiaro di luna del 1989 si contempla la faccia della luna, in Autoritratto in Quaresima (1989) la struttura ossea si illumina d'improvviso chiarore. In Microtac Gold, in tasca dell'impermeabile (1992) si configura un paesaggio di oggetti. Poi 'ritratti intestinali' cominciano a popolare i quadri di Renato Meneghetti. Una delle strutture portanti di queste opere è quella che nel corpo umano è la colonna portante: la colonna vertebrale. Lo scheletro è la struttura ossea visibile ai raggi X.

Il corpo umano continua a essere oggetto di indagine nelle Carrozzerie umane realizzate con elementi tridimensionali.

L'anxietas, l'ansia di comunicare, l'urgenza espressiva portano Renato Meneghetti a esplorare altri campi come l'architettura, il design, il cinema con la progettazione del Museo dell'Automobile, la partecipazione al Festival del Cinema, il lavoro per l'Agenzia Pubblicitaria, l'attività della Casa Editrice e finanche l'esperienza del restauro di ben sette ville palladiane. Il suo lavoro d'artista resta molto legato all'interiorità, a una visione spirituale e sofferta del mondo, ma credo che l'attività interdisciplinare e le differenziate esperienze in tutti questi specialistici settori abbiano avuto un riflesso sull'opera più strettamente artistica, nel senso di un raffreddamento e un distacco da temi e problemi, per cui anche il corpo umano viene indagato da un occhio meccanico ed elettronico. Uno sguardo neutrale si combina così con l'angoscia esistenziale e contribuisce a farle varcare la soglia del linguaggio.

Laura Cherubini

1999

TESTO CRITICO · 1999/2001

Luciano Caramel

Vedere Dentro, Vedere Oltre

Renato Meneghetti è autore polidimensionale, aperto alla sperimentazione e alla pratica di molteplici e differenti linguaggi. S'è dedicato, fin da giovanissimo, alla pittura, e poi alla scultura, alla fotografia, alla musica, al design, all'architettura, alle performances, alle installazioni, al teatro, al corto e lungometraggio, al video, anche facendo interferire i diversi media, cercando rapporti, interazioni, osmosi, slittamenti.

Con una stretta partecipazione, di fatto, alle ridiscussioni statutarie dell'arte dopo, e oltre, l'informale, tra gli anni Sessanta e Settanta, che certo ha stimolato in lui la riproposizione in termini nuovi dell'operazione artistica, ma non ha facilitato la comprensione del suo lavoro. Che diviene invece ben più leggibile dagli anni Ottanta, consentendo anche un riesame a posteriori di certi suoi esiti precedenti, alla luce appunto del poi più appropriatamente valutabili.

Certi monotipi del tempo tra il 1964 e il 1966 -1967, quando ancora Meneghetti non era ventenne, o appena aveva raggiunto il traguardo dei vent'anni, attestano infatti quell'inclinazione a immagini veicolanti in termini non descrittivi un senso di inquietudine, un porsi allarmato di fronte alla realtà di intonazione psichica, tutta interiore, che sarà sostanza dei risultati più maturi, appunto dai primi anni Ottanta. Così in Dissolversi, del 1964, dove una sagoma iterata va gradualmente dissolvendosi, da sinistra a destra, quasi entrasse in una situazione altra, al di là della soglia della corporeità. Mentre in Il Giudizio, del 1965, il richiamo esplicito al Giudizio finale, con la distribuzione canonica degli eletti nella zona superiore e dei dannati in quella inferiore, è poi legato da traiettorie semitrasparenti, forse delle lingue di fuoco che salgono dal basso, ove i peccatori si affollano in un fitto groviglio segnico. Con effetti di tensione come magnetica, che in altri fogli, del 1967, di carta chimica lascia il posto alla sensazione di fluttuanti concrezioni ectoplastiche, su di un fondo scuro su cui appare in positivo l'impronta di scritture a macchina, che danno all'insieme – titolato Messaggio "314" – un tono misterioso, con interessanti, inusuali soluzioni logoiconiche.

Sempre in quegli anni molto giovanili, troviamo poi delle immagini angosianti realizzate attraverso il collage su tavola misto a pittura ad acrilico, delle quali è documento drammatico la visione di morte Cadeva la neve ad Auschwitz, del 1965, al cui centro è collocata, sul suolo innevato, la fotografia ritagliata del corpo scheletrico ignudo di una vittima di quel campo di sterminio, avvolto da densi fumi incombenti, mentre in primo piano, in basso, corre orizzontalmente un filo spinato. Una visione di agghiacciante efficacia, in cui è incarnato senza intervento alcuno di amplificazione retorica, ben oltre le insistenze illustrative di molta nuova figurazione di allora, il dramma del genocidio e, attraverso esso, ancora direttamente, senza alcun artificio, la denuncia della barbarie omicida dell'uomo contro l'uomo.

Siffatta volontà significativa, questa volta riferita ai movimenti alternativi delle giovani generazioni, la ritroviamo in Contestazione in musica, del 1966, anch'esso a collage, con la disseminazione coinvolgente sulla superficie di figure e di vedute di eventi musicali, tutt'attorno a un grande occhio centrale che guarda oltre il quadro, scrutando e come attirando a sé il fruitore, con l'effetto ipnotico dei cerchi concentrici che lo conformano. Ed è

una direttrice che, come un corso d'acqua carsico, riemerge negli anni Ottanta, in *découpages* su carta intelata più sintetici e distesi, nei quali immagini ritagliate di volti o d'altro appaiono come galleggianti in una spazialità allusiva, indeterminata. Sempre in quegli anni Meneghetti riprende il monotipo, per dar forma a grandi volti, o busti, come corrosi, da *day after*, che emanano sensazioni sinistre.

Siamo però ormai qui in una nuova temperie, in cui l'artista, prima parallelamente, poi esclusivamente andrà saggiando il ricorso alle radiografie in pitture ad alcool su tela pigmentata o ad acrilico su tela emulsionata per riproporre, con nuova isticità, una realtà di stretta intonazione psichica, tutta interiore, in solo apparente contrasto con l'oggettività dei procedimenti scientifici utilizzati. Quanto appare, su fondi uniformi o diversamente trattati, grazie all'effetto di radiazioni invisibili, consente infatti di vedere dentro l'uomo, oltre l'involucro esterno, attingendo una primarietà che, offerta con manipolazioni espressive (non necessariamente complesse, anzi prevalentemente elementari, di posizionamento), trasferisce il messaggio in una dimensione che nel rispetto del contingente, del particolare, del fenomeno, lo assolutizza, fissandolo nella sua strutturalità sostanziale, che consente la vita e ad essa sopravvive, almeno temporaneamente, fino alla polverizzazione a cui tutto è destinato e che lo scheletro scarnificato preconizza. Una sorta di *memento homo*, quindi, di denuncia della *vanitas*, pregno di richiami al senso primo e ultimo, di vita e di morte, dell'essere uomo.

Le mascelle, i denti, gli avambracci, le mani, i crani, i bacini, le colonne vertebrali e ogni altra parte dello scheletro partecipano di un'aura che va oltre i sensi umani, rimanda a coordinate rese possibili, cioè captabili dall'occhio e dalla mente dell'uomo, da un qualcosa di inafferrabile, che di per se stesso comporta l'apertura a dimensioni altre dal determinismo meccanico, tattile e percettivo.

E ciò accresce, non limita, la forza delle immagini che Meneghetti sa trarre da tali strumenti, evitando, come egli stesso ha scritto, "le secche dell'epigrafe funerea o del puro reperto scientifico". Con interventi attivi, ovviamente, non con la pura utilizzazione del mezzo scientifico, ottenendo risultati che vanno ben al di là di quelli conseguiti nelle ricordate prove giovanili.

Né l'azione dell'autore è solo di ordine propriamente pittorico, espressivo. Essa riguarda anche il senso, agisce pure a livello metaforico, con le trasposizioni significanti che dell'arte sono proprie, già del resto implicite nel trasferire sulla tela la radiografia, nel trattarla, nel porla in rapporto con altri, diversi interventi e materiali. Fuori quindi della passiva asetticità catalogatoria di molte immagini di autori, soprattutto giovani, che solo apparentemente sono accostabili a Meneghetti, nonostante l'apparente, appunto, comune attestarsi su immagini 'elementari', di vita e di morte, e spesso anche di violenza, che si esauriscono nella documentazione, nella registrazione tautologica, su di un registro, di conseguenza, sostanzialmente naturalistico. Ma fuori anche dell'amplificazione utile all'impatto urbano del messaggio pubblicitario, propria, ad esempio, del pur grande, su tale piano, Oliviero Toscani, l'efficacia delle cui immagini agisce su tempi brevi, proprio per la totale implicazione con l'attualità che le rende al momento tanto valide.

Quanto Meneghetti ci propone è attivo invece nella durata, dell'arte sempre propria, anche quando sia radicata nelle più dure e 'finali' tematiche esistenziali. Come, per restare nel

campo del contemporaneo (ché, per l'antico, gli esempi sarebbero innumerevoli: da un Grünewald, un Michelangelo, un Caravaggio a un Goya), nell'Andres Serrano delle cibachromes sul tema della Morgue, i cui cadaveri sono sempre astratti dal contesto ambientale, si danno nel loro isolamento e mai, inoltre, nella loro totalità.

C'è infatti, nelle sue immagini, un'azione attiva dell'autore che, con diversi mezzi, le rende emblematiche, non illustrative, le porta cioè su di un piano non sovrapponibile a quello della cronaca. Grazie anche – ed è constatazione mutuabile per Meneghetti – all'assolutezza, nella sua stessa costitutiva assenza di temporalità in atto, dell'immagine pittorica (o, anche, fotografica). Certo il succedersi effettivo, non potenziale, dei fotogrammi di un film, o di un videotape, consente effetti di grande suggestione sullo spettatore, che è 'preso', anche emotivamente, dalla dinamica di quanto gli scorre di fronte. Che è però pure, contemporaneamente, sottomesso a ritmi non arrestabili e quindi non dominabili, pena lo svilimento della loro natura.

Tutto ciò è indubbiamente di forte efficacia comunicativa, come ha sperimentato ripetutamente lo stesso Meneghetti. Ma c'è il rovescio della medaglia. La pittura, nel suo fondarsi sull'immobilità, sul congelamento del divenire in un suo momento esemplare, permette, nella sua parzialità, un rapporto paradossalmente, credo, più attivo, nel suo travalicare-fermare quella dinamica temporale che invece in genere maggiormente avvicina il cinema – nella sua diversità, naturalmente – alla realtà fenomenica. Qui, in posizione complementare, non alternativa, a quella del cinema, sta la forza della pittura, come esemplarmente provano le Radiografie del nostro artista, che ripropongono l'astanza teorizzata da Cesare Brandi.

Luciano Caramel

1999

TESTO CRITICO · 1999

Marco Di Capua

Epigrafi per Luce Sola

“La materia era radiazione e la divinità silenzio, quel che stava nel mezzo, una bazzecola.”

(Gottfried Benn, *Il Tolemaico*)

Questo sterminato mondo artistico sovrappopolato, intasato, demente – paesaggio fuori di senno, così appare all’ignaro che passa e che nessuno oserà mai più mandare alla gogna – non è mica vero che disdegni le immagini. E dunque, se il sistema della cultura si presenta soprattutto allo zenit della più pura delle visibilità, nella super produzione di un’immagine fuori scala, permanente e senza castone, quale realtà distaccare da questo flusso di figure assediati in cui la magniloquenza di ciò che si mostra è pari alla catatonìa di chi guarda?

Esiste davvero un universo delle immagini che all’apogeo di una sua, come dire, teppistica iconicità, adesso fa a meno di noi?

Per esempio, credevamo che all’origine dell’arte figurativa stesse un certo attaccamento alla vita. Che essa fosse la prova immemoriale dell’uomo, anzi proprio del corpo che aderisce al mondo. Macellai velleitari, sezionatori di mucche e vitelli, esperti del sangue ostentato ci dicono che no, non era vero. E non c’è più raccapriccio, pudore o sacro orrore dei visceri che possa fermarli.

Se guardi il gran ciclo delle Radiografie che Renato Meneghetti ha durante quest’ultimo decennio composto, lo ricolleggi d’istinto a quella tradizione del frammento anatomico che da Géricault arriva, facendosi cinica palpeggiatrice di poveri morti d’obitorio, a Serrano. E naturalmente lo metti più vicino al primo che al secondo. Perché riconsiderando tutte le cose ideate da Meneghetti nel corso della sua carriera, questa sua cultura complessa, leonardesca – creatività eclettica, impaziente, esercitata fino alla stravaganza e che pure sembra agire sempre sotto un unico raggio, sotto un’inalterabile passione per l’artificio – se cioè si passano in rassegna pittura, scultura (dov’è il volto battuto, il mutante da cui non cola sangue), design, architettura, teatro, performances, installazioni, si trova soprattutto l’adattamento di un corpo alla Modernità, a un mondo tecnico che ne chiede lo smembramento, il disarcionamento, l’adattabilità, ma mai la negazione, quella violazione inumana che vedi cupamente trionfare dappertutto. Qualsiasi cosa faccia Meneghetti, sempre fa segno in direzione di un’energia che non cade.

Allora ti si para davanti questo ossario fosforescente, questo fastoso, barocco teatro di spoglie sotto luce vacillante e chissà perché ti viene in mente La morte per acqua nelle Terra desolata di Eliot: “Fleba il Fenicio, morto da quindici giorni / Dimenticò il grido dei gabbiani, e il fondo gorgo del mare. / E il profitto e la perdita. / Una corrente sottomarina. / Gli salpò le ossa in sussurri. E mentre affiorava o affondava. / Passò attraverso gli stadi della maturità e della giovinezza. / Procedendo nel vortice. // Gentile o Giudeo / O tu che volgi la ruota e guardi sopravvento, Considera Fleba, che un tempo fu bello, e altro al pari di te”.

Dunque ecco i temi sollevati: la scoperta di una condizione innocente del corpo, libera ormai da qualsiasi scopo o destino. I nomi sul fondo, senza più volto. La vita rimasta lassù. Una

specie di esortazione alla pietà. Letteralmente: alla compassione.

Le Radiografie di Meneghetti sono come epigrafi incise e dette da una singola luce contro l'invasione del buio. Voci provenienti da un'Ade moderna, fragile e ardente, mondo parallelo alla vita com'è. Indicano un altro tempo, al modo di come per Chateaubriand accadeva in certe isole della Norvegia, dove "vengono dissotterrate alcune urne scolpite con caratteri indecifrabili. A chi appartengono queste ceneri? I venti non ne sanno nulla".

E poi cosa proverebbero queste perlustrazioni che così evidentemente pretendono chiarezza, intelligenza, queste investigazioni condotte come sulle tracce di un segreto da carpire, da portare via: la forza disvelata dell'Origine? Il Dentro, il Vero, il Profondo contrapposti al Fuori, al Falso, al Superficiale? Siamo davvero convinti di possedere un'interiorità, un contenuto? È possibile frugare così un corpo sperando di trovarvi la gloria di una spiegazione ultima, definitiva? (Ecco l'iperbole del Proibito: ci è precluso guardare così.) Su quale costola o scapola a nudo si è dunque appesa, pendente come uno straccio, l'anima? Si è acquattata tra vertebra e vertebra, o si è rinchiusa nel cavo nero dell'occhio?

Meneghetti sa solo che tutto è forma. Ne scova e difende la bellezza ovunque può, e questo secondo lui ci salva. Ecco il compito.

Che il corpo equivalga a un Paesaggio (qui è evidente l'allusione a un mondo abitabile, a un'architettura immaginaria, al fantasma di una terra con i suoi confini, le colline, gli orizzonti) o a un Presagio (la salute, la malattia captate dalla lucidità di un procedimento veggente) il linguaggio qui fa di tutto per sconfiggere la paura che a folate lo traversa. Togliendoci il timore dell'ignoto, a noi che siamo i pellegrini che vengono da fuori, per il solo fatto di rappresentarlo, fendendo questa specie di Guernica del corpo sconosciuto, di requiem intonato sopra note alte, violente, smerigliate.

Intendi così una simile immersione letargica, questo calarsi nelle proprie sensazioni fisiche più profonde e occulte fino a farne delle visioni. Unica medicazione, cauto lenimento...

All'inizio quindi ti sembra che il corpo qui sia definitivamente sottratto al desiderio, alla libertà, dislocato nell'orbita di un immaginario neutro, senza eco, senza più svolgimento. Meneghetti ci rivela – gesto contrario a un disvelamento – ciò che non siamo, che non possediamo, o tutto ciò che pure intimamente nostro non ci appartiene più. Ogni ritratto è qui infatti ad imitazione non di un individuo, della sua personalità, della sua essenza, ma di quel che ad esso sfugge come per un versamento, un'emorragia. Dov'è più il noi che dice "quelli sono i nostri corpi"?

Questo scandaglio del corpo profondo celebra una sua misteriosissima e fragile vittoria contro l'inerzia, l'opacità dell'esistenza, ma poi si dirige subito altrove. Percepisci così bizzarre, capricciose maschere, emissioni e incarnazioni del Notturmo, dell'Oscuro. Isolate, mutilate, ecco allora parti di figure come costellazioni e fiori, singolari piante che lussuose e indifese nella loro bellezza si aprono solo al buio. Animali fantastici e inermi, colpiti adesso, per la prima volta, dai nostri flash.

Ogni immagine è come se finalmente cercasse di espandere vita propria, un'espressione non psicologica, una gesticolazione ancora indecifrata, come per un rapimento dell'individuo a una condizione estatica, perduta. Perché al fondo della sua pura, assoluta fisicità, il corpo si accende, si tramuta in energia spirituale. Se abita adesso un mondo cieco e muto è per

rivivere il ricordo del grembo, della Madre, là dove ci dice Pasolini “io so che ero esistente”. Accanto a lui, che giace tra il rimpianto e la chiaroveggenza, si incontrano simultaneamente il passato e il futuro, Dio e il Nulla: e l’uno non fa che presentarsi ogni volta come il surrogato più perfezionato e inesplicabile dell’altro.

Marco Di Capua

1999

TESTO CRITICO · 1999

Maria Luisa Lolli

Post-Umani

Gli anni Ottanta sono la decade del corpo, un corpo abbruttito, forzato, strappato alla natura. Il Post-human, sbarcato in Italia con una notissima mostra a Rivoli e celebrato nuovamente proprio quest'anno al pac con "Rosso Vivo", reclama una estetica nuova, nemica della armonia ricercata dall'Umanesimo in poi. La realtà appare ora come uno scontro di passioni e la rappresentazione del mondo non può prescindere dal principio del caos e della violenza. La rappresentazione del kitsch, e persino dell'orrido, diviene allora necessaria alla verità in un'arte che si prospetta come una forma di realismo e rifiuta consciamente l'utopia. "Se il mondo dovrà esser cambiato – sembra dire – sarà cambiato perché abbiamo mostrato che è rivoltante". Anche Meneghetti ha composto una serie di lavori sotto il titolo di Post-umani, sette acrilici su tela, dove si vedono profili in pose volutamente ridicole o teatrali, talora contratti in smorfie dolorose, altre volte semplicemente volgari. Nel ciclo delle Fagocitazioni, l'artista aveva già mostrato come la pittura potesse essere lo specchio della durezza del mondo, il luogo ove 'prenderne coscienza'. Ed i Post-umani sembrano aver accolto quella lezione ed averla resa più chiara mettendo a frutto le conquiste formali delle prime Radiografie e ravvivandola con un tono di evidente ironia, nel gusto redivivo della Pop Art. Non a caso ai Post-umani si accompagna un'altra serie, formalmente assai simile, quella dei Parrucconi.

Maria Luisa Lolli

TESTO CRITICO · 1999/2000

Vittorio Sgarbi

Aldilà dell'Occhio

Bisogna iniziare ad abituarsi, nella valutazione dell'arte contemporanea, a convivere con la impossibilità di fare valutazioni storiche. Se nel 1934 a Bologna, nella sua prolusione al corso universitario sulla pittura emiliana, Roberto Longhi poteva con grande esattezza di storico e formidabile anticipazione chiudere il percorso dell'arte bolognese con il nome di Giorgio Morandi, da lui perfettamente riconosciuto come un valore assoluto al pari di Ludovico Carracci o di Giuseppe Maria Crespi, oggi, alla fine del secolo che è stato di Berenson, di Venturi e di Toesca, non possiamo più dire niente. Ma possiamo parimenti classificare, prendere atto, catalogare, o dar segno di un gusto personale, diventando critici di tendenza o testimoni di un gruppo, cioè diventandone 'critici ufficiali'. Così, c'è un critico per l'Arte povera, poi un critico per la 'Pittura pittura', c'è un critico per la 'Transavanguardia' e un critico per l'Arte segreta', come se questi fossero mondi paralleli e distinti, incomunicanti. Proprio per questo, chi crede che le esperienze fondamentali dell'arte contemporanea si risolvano nei nomi di Kounellis, Merz, Penone o De Dominicis non vorrà riconoscere che questa è anche l'epoca di Salvatore Fiume, di Gianfranco Ferroni o di Giuliano Vangi: autori coetanei, che hanno vissuto la stessa porzione di storia ed egualmente sembrano maturati in dimensioni indifferenti l'una all'altra. Così il critico che avrà sostenuto Wainer Vaccari o Vito Tongiani non potrà intendere chi abbia superato pittura e scultura e abbia favorito l'impegno dell'artista nel gesto, come accade per esempio nell'opera di Lucio Fontana. Proprio da essa, anzi, deriva la particolarissima condizione per la quale ogni evento artistico e ogni ricerca pongono il critico davanti alla impossibilità di assumere una posizione, uno schieramento che sia diverso dal tifo per una squadra di calcio. Ciò che si è perduto è il principio stesso di valutazione dell'opera di un artista. Le perplessità crescono e il ruolo stesso del critico viene messo in discussione: invece di chiarire agli altri, il critico aumenta la complessità dei problemi e instaura in se stesso il dubbio.

Pare esistere per questo l'opera di Renato Meneghetti. Ma come giudicarla e dove inserirla e che importanza attribuirle? Innanzitutto essa non appare un esercizio amatoriale o dilettantesco, come è ormai di molta pittura praticata anche dagli artisti di maggiore notorietà, spesso illustrativi e vaniloquenti.

Se "Dio è morto", tutto è permesso: da qui parte, come tanta avanguardia, anche l'artista veneto, ma egli sembra trovare la sua strada in quell'aldilà dell'occhio che la radiografia consente. Egli vuol vedere cosa c'è dentro l'uomo, non alla ricerca del suo spirito, ricerca già esperita a partire dal Rinascimento, ma della struttura che regge le cose, del loro scheletro.

La sua pittura è particolarmente originale e si pone a metà strada, nel suo estetismo involontario, tra le impronte di Antonio Recalcati e le emulsioni di Andy Warhol: diverso è il mezzo, ma analogo l'effetto.

La radiografia infatti insegue forme nascoste, sta alla fotografia come il noumeno sta al fenomeno.

Le forme delle mani, degli intestini, del cranio, dell'arcata dentaria, della colonna cervicale rivelano la parentela originaria tra l'organismo umano e l'universo. Le lastre si offrono allora alla pura contemplazione e portano ad intuire non solo le forme prevedibili ma anche un mistero oltre le forme. Qualche cosa di simile avviene nelle esperienze della pittura informale, dove l'opera rivela nella sua forma finale una immagine diversa da tutte quelle da cui ha preso le mosse. Meneghetti riesce tuttavia in qualche cosa che è anche più persuasivo. Per esempio, nel *Ritratto di Renato in fase creativa* (1996) una successione di immagini del cranio evoca le fasi della luna, suscitando un equivoco visivo alla cui attrazione misteriosa il pittore contribuisce con una sapiente lavorazione cromatica che dà alle forme non il colore atteso, ma un colore inesistente, irreali, ulteriormente straniante. L'autore moltiplica in tal modo il dubbio, assommando l'irrealismo della immagine radiografica e l'irrealismo di un cromatismo non naturalistico.

Sono immagini immateriali, le sue, dove l'uso del colore non è mai prevedibile, si dà in un estetismo non premeditato. Alcuni esiti, per esempio nelle opere che ritraggono la colonna del cranio, hanno una loro definizione formale quasi giapponese, toccano cioè il punto più alto della decorazione e anche il più lontano da ogni necessità funzionale, per cui la radiografia, specialmente quella del corpo umano, esiste.

Se nel suo più recente e formidabile ciclo, le Radiografie appunto, il problema di Meneghetti è l'indagine sulla forma, una forma nascosta e avvertita, resa sensibile ma non pienamente guadagnata alla luce e alla conoscenza, guardando l'escursione intera dell'opera sua ci si rende conto di come, anche quando egli usava strumenti diversi da quelli della radiografia, il cuore dei suoi interessi sia stata sempre la percezione di questa sorta di ultramondo, celato nella profondità dell'anima. Persino nella sua prima giovinezza, Meneghetti definisce identità formali fortemente antinaturalistiche, come si vede per esempio nei suoi esordi nella pittura negli anni Cinquanta o in una serie di affreschi su tavola, le *Pareti perdute*, degli anni Sessanta, che subiscono evidentemente l'influenza di Burri, con un materismo anche più acceso. Non c'è dunque nulla di informale o di astratto, in questi lavori, c'è invece la volontà di definire una struttura compositiva, quasi architettonica, benché sempre evasiva e non mai perfettamente riconoscibile.

Dunque l'arte di Meneghetti, svolta ormai per quasi mezzo secolo, non ha nulla di sperimentale ma è guidata da una necessità profonda, alla quale, come testimonia proprio la coerenza dei risultati, l'artista non si può sottrarre. Puoi notare questa sorta di seconda natura persino a partire da una serie di piccoli olii su tela, che sono forse le prime opere dell'artista. Si tratta di cose quotidiane, scene semplici, come la *Lavandaia al lavoro* (1954) oppure poche bottiglie disposte su di un tavolo (*La tavola dello zio Nino*, 1959) oppure alcuni caprioli presi nel paesaggio (un pezzo del 1964).

La composizione è estremamente semplice, lineare, e fa forza su pochi elementi, come per offrire un fronte di resistenza alla corruzione del tempo. Meneghetti cerca di cogliere l'essenza degli oggetti o dei profili umani (*Dawn*, 1964), come nella convinzione che nel segreto della forma, nella 'forma interna' degli oggetti, sia dispiegata la loro reale natura. Le Radiografie hanno un antecedente piuttosto esplicito, il monotipo, genere che Meneghetti ha coltivato pressoché ininterrottamente dagli anni Sessanta agli anni Ottanta. In essi degli uomini restano poche ombre descritte a inchiostro su un fondo chiaro, pronte a 'dissolversi', come recita un titolo eloquente.

Ed ancora dagli anni Sessanta Meneghetti ha cercato di indagare il corpo attraverso riproduzioni tecniche e modulari, come avviene specialmente nei collage.

Qui egli ha ingigantito e mutato in senso innaturale le forme del volto, mettendo in luce la tensione di muscoli o gli zigomi, non volendone restituire la bellezza ma la vitalità. Pesa sui suoi lavori la impressione di un disastro imminente (*Antico dolore*, 1984), di una tragedia che debba consumare la umanità intera, come una deflagrazione atomica o un incubo immediatamente fatto materia e carne.

Ma essi talora alludono a una pace conquistata e non più contrastabile, intangibile e vitale al tempo stesso, di creature sospese in un limbo pagano (*Ritratto di Winston*, 1997). Forme organiche svelano eco lontane e il corpo diventa un luogo di vibrazioni. Questo sentimento della realtà come di una parvenza spettrale, uno specchio dello spirito, questo profumo di inferi che l'arte raccoglie come in quintessenza non è semplicemente una inclinazione funebre o l'onda lunga del gusto del simbolismo, ma la ragione stessa della immagine, la sua capacità di evocare la morte in un modo non retorico o teatrale, come con la presunzione di una eternità terrificata e ultraterrena per gli uomini.

Rimane dunque singolare testimonianza di una coerenza di visione il fatto che Meneghetti non abbia perduto il suo campo di immagine, il suo obiettivo, che è sempre quello di una forma sovranaturale, come è di chi insegue l'anima.

Meneghetti sconvolge gli strumenti e le metodologie della critica ma costringe a riflettere sulla necessità dell'espressione artistica, sulla sua continuità pur nella varietà dei mezzi assunti, ed è testimonianza di una profonda coerenza formale, anche più rigorosa e ascetica di quella che appare nell'esperienza – pur convergente, come abbiamo segnalato – di Recalcati. Infatti, ciò che in Recalcati appare transitorio e instabile, in Meneghetti è principio di un metodo costante che diventa una unità di visione, una visione posta a fuoco su ciò che gli occhi non possono cogliere, e invece lo strumento radio sì. È come se egli lo avesse adottato per vedere di più, per dipingere ciò che non si lascia scorgere: cioè non soltanto l'inconscio o l'emotività o il sentimento, come accade per esempio in van Gogh, ma qualche cosa di fisicamente esistente, di non visibile ma consistente. Forse il riferimento a Munch è quello che può meglio spiegare, al di là di ogni drammatizzazione, la condizione psicologica di Meneghetti, che in termini meramente formali è quella di una armonia compiuta, che vuol essere particolarmente intransigente e non concedere nulla al diletterismo.

L'impresa di Meneghetti è importante perché – indipendentemente dalla valutazione che non tocca più a noi, destinati ad essere valutativi – risponde a una necessità vera e non a una ricerca sperimentale. Meneghetti è essenzialmente antiludico e anti-sensuale, perché non vuole, nonostante l'estetismo evidente, catturarti, sedurti, ma costringerti a sintonizzarti con la sua sensibilità, con il suo taglio di visione.

Vittorio Sgarbi - 1999

CONFERENZA A PADOVA DEL PROF. VITTORIO SGARBI

in occasione della mostra "Giotto e il suo tempo" e "Meneghetti sull'orlo del III Millennio"

Padova Palazzo della Ragione 28 ottobre 2000 – 14 febbraio 2001

Vittorio Sgarbi

...molti anni la mente di Meneghetti è quella di vedere quello che c'è dentro di noi, ma non dentro lo spirito, le emozioni i sentimenti gli amori, cioè quelle cose che appartengono alla natura emotiva, non proprio in modo scientifico; ecco che una parte cospicua di questa mostra è dedicata alle radiografie, fra cui la mia illustrissima schiena, cioè anche io ho una serie di radiografie, non so da dove prese da Meneghetti, che elaborano come una installazione l'immagine della mia spina dorsale; tra i saggi che io ho trovato in questo catalogo oltre al mio, il mio ha un titolo evocativo, "Al di là dell'occhio", ci sono interventi come quello di Caramel, studioso molto attento alle ricerche non figurative in una sperimentazione che è anche quella su cui si è appostato in questi anni il vostro Meneghetti, quindi una ricerca di una idea dell'arte piuttosto di un'arte che rappresenta la realtà, la realtà dell'arte, l'idea dell'immagine, e allora Caramel scrive "Vedere dentro, vedere oltre", non dimenticate che uno degli atti definitivi della ricerca artistica della seconda metà del secolo scorso, del novecento, che non è più il nostro secolo ma eppure è il secolo in cui siamo maturati e cresciuti è il gesto di un signore che si chiama Lucio Fontana che va al di là della tela, tagliandola, cercando una dimensione metafisica, metapittorica...

...il saggio di Gillo Dorfles, che è uno studioso di antica civiltà ma agganciata non alla tradizione ma alle avanguardie, lui è uno storico tradizionale dell'avanguardia avendo inteso che l'avanguardia è diventata nel '900 talmente, storicamente fondata da essere Picasso o Manray come Giotto e Simone Marini, quindi le avanguardie sono ormai pilastri definitivi con una indicazione che tocca la dimensione psicologica interiore, il saggio di Dorfles è intitolato "Radiografie di un destino" perché nelle forme che Meneghetti riconosce c'è come una mappa, una carta d'identità della persona che egli coglie così come poi indica in alcuni titoli che sono trasparenti rispetto ai temi che affronta. Meneghetti è partito molto presto, non possiamo dire quanti anni abbia Meneghetti ma è partito più di quarant'anni fa...

...proprio qui a Padova, proprio in questa sala, proprio per questa mostra, Gillo Dorfles ha dichiarato:

"Le radiografie di Renato Meneghetti sono l'unico fatto nuovo intervenuto nell'arte italiana degli ultimi vent'anni".

Balthus celebrato a Venezia ha proprio nel 1980 indicato che era possibile anche dipingere e aprire la strada quindi a quelli che si chiamano citazionisti, quindi tante lingue, tante possibilità espressive, da una sperimentazione extrapittorica a un ritorno alla pittura, dalla figurazione all'astrattismo, qualunque cosa, questo per me è stato un momento formidabile perché io che sono uno spirito anarchico ma soprattutto uno storico della realtà dell'arte soffrivo un po' di vedere i buoni e i cattivi e ancora soffro quando parlo con qualche mia collega e faccio dei nomi e dico ma com'è Merz, "Merz è un genio assoluto", e com'è Gianfranco Ferroni "Ma, carino", come se non fossero contemporanei e com'è Kounellis "Un genio assoluto", e com'è Guccione "Carino". Appena tollerati alcuni, mentre la mia idea è che se due sono contemporanei uno può essere uno sperimentatore estremo ed extrapittorico un altro può essere un astratto, un altro un concettuale, un altro può essere un figurativo, ma ognuno di questi ha una legittimità, una nicchia nella contemporaneità per cui è giusto che faccia quello che vuole...

...questa apertura della mente si è configurata proprio negli ultimi vent'anni; è chiaro che un artista si pone anche il problema del suo destino, e quindi dice: "Ma io cosa devo fare"? Non

per caso alcuni hanno fatto una abiura tale per cui partiti figurativi sono diventati ricercatori estremi. Il caso fondamentale è quello di Fontana che certo non si poteva divertire a fare cinquecento quadri con i tagli, quella era diventata la sua identità, il suo modo di essere riconoscibile, perché un altro grande problema dell'arte contemporanea è il rapporto con il mercato e della qualità che prevale sulla qualità...

...ecco Meneghetti trovandosi nella seconda o terza generazione della contemporaneità avrà per intanto detto quale deve essere la mia sigla ma ha preferito continuare a cercare prima di definire, e poi avrà detto come ogni artista, ma io bisognerà che poi trovi la mia identità altrimenti nessuno sa chi sono...

...credo che l'avventura di un artista oggi sia molto difficile e sia difficile anche una volta che lui ha scelto il suo destino e la sua passione che egli riesca ad agganciare l'idea di contemporaneità perché c'è una specie di mafia dell'arte che stabilisce che quelli vanno bene e quegli altri no, quelli hanno il decoro e la dignità e quegli altri non ce l'hanno. Questa operazione è stata condotta con una violenza degna di una operazione nazista nel corso del 900, proprio epurando intere quantità di artisti, cancellandoli, lasciandoli ai margini, molti nel Veneto...

...purtroppo un artista deve anche dimostrare di continuare a sopravvivere, di galleggiare in questo mare così pieno di velieri che vanno verso il loro destino, in una gara senza fine e una gara soprattutto perché uno senta dire: quello è un Meneghetti. Quello è un Meneghetti credo sia arrivato pur nonostante la sua insaziabile volontà di non fermarsi in una forma, in una sigla ripetuta. Attraverso la scelta della sua produzione più recente che è quella della radiografia e cioè di veder dentro, cioè trovare un'immagine che è la nostra ma in quello che di noi non si vede e quindi la nostra struttura, il nostro scheletro, l'architettura che sostiene il nostro corpo, in questo senso io credo che Meneghetti rimarrà nella memoria di quanti vedono questa mostra vedendo un percorso quasi di mezzo secolo e vedendo che esso perviene a questa identificazione nella quale io credo e penso che egli vorrà continuare la sua ricerca ma non ne sono del tutto convinto perché credo che l'inquietudine e la volontà di non fermarsi, di considerare la sua produzione non come quella di un lago in cui tutto ormai si è posato e definito, ma di un fiume, una visione fluviale della produzione artistica, come dire beh io preferisco l'impurità che non definire uno spazio chiuso nel quale io mi muovo che pure mi consentirebbe come a Fontana di essere immediatamente riconoscibile. Questa mostra, più di quanto io non pensassi dalle immagini viste e dalle riproduzioni è il segnale di una ricerca inesausta, di un tentativo di andare sempre più in là, sempre oltre, ma non soltanto con la radiografia ma anche con il pensiero che vuole cogliere un punto più lontano...

...sono dei risultati, sono degli effetti compiuti in una ricerca che non è ancora perfettamente fossilizzata, non si è chiusa in una sigla definitiva, questo credo che sia positivo per un lato e negativo per lui nel senso che non esiste un Meneghetti immediatamente riconoscibile esiste un clima Meneghetti, un gusto Meneghetti che è quello che vedete in queste pitture che discendono da radiografie...

...ecco questa è la radiografia di un tronco, vedete che viene fuori una forma che non evoca più il tronco come la mia spina dorsale non evoca la mia faccia o non evoca me, è una struttura segreta per l'appunto, ecco io credo che dati questi elementi senza arrivare ad un giudizio, io non potrò dirvi quanto è grande e quanto peserà la ricerca di Meneghetti nella

storia dell'arte, ma che sia una ricerca autentica per trovare una strada tra le tante strade possibili di tutti i media che sono stati in questo secolo utilizzati è certo....

...l'arte deve conquistare, una identità formale attraverso qualunque strumento, che sia la pittura pura e tradizionale che oggi rinasce o che sia la ricerca pittorica, ecco io credo che dati questi confini quello che voi avete visto in questa mostra e che io ho potuto guardare qualche minuto fa, sia quanto io posso dirvi e posso dire anche a Meneghetti, nel senso che la mia rimane una valutazione critica di una definizione di cosa debba essere un artista contemporaneo e circa la legittimità, è certo che la sua ricerca in questa contemporaneità possa perfettamente stare...

...Per quello che riguarda la scultura, gli ambienti creati da Meneghetti, che voi avete visto, è un altro punto in cui egli punta all'orgoglio della contemporaneità, e cioè la ricerca di un'immagine che sia primitiva...

...in evidenza lo stretto rapporto fra contemporaneità e primitivismo, ebbene quando voi vedete questi ambienti Meneghetti dove, come dinosauri, come forme arcaiche si muovono queste immagini, avete la sensazione di qualche cosa che cerca nell'essere contemporaneo di sfuggire a ogni tempo, di sfuggire a ogni rapporto con una cronologia riconoscibile e quindi di porsi nella stessa condizione in cui si poneva Picasso rispetto alle maschere negre. In questo senso io credo che un altro modo con cui Meneghetti si è posto il problema di essere autenticamente contemporaneo è quello di scegliere un linguaggio che corrisponde alla sua natura ma si sintonizza con la necessità di un tempo come il nostro.

...quindi c'è un processo di semplificazione, di riduzione a qualche cosa che avete visto poi nello scultore più puro del 900 che è il rumeno Brancusi, sculture astratte ma in una forma pura, ecco questo problema è un altro dei problemi che si sono posati nella mente di Meneghetti che egli ha affrontato nella sua variegata ricerca, ecco io credo che questi siano gli elementi che io potevo porre nella mia lettura dell'opera di Meneghetti, spero che voi ne abbiate tratto, così come da Giotto per altri versi e della storia, una curiosità e una ragione d'interesse. Credo sia difficile aggiungere altro per quella che è la mia interpretazione, sono naturalmente disponibile con Meneghetti la sua idea della propria ricerca...

Vittorio Sgarbi

TESTO CRITICO · 1999/2000/2001

Walter Guadagnini

Figure di Fantasia. Figure di Identità

FIGURE DI FANTASIA, FIGURE D'IDENTITÀ

a cura di Walter Guadagnini

All'interno d'un percorso così coerente — pur nelle sue variegate modalità d'espressione, come quello di Renato Meneghetti, non può essere certo casuale il sovrapporsi, nel 1981, di due momenti di ricerca fondamentali quali l'edizione del libro fotografico «Insania» e l'apparizione delle prime radiografie, esemplificate nel grande «Ritratto di Anna», sorta di incunabolo d'una lunga teoria di opere a venire. Non può essere casuale, tale coincidenza, soprattutto perché ambedue i lavori, pur nella sostanziale autonomia linguistica e nell'altrettanto inevitabile diversità d'immagine, rimandano a una radice comune, a quella prassi operativa la cui codificazione avviene intorno alla metà dell'Ottocento, quando la catena di esperimenti tesi ad arrestare le immagini realizzate dalla luce su una superficie, a tal proposito predisposta, giunge finalmente a dare i risultati sperati. Opera di scienziati, di dilettanti di genio, prima ancora che di artisti; ricerche a metà strada tra scienza e alchimia, dove la scoperta della proprietà d'una sostanza chimica vale quanto la capacità d'inventare un'immagine; ricerche che si trasformano in storia e in strumenti, utili a Flaubert come alla polizia giudiziaria, al medico come all'astronomo come al viaggiatore. E, quando la storia è scritta, i ruoli ancora possono confondersi, Marey a fianco di Bragaglia, Röntgen a fianco di Baraduc, i fratelli Henry a fianco di August Strindberg, quali gli scienziati, quali gli artisti, quali gli impostori?

Non è un caso, allora, la coincidenza tra un libro di fotografie en travesti e un'opera di travisamento degli esperimenti di Röntgen in chiave puramente creativa. E', piuttosto, l'affermazione immediata della coscienza chiara che Meneghetti ha della duplice funzione e natura del mezzo fotografico — nelle sue varie declinazioni, del suo essere insieme testimonianza e menzogna, realismo supremo e falsificazione totale, della sua impossibile innocenza. Ed è su tale ambiguità fondativa che fa leva Meneghetti, come sempre è accaduto all'interno della sua ricerca: da un lato l'ostensione dell'immagine, il suo svelamento in chiave comunicativa, dall'altro la sua manipolazione, la trasformazione di quella stessa immagine in qualcosa d'altro — non tanto, o non solo, in una nuova immagine, ma in un nuovo meccanismo della visione, in cui ciò che viene messo in discussione è il valore originario dell'immagine primigenia, in buona sostanza il contesto e la funzione per cui essa è nata.

«Insania» è, in fondo, un libro di ritratti, e di quella, particolare forma di rappresentazione che è l'autoritratto. Ma il risultato finale di quell'operazione volutamente tradisce le attese dello spettatore: i volti di «Insania» non dicono nulla sull'autore, sulla sua psiche, sul suo ruolo all'interno della società; sono, rispetto a Meneghetti, volti muti. Sono, piuttosto, una versione aggiornata del *je est un autre* di Rimbaud, sono la possibilità dell'altro di farsi volto attraverso l'autore, in un paradossale corto circuito comunicativo le cui nobili ascendenze non sono difficilmente rintracciabili. Alcuni anni orsono, una bella mostra alla Schirn Kunsthalle di Francoforte s'impegnava nella ricostruzione d'una vicenda complessa e affascinante come quella dei rapporti tra «Okkultismus und Avantgarde» tra il 1900 e il 1915.

Tra riflessioni intorno alla figura di Steiner e revisioni delle opere dei grandi padri dell'avanguardia storica in chiave spiritualista, da Munch a Kandinsky, da Mondrian a Malevic, ampio spazio era lì dedicato a tutti quei fenomeni d'ordine scientifico e parascientifico le cui manifestazioni s'erano intrecciate con quelle artistiche. Lì, in quel contesto, un'opera come «Io-noi» di Boccioni andava a incontrarsi con le fotografie di fantasmi realizzate durante le sedute spiritiche, i fantasmi dipinti da Munch vivevano a fianco di quelli che apparivano — non si capisce quanto volontariamente — nelle fotografie scattate dallo stesso artista. E, nello stesso periodo, i raggisti russi si presentavano con il volto dipinto, ancora una volta tra sciamanesimo e provocazione teatrale: è in questo crogiolo europeo — ma con riflessi importanti anche negli Stati Uniti, se si pensa ai «Balzac» di Steichen —, che il volto, e insieme ad esso il corpo, diviene il luogo della mutazione prima ancora che dell'identità. C'è un'immagine di «Insania», «Io, la società», che rimanda esplicitamente a una celebre sovrimpressione di Wanda Wulz, «Io+gatto» del 1932, ma è l'intero clima futurista che sembra fare capolino nel lavoro non solo fotografico di Meneghetti, se si pensa a una frase come «spetttralizzazione di alcune parti del corpo» appartenente all'autobiografia di Tato edita nel 1940, alle fotografie dello stesso autore come «Il perfetto borghese. Camuffamento di oggetti» del 1933 o ancora, per ritornare alle origini della vicenda, al fotodinamismo di Bragaglia, ineludibile punto di confronto per una poetica come quella di Meneghetti sul corpo.

D'altra parte, risulta difficile sottrarsi alla suggestione del gioco di parole, del rimando tra immagine e testo così caro all'autore stesso, e non ricordare come Man Ray significhi letteralmente «Uomo Raggio», e sottrarsi di conseguenza ai suggerimenti che provengono dai suoi rayographs così come, e forse ancor più, dai suggerimenti che vengono dall'intero percorso creativo dell'autore di «Emak Bakia». Un analogo disprezzo per la specializzazione, in favore d'un lavoro sui margini delle discipline, sullo sconfinamento inteso come autentico cardine di poetica; il rifiuto della «sperimentazione» in quanto tale — già evidenziato dalla gran parte della ricca bibliografia dedicata a Meneghetti —, riassumibile in una delle tante sentenze apodittiche di Man Ray, «Io non cerco, io immagino»; lo scorrimento tra i linguaggi come prassi naturale e necessaria, e non come abbigliamento e aggiornamento sull'attualità; l'attenzione, infine, alle figure provenienti dall'esterno dello studio, la ricerca di una comunicazione immediata, per quanto straniata, con lo spettatore.

Ma, allo stesso tempo, è d'obbligo sottolineare le differenze che corrono tra i due, prima tra tutte proprio quella che si può riscontrare in una lettura parallela tra i rayographs e le radiografie di Meneghetti. Il rayograph corrisponde, in estrema sintesi, ai principi del ready made, presuppone un'aggiunta di valore semantico affidata nella quasi totalità allo spettatore e una svalutazione di base del valore operativo, in una logica che, almeno nei suoi assunti di base, finirà poi per essere la logica delle indifferenze processuali e dell'indeterminacy, tipiche di una parte cospicua della ricerca artistica degli anni Sessanta sul versante concettuale, mirante alla smaterializzazione dell'oggetto artistico (come recitava un celebre saggio di Lucy Lippard).

Per Meneghetti, al contrario, la radiografia non si esaurisce in se stessa, né dal punto di vista fabril né da quello concettuale. La radiografia è, anzitutto, la base di partenza dell'opera vera e propria, non è l'opera stessa (come poteva ad esempio accadere in un lavoro come «Dodici radiografie del mio corpo» di Eliseo Mattiacci). E' un particolare, non il tutto. E' il processo di

elaborazione quello che dà valore finale all'opera, che compie — letteralmente — l'immagine. E in questa fase accade un evento determinante: l'elaborazione muta la radiografia da documento di una realtà — quella di un determinato corpo umano — a falsificazione della realtà, in vista della creazione, dell'invenzione, di una realtà «altra», di un'immagine che comunica non più la natura dell'operazione compiuta dalla luce sulla lastra, ma la natura dell'operazione compiuta dall'artista nello studio. Se, a proposito dei rayographs, Tzara poteva scrivere che «les objets revent», per Meneghetti si potrebbe scrivere che sono i corpi a sognare. A sognare un altro destino, che non si concluda necessariamente con la morte e la decomposizione, che possa prolungarsi oltre i termini dell'esistenza terrena d'ogni singolo frammento di corpo rivelato dai raggi (sebbene alcuna intenzione misticheggiante sia leggibile nell'operare di Meneghetti, è curioso notare come, di fronte a un tema così caro all'arte sacra come quello della vetrata, l'artista abbia deciso di eleggere come «soggetto» primario proprio quello delle radiografie, una sorta di *divanitas* al contrario, intrisa di disincantato e ironico ottimismo).

Una rivelazione, quella dei raggi, che peraltro subisce anche il processo straniante della colorazione, ma che trova il suo apice di voluto tradimento dell'originale nelle titolazioni delle opere, ricche di riferimenti letterari— e culturali in senso lato —, in grado di modificare radicalmente il significato stesso dell'immagine di partenza. Si torna dunque qui al tema portante della storia della fotografia cui s'accennava più sopra: e non è un caso se un autore come Joan Fontcuberta — forse colui che con maggiore lucidità ha in questi ultimi anni teorizzato e praticato il «falso» attraverso la fotografia, o per meglio dire, ha fondato le proprie riflessioni e la propria pratica sull'impossibilità di distinguere reale e finzione in ambito fotografico — se un autore come Fontcuberta, si diceva, ha frequentato tutte le tecniche della cosiddetta fotografia off camera, rivelando i meccanismi di costituzione dell'immagine e, allo stesso tempo, svelando l'importanza determinante del contesto all'interno del quale la fotografia viene posta. Se i moscerini sul vetro anteriore di un'automobile possono diventare una mappa celeste, se le impronte lasciate da due galli sulla carta sensibile possono dare vita a una composizione astratta, allora anche le ossa possono divenire elementi di un paesaggio immaginario, ma quanto mai reale se accompagnato da una didascalia sufficientemente fuorviante e da un intervento pittorico d'analogia impostazione.

Esiste però un'ulteriore elemento, all'interno di questo processo, che non può venire dimenticato, pena la riduzione di queste opere a un esercizio d'ordine puramente linguistico o estetico, e si tratta del valore per così dire etico conferito da Meneghetti alla scelta di servirsi della base radiografica. La base radiografica è infatti, per Meneghetti, il termine per giungere all'invisibile (ancora, *Okkultismus und Avantgarde* ...), a ciò che sta al di là delle apparenze, a una identità che, seppur manipolata, rimane comunque l'ossatura — letterale, in questo caso — della presenza al mondo. Rivelare ciò che è nascosto, ma, più ancora, ricreare attraverso una traccia l'interezza di un'esperienza, fino agli estremi degli autoritratti del 1989, al «Ritratto intestino di Renato» del 1992 e ai ritratti «in forma di luna» del 1996. *Je est un autre* qui non è più sufficiente: si tratta, ora, di ripercorrere una vicenda di opere come impronte che hagià visto giustamente citare i nomi di Recalcati (Sgarbi) e di Klein (Gualdoni), al quale pare di poter aggiungere qui l'esperienza di Giovanni Manfredini e dei suoi «Tentativi di esistenza» (che altro sono, in fondo, anche queste opere di Meneghetti?) e quella di Paolo Gioli, in particolare di un suo ciclo recente, quello degli «Sconosciuti» (ma in realtà, un

confronto tra l'intera opera di Gioli e quello di Meneghetti potrebbe fornire più d'uno spunto di riflessione). Merita di rileggere la nota dell'autore a proposito di questi lavori: «Ho avuto in dono molti negativi su lastre e pellicole, da un vecchio studio che ha chiuso. Tutte le immagini rappresentano volti per carte d'identità. Dall'altra parte della lastra sulla gelatina ho trovato il solito 'ritocco' come si usava una volta (anche se siamo già negli anni Cinquanta). Sono tutti volti di sconosciuti, probabilmente molti già morti: donne, uomini, qualche bambino (...) Ho fatto faticose macro-riprese di un riflesso di quei ritratti 'modificati', su pellicola 35 mm eliminando poi con le forbici le perforazioni, ricreando così la forma di una lastra, di una nuova lastra personale. E' stata una lotta con questo misterioso ... autore che ho scoperto e inventato suo malgrado. Da una parte l'immagine del maestro-fotografo, da questa invece per me la vera immagine, la vera identità misteriosa all'altra: una contro-identità. Il volto davanti ignaro d'essere recto-verso, di vecchiezze forse mai raggiunte dissolute nella materia di un riflesso, e occhi che passano dalla mia parte su un viso mai esistito, mai concepito, mai fotografato. Figure d'identità e di fantasia di tre autori in un sol gesto, in combutta creativa».

Ecco, qui sta, probabilmente, la ragione d'essere più vera delle radiografie, la loro necessità anche etica, oltre il processo creativo, oltre gli accidenti che ne provocano la nascita e la configurazione finale, oltre le ascendenze storiche: la volontà d'essere insieme figure d'identità e di fantasia, dove l'una non esclude l'altra, ma, al contrario, l'una si rispecchia, e si riconosce, nell'altra. Nelle profondità della superficie.

Walter Guadagnini

2000

TESTO CRITICO · 2000

Caterina Lelij

Il Creatore Eccezionale

RENATO MENEGHETTI

a cura di Caterina Lelij

Meneghetti è un grande artista. Se ne accorsero per primi Munari e Lucio Fontana. Artista precoce, a dieci anni era già sulla breccia. E via via con il desiderio di fare e di affermarsi si andò costruendo. Affrontò prove, le più disparate. Non si fermò alla pittura, alla scultura, al design, all'architettura. Andò avanti, inseguendo il suo genio. Mise piede anche nella musica. Dopo continui e mai rallentati balzi in avanti, ora, a Palazzo della Ragione di Padova, e ad Ancona, alla Mole Vanvitelliana, due mostre rafforzano, ancor più, il nostro interesse.

Ci mettono sotto gli occhi la pittura di questo creatore eccezionale. A Padova, si vive la vicenda del determinarsi del suo linguaggio, che prese fuoco, quando si imbattè nella radiografia. Gli si aprirono, allora, le porte del profondo e l'oscuro trovò la sua luce e l'avventura fantastica, il Ritratto di Anna del 1989 è testimone. La mostra di Ancona, ci porta dinanzi all'artista maturo. Il suo genio è parte dell'oltre misterioso, ne vive i molteplici accordi e il ritmo dell'infinito.

In occasione degli avvenimenti di Padova e di Ancona, due monografie sono state date in pasto ai desiderosi di sapere. Dorfles e Sgarbi ne sono gli autori. L'attenzione di Dorfles cammina intorno alle radiografie. Della radiografia, però, anche Sgarbi ce ne dice qualche cosa. "Le lastre", scrive Sgarbi, "si offrono alla pura contemplazione, e portano oltre il prevedibile, portano al mistero oltre la forma". E ancora: "ci si rende conto di come, anche quando Meneghetti usava strumenti diversi da quelli della radiografia, il cuore dei suoi interessi sia sempre stato la percezione di questa sorte di ultramondo celato nella profondità dell'anima". E ci fa osservare che l'artista "nella sua prima giovinezza definisce identità formali fortemente antinaturalistiche". Alcuni altri studiosi ci fanno anch'essi partecipi delle loro riflessioni. E studiosi come Caramel, Trombadori, Elena Pontiggia, Marco di Capua, Laura Cherubini, Peretta.

Gillo Dorfles nella monografia, che gli è stata affidata, illustra il valore del mezzo radiografico. Alla radiografia Meneghetti arrivò, trascinato da una vicenda drammatica della sua vita, una grave malattia della sua piccola figlia. L'artista, in quella tragedia, si gettò a capofitto sulle lastre che ritraevano il corpo malato della sua bambina. Da quell'esame drammatico, da quella lettura infuocata, in cerca dei legami con la vita, Meneghetti ne uscì vincitore, ne uscì padre felice e scopritore di una tecnica che rinnovò la condizione della sua pittura. La radiografia con quel tanto di mistero, che ogni scoperta reclama, si introdusse così nel territorio operativo di questo artista.

Dorfles ci fa osservare: "Oggi l'uso del medium radiografico è estremamente diffuso in molte situazioni pittoriche ed in molti materiali pubblicitari, il tipo di tecnica usato da Meneghetti non desta più sorpresa o scandalo, bisogna riconoscere che egli è stato indubbiamente tra i primi - e forse il primo in assoluto - a comprendere l'interesse estetico, oltre che scientifico di questo mezzo e soprattutto ad individuarne il significato profondo di tale impegno.". Dorfles osserva anche che le lastre "si offrono alla pura contemplazione e portano ad intuire non solo

le forme prevedibili, ma anche un mistero oltre la forma” “Rivelano la parentela originaria tra l’organismo umano e l’universo”.

A Palazzo della Ragione, la pittura di Meneghetti, dunque, abbiamo già detto, è accompagnata dalla osservazione dei critici e degli studiosi, che ci indicano quale stato di grazia intervenga nell’opera dell’artista, dopo l’incontro con la radiografia. La mostra di Ancona al completo ne è la commovente conferma.

Brani interessanti, di assoluto valore pittorico si incontrano numerosi prima di arrivare al grande momento. Per esempio, in tempi di contestazione gli Elementi fagocitanti, le Macrofagocitatrici animano il teatro di questo fantasioso. E fagocitare è la voce che si impone a quelle sue opere prepotenti che illustrano un’epoca di crisi e di violenza. Nella mostra di Padova, andando in cerca, per esempio, degli aspetti importanti, i Fagocitanti 1 del 1968 è un’opera che tocca il vertice, tra la dinamica del dipinto ed il gusto coraggioso, nella scelta del colore. Quest’opera, però, più che notevole, non è ancora al grado massimo. Ci si accorge, che l’acrilico su tela, per quanto lo ammiriamo, non supera una sua genericità. Invece, quando, davanti ai nostri occhi, cominciano a passare quelle pitture ad alcool come Ritratto intestino di Renato del 1992, come Ritratto di Gilda nella serra del 1995, noi siamo dinanzi alla grandezza di Meneghetti.

L’artista si ha messo una vita di lavoro intenso, coraggioso, di riflessione severa ed è finalmente esplosa la sua forza creativa al grado massimo. Che cosa c’è di più perfetto e glorioso del Ritratto di Gilda nella serra. Quella spina dorsale, brano per brano, ascende nello spazio, ed è la luce, luce che emerge da quell’oscuro annerito. Il Ritratto di Ulisse del 1997 è un polittico, dove vive il tempo e la sua ineffabile durata, il colore va verso un misterioso spazio, che scompare come soffocato dal vento.

La pittura di Meneghetti è un correre meraviglioso. Per ora la durata tocca il 1999 ed è così viva così pittura grande appena nata. Le ultime immagini della mostra sono distese di un solo colore, e sono piene di immerso respiro, sono vita che si inalbera, sono grandezza commovente. Sono voci di un creativo misterioso, che dovrà ancora, ed ancor più, incantarci.

Caterina Lelj

TESTO CRITICO · 2000

David Janus

Renato Meneghetti. Nel Cuore dell'Abisso

Stabiliamo subito una verità essenziale: ogni icona in Renato Meneghetti è pittura ed ogni icona si trasforma in pittura, anche le cose apparentemente collocate in lontananza, ogni icona è attratta dalla pittura, ogni icona penetra nella pittura: tutto alla fine è riconducibile all'ineluttabile necessità dell'ars pingendi, come se sentimento e ragione, desiderio e volontà esercitassero una specie di diritto primitivo su quella materia incandescente che si confonde con la genesi stessa della vita.

Quando parliamo di pittura facciamo soprattutto riferimento all'abisso che nasconde e svela il segreto più intimo del dipingere: negazione ed affermazione degli opposti, congiunzione e separazione d'ogni elemento, d'ogni figura, perfino d'ogni strato di colore. Pittura è prima di tutto svelamento dell'ignoto. Il senso dell'oscurità ed il senso del sacro non sembrano molto lontani da questo abisso.

L'antico mito del Grande Ritorno, a cui gli eroi della mitologia ed anche gli artisti non sono mai stati insensibili, non fa parte soltanto d'una delle più complesse leggende dell'umanità, ma è, anche a livello inconscio, uno degli strumenti della conoscenza individuale, si confonde con il mito del sé e dell'altro che coesistono nell'interno di ogni personalità tormentata dall'ansia. E' un'oracolante confessione del proprio destino. Potrebbe sembrare un problema puramente tecnico - trasformare tutto in pittura, anche il proprio pensiero, - in realtà è quasi una necessità biologica.

Naturalmente, è ben noto che Renato Meneghetti ha esteso la sua attività anche in altri campi ed in altre dimensioni: la fotografia, il collage, la scultura, il cinema, la musica, il teatro, l'architettura, il design, ma tutti questi elementi hanno origine dal cuore stesso della sua pittura, da una sua emanazione sotterranea, probabilmente anche da una sua storia interiore che sente il bisogno vitale di moltiplicare le sue immagini: tutto questo non è altro che un santuario della memoria. La pittura intesa come sacralità e come pratica quotidiana non si è mai molto allontanata da quelle radici, nonostante le loro trasformazioni e le loro metamorfosi, le ha però contornate, le ha accarezzate, le ha riplasmate, ha lasciato sulla loro dura e nitida superficie il proprio segno, ha inciso nella carne la propria impronta.

Dirò forse un paradosso: Renato Meneghetti non avrebbe mai potuto prendere possesso di questo suo mondo così molteplice, così fisico nella sua spiritualità, se non fosse stato prima di tutto pittore, per convinzione personale, per temperamento, per intuito, per spirito drammatico, se non pensasse anche attraverso il colore in maniera quasi ossessiva, se non fosse stato posseduto dal senso del dramma e della rappresentazione, se non avesse sentito la pittura come una espressione della sua coscienza, se la pittura in lui non fosse stata anche dubbio e consapevolezza, radice ed albero, serpente ed uomo, come speriamo di spiegare più oltre.

La pittura lo ha accompagnato per lunghi e sembra anche tormentati decenni. Anche quando poi si è dedicato ad altre esperienze e ad altre ricerche estetiche ha continuato a pensare, a sentire, a vedere e probabilmente a sognare come pittore, ma sia nei suoi lavori più antichi e

sia in quelli degli ultimi anni, pur mutando soggetto, trama ed argomenti, non ha mai potuto disciogliere questa dicotomia di forme che tendono a diventare sempre un po' altra cosa.

Sempre sono coesistite nella sua pittura molteplici dimensioni che possiamo identificare in due precise icone: il volto e la maschera, ma soprattutto il volto che prende le apparenze della maschera e la maschera che prende le apparenze del volto, una duplice immagine che proviene dall'abisso, dall'ascensione verso l'alto e dall'ascensione verso gli specchi oscuri della materia. La sua pittura è sempre un po' costituita da strati che si sovrappongono, direi ancora meglio, si compone in ere geologiche: l'era dell'uomo e l'era d'un invisibile serpente.

Vi è spesso nei suoi quadri un punto di partenza, che potremmo definire come un momento di drammaticità. Si tratta in sostanza anche d'un percorso lirico o d'una rivelazione che stabilisce il grado di emotività ed il desiderio alla fine di raggruppare contemporaneamente sulla superficie stessa d'ogni suo lavoro pittura e poesia, pittura e musica, pittura e sogno, l'aspetto umano e l'aspetto soprannaturale. In questo tortuoso itinerario la duplicità degli elementi viene ad assumere il profilo d'una sua immaginaria geografia, diventa la costruzione d'un poema utopistico, d'una sua riflessione mentale sull'andare e venire per territori sconosciuti, come se il pittore pensasse contemporaneamente più cose: ad un passato che si presenta sempre mutevole ed ingannevole e ad un presente che cerca di trarre i fili e le conclusioni di molteplici emozioni. Ad un momento antico si sovrappone un momento moderno, ad un momento moderno uno squarcio sul passato. Nelle profondità della mente si agita sempre il mito del Ritorno.

E' evidente che ogni anima sensibile nel corso della sua esistenza sarà costretta da molteplici fattori a rivivere antiche esperienze dimenticate. Il pittore più d'ogni altro ha bisogno di questo confronto continuo con il suo passato.

Meneghetti vive in quel momento più vite? Certamente costruire un quadro per l'artista non sembra una delle cose più semplici e nemmeno più lineari: si aprono molteplici strade verso il Paese della Realtà (il momento in cui vive) ed il Paese dell'Utopia (il momento in cui l'occhio si proietta dentro i suoi fantasmi).

Il dipinto sembra ancora dividersi tra la volontà della distruzione e la speranza della riconciliazione, come se si trattasse d'una battaglia a lungo protratta nel tempo, tra quello che l'artista vorrebbe respingere e quello che vorrebbe accogliere.

Il quadro vive in questo turbine di sentimenti e di tensioni emotive che compongono la traccia ed il tessuto d'una rifondazione estetica e personale interiore, d'un mosaico mentalmente spezzato e poi ricomposto, ma i tasselli non sono sempre al loro posto, ed allora l'immagine pittorica che emerge da questo trambusto diventa in definitiva come un mare in movimento. Non ci sono più luoghi incontaminati o statici, ma tutto è stato mescolato. Il risultato è un'opera d'arte che sembra sempre osservata e catturata dal fondo d'un magma di molteplici emozioni.

La dualità pittorica di Renato Meneghetti può anche assumere aspetti perversi: sembra che sia percorsa in primo luogo da un senso d'insensatezza e di esaltazione - e tutto allora potrebbe esplodere d'improvviso davanti all'occhio dello spettatore e forse dell'artista stesso, ma ecco che quella stessa insensatezza e quella stessa esaltazione diventano ad un tratto ragionevolezza e sapere e sapienza passando dallo stato primitivo allo stato cosciente.

Anche il mondo caotico si è d'un tratto fermato, ha fatto una pausa, ha trovato alla fine la propria armonia, si è rasserenato, anche se sotto il colore e sotto le forme scomposte o allusive si agita ancora il condensarsi e il disciogliersi insoddisfatto e brulicante della materia.

Anche in questa pittura c'è stata all'inizio una violenza, e non può essere diversamente: la violenza è una caratteristica costante di tutta l'arte contemporanea, sembra che il mondo pittorico (o della scultura e perfino dell'architettura, ma anche di moltissime altre discipline) nel nostro secolo si sia spesso espresso per agitazioni e per contrasti, per provocazioni e per passioni. Max Ernst e Bacon, Picasso e Dubuffet, e con loro moltissimi altri, furono artisti violenti e drammatici, non hanno mai raccontato favole idilliche, ma hanno rappresentato il male del secolo.

Vi furono, certo eccezioni, il geniale Brancusi, per esempio, tra i grandissimi, certo, un uomo capace di dominare ogni emozione. Altri esempi, volendo, sarebbero reperibili tra i minori, tra quelli che furono probabilmente meno sensibili.

De Chirico è difficilmente collocabile in questa categoria - un po' di retorica lo salvò, - ma il fratello Savinio, nonostante la sua straordinaria eleganza, fu dall'inizio un pittore capace di trasmettere il senso dello stupore e della meraviglia ed anche della paura di cui parlava Longino (o pseudo-Longino, se preferite) nel suo trattato sul Sublime. Subito dopo Burri aveva la dinamite nelle sue opere ed anche molti artisti della Pop Art americana.

E se non era violenza il sentimento che dominava la loro mente, doveva essere sicuramente l'ardore delle loro passioni: essi possedevano il senso del male ed anche quello della decadenza d'una civiltà che inevitabilmente corrompe un poco alla volta l'uomo contemporaneo, anche se ancora non lo sa o almeno spera di sfuggirle per occulte strade.

La pittura di Renato Meneghetti sembra risentire di questa tensione, come se alla fine l'artista volesse sempre andare un po' oltre, superare perfino l'antica ma indimenticabile dimensione dell'ars pingendi che ha stabilito le sue ragioni imperiose, volesse lasciare il territorio della pittura per ritornare proprio alla pittura, al suo più intimo segreto, volesse cioè sempre tentare un'impresa impossibile ed un po' paradossale: fare rientrare la violenza nella pacificazione, l'aggressività, che gli ha messo in mano le terribili armi che sono i pennelli ed i colori, in una sua purificazione interiore.

C'è quindi sempre in ogni suo quadro un aspetto materiale, - dove, per esempio, predomina il colore - ed un aspetto spirituale, dove questo colore diventa trasparente e quasi invisibile (come accade, per esempio, nelle Radiografie, dove assistiamo al fenomeno d'un colore quasi innaturale che ha sommerso un'immagine che vive in un suo ambiguo equilibrio tra ciò che è reale e ciò che è inventato), da una parte, quindi, la realtà, combattuta, respinta ed infine accettata, pur senza finzioni, talvolta perfino brutale, dall'altra la cortese illusione, l'educata assennatezza, il raggiunto equilibrio, là un tessuto strappato, qui un tessuto ricomposto nelle sue fibre e nelle sue forme.

Forse proprio per questo motivo molti suoi quadri sono popolati da molteplici figure, da corpi che non sono più corpi, da volti che non sono più volti, da fantasmi che cercano ancora le loro antiche dimore, o da strati di colore che non sono più colore. La molteplicità delle immagini tende sempre all'unità delle immagini e l'unità è fatta sempre di molti frammenti, di molti particolari. Dove noi crediamo di vedere un unico dipinto in realtà vi sono diversi altri dipinti

che traspaiono uno sull'altro.

Ora è una bocca che predomina su un fondo cromatico, ora è un fondo cromatico che trasmette un'infinità di minuscole particelle, coriandoli o molecole - che una volta componevano probabilmente una figura che il tempo o la violenza hanno sbriciolato.

Ora è un particolare anatomico che attraversa la superficie del dipinto, dando l'illusione d'un corpo umano, ora è soltanto un profilo, una specie di cascata d'acque colorate, uno spettro insomma che sembra apparire quasi per caso sul palcoscenico del dipinto in un rapido indistinto movimento. E' un passaggio da una dimensione ad un'altra, di cui rimane solo un riverbero.

La pittura si è sottratta alle arcaiche seduzioni del passato, forse, chi sa, anche al rimorso del passato ed è già andata un po' oltre, si è spinta ormai nell'abisso, cioè ha accettato il suo destino un po' primitivo: è probabilmente questo procedimento che poi ha consentito a Renato Meneghetti d'approdare a molteplici forme artistiche.

Le Radiografie, per esempio, ripercorrono la stessa strada della pittura: sono quadri in trasparenza, in sovrimpressione, sono l'invisibile che si contrappone al visibile, la luce che cerca una nuova luce, anche se il punto di partenza è un mezzo fotografico molto concreto concesso al dominio pittorico, ma si tratta sempre d'una illusione. La fotografia - la radiografia, per intenderci meglio, d'uso scientifico - viene catturata dalla pittura. Va dove non prevedeva di andare, in una specie di fuoco cromatico che l'accoglie in una nuova dimensione.

Molti artisti oggi ci hanno abituati all'improbabilità della materia, al suo nascondersi ed al suo apparire in luoghi sconosciuti.

Molti hanno anzi affermato che la materia non esiste e che tutto invece può diventare densa e concreta sostanza pittorica e cromatica, anche l'uso del proprio corpo, anche una performance, anche la musica, anche il cinema, soprattutto, che conosce la magia delle finzioni, ed in epoche più recenti l'immagine virtuale scaturita da misteriosi programmi elettronici dei nostri computer, schiavi e padroni del nostro futuro destino, tiranni d'un mondo non troppo lontano, predicatori d'una nuova violenza: non si sa ancora come finirà questa tensione tra la tradizione e l'immaginazione tecnologica. Già molti artisti si sono avviati per questa strada non priva d'inconsueti pericoli, ma anche di ardite suggestioni.

Le sue Radiografie pittoriche appaiono quindi come uno strumento di comunicazione visiva quasi estremo, come un tentativo di costruire un nuovo regno, pensando in parte alla pittura ed in parte alla sua negazione. E' il luogo dell'ombra, ma anche del riposo, è senza dubbio il luogo del mistero, il luogo dove il corpo diventa scheletro e lo scheletro diventa corpo. E' in questo territorio che l'abisso fa di nuovo sentire la sua voracità. Sono immagini laceranti, sono il momento della ribellione. Storicamente appartengono alle nobili origini della nostra cultura che non ha mai fatto molta distinzione tra l'espressione pittorica e quella fotografica: Christian Schad, Moholy-Nagy, Man Ray hanno detto in una dimensione parallela parole fondamentali. Il gioco pare quindi ancora aperto verso altre strade ed altre direzioni.

Però, c'è sempre un però, dalla molteplicità delle immagini scaturite dall'immaginazione di Renato Meneghetti, in questo suo lungo viaggio verso l'impossibile e verso una lontana, contrastata verità, emerge un elemento nuovo: vi è nel suo dipinto un poema pittorico ed una

pittura poetica, da una parte un suono forte, un po' barbarico, perfino un po' selvaggio, come se ancora lo tentasse l'anarchia delle forme, e dall'altra un desiderio di poesia, cioè un tentativo ben concreto di trasformare tutta questa materia turbinante ed irrequieta, perfino un po' primitiva, in una raffinata, sofisticata composizione lirica, come avviene, per esempio nelle sue belle sculture che sembrano una versione poetica della pittura.

Poesia e pittura, entrambe dotate di forte carattere ermetico, sono strettamente avvinghiate insieme in questa sua opera: talvolta è la poesia che prevale, talvolta l'aspra selvaggia pittura, ora è una pittura più armoniosa che prende il sopravvento, ora è una poesia più drammatica, ma sempre l'una e l'altra poi trovano la maniera di procedere insieme, amiche e nemiche nello stesso tempo.

La pittura è una poesia muta, diceva quel grande ingegno di Gotthold Ephraim Lessing nel suo *Laocoonte* - ovvero sui limiti della pittura e della poesia - (1766), che sembra quasi scritto per il nostro tempo, mentre la poesia è una pittura parlante. In questo affascinante saggio sui rapporti tra poesia e pittura il Lessing aggiunge che nello spirito barbaro - e noi nel pieno della nostra civiltà tecnologica siamo di nuovo diventati barbari - l'eroismo diventa una specie di luminosa fiamma dominante.

Anche la pittura di Renato Meneghetti è fiamma ed è serpente, ma in questo caso dovremmo chiamarlo alchemicamente Ouroboros: il serpente-drago che ha il sentimento dell'immortalità, che si piega su se stesso componendo un circolo perfetto.

“Gradualmente, - scriveva Jung, - l'uomo si trasforma in Ouroboros, il serpente che si mangia la coda, che divora se stesso, fin dall'antichità simbolo dell'uomo posseduto da un demone”. E' quello che succede anche all'artista dominato da una specie di ardore.

La pittura di Renato Meneghetti in questo suo spostarsi avanti ed indietro attraverso la dimensione del tempo ci offre un'immagine trascendentale. Un antico filosofo Zen, vissuto migliaia di anni fa in Cina (cito naturalmente a memoria) disse una volta: “Oggi sono partito per Pechino. Ci sono arrivato ieri”.

Non è un paradosso temporale e nemmeno voleva scherzare o far credere ad un atto di magia, ma voleva trasmettere un insegnamento esoterico: l'uomo è nel tempo, ma è anche fuori del tempo (l'idea di quel vecchio cinese sarebbe perfino piaciuta ad Einstein).

Se applichiamo questo concetto, che appartiene appunto ad una logica trascendentale, anche alla pittura di Renato Meneghetti comprendiamo il segreto dei suoi quadri ed anche del ciclo pittorico che trae il suo nome dall'uso medico delle radiografie. La loro origine drammatica - un'esperienza personale e familiare - rende il mistero più affascinante. La stessa cosa possiamo dire delle sculture e di tutto quello che ha composto in questi anni.

Egli guarda alle cose che esisteranno soltanto in un tempo immaginario, come se per dipingere il futuro dovesse sempre un po' viaggiare indietro nel tempo (nell'infanzia, per esempio, o nei sogni) oppure viaggiare con mente profetica nel futuro per dipingere il presente.

David Janus

2000

TESTO CRITICO · 2000

Flaminio Gualdoni

Renato Meneghetti: Corpi Altri

“Per respirazione, o esclamazione perfino, della mente”, dice Emilio Villa, possono nascere le immagini. E’ questa, certo, la schiarita vocazione che Renato Meneghetti coltiva sin dalla metà del decennio Sessanta, il tempo d’avvio di un operare che annovera plurime esperienze, culminanti nella più nota serie delle Radiografie.

Esperienze differenti in termini di tecnica e di allure sperimentale, figlie, più che d’un progetto di totalità da Gesamtkunstwerk, dell’ansia di catturare le sorgenti del senso con qualsiasi strumento il dominio dell’arte, e quello della tecnica, consentano. Curioso certo Meneghetti è, e proliferante, e mobile d’inventiva. Ma non così innamorato degli apparati modalì — siano essi il monotipo o il video — da farsene vessillifero fedele, teoricamente pugnace.

Ciò che gli importa, è la consapevolezza di poter disporre delle parole e dei segni che scrivano al meglio le esclamazioni della sua mente, i respiri ora affannosi ora profondi che ne ritmano e dipanano lo scavo del tutto suo personale, fastoso quanto agonico, rovello d’immagine. Parole e segni che egli vuole massimamente precisi; capaci, semmai, di attingere qualcosa che sta un po’ più in là, mai al di qua, delle attese ordinare, sue proprie e di chi guardi.

Ad altri, dunque, dire delle oggettivazioni mondane di quel processo. Ad altri, più, distinguere, catalogare, notomizzare. Altro preme alla lettura, ed è il filo rosso che sempre si dipana nei tempi e nei modi differenti del lavoro di Meneghetti: “il discorso” si sarebbe detto anni fa, al quale egli ha deciso d’ancorare la sua scommessa grande d’arte.

Tale spinta primaria è il ragionare del corpo; meglio di corpo e identità, perdita di corpo e perdita d’identità. Muovendo, agli inizi, da clausole di tipo rappresentativo, Meneghetti s’è subito ritrovato a interrogarle, con la sua tipica vis insieme caustica e laica: ben comprendendo, insieme, che la medietà della nozione di sembante rispetto alle mozioni forti di corpo e identità era in realtà la pania in cui si aggrovigliava ogni analisi possibile.

La somiglianza era garantire, con simmetrico specchiamento, la ragione d’esistenza dell’immagine grazie all’individuo, e la ragione d’esistenza dell’individuo grazie all’immagine. Recidere tale nodo convenzionale, retoricamente mortale, era ed è, riteneva Meneghetti, ristabilire la polarità forte che consente di pronunciare il mondo: quella per cui, esemplando, il primitivo — ma anche il greco classico — ritiene il simulacro ladro d’anima del vivente e abito privilegiato dell’identità divina, e la modernità, nell’estremismo feroce di Warhol, ne ha fatto il sostituto in toto del vivente stesso.

Molte e diverse esperienze s’affollavano alla mente: il manichino di de Chirico e il calco di Segal, le figure ghermite con gesto rapace da Bacon e gli scheletri giocosi di Schlemmer, le sindoni delle antropometrie di Klein e le tabelle antropologiche di Costa, i calchi di Nauman e le sculture viventi di Manzoni... molti e diversi, gli opposti delle star di Warhol, del Giovane che guarda Lorenzo Lotto di Paolini e delle sembianze rese anonime di Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio di Vaccari: accomunati tutti da una identità agente in primo nel corpo, sulla sua qualità sostanziosa e ineludibile, congenita e inseparabile.

Già opere come *Dissolversi* e *Quo vadis*, 1964, o *Sdoppiamento*, 1965, indicano che la via è quella, ribadita da intere serie problematiche come *Fagocitazioni* e *Radiografie*: che si vogliono, prioritariamente, ritratti (e si consideri, in parallelo, il riaffiorare periodico insistente della questione dell'autoritratto, che in Meneghetti assume valenze perfettamente congruenti a quanto si va dicendo), ritratti dei quali sia momento primo l'incontrattabile traccia fisica: tanto quanto convenzionale, socialmente burocratico, è l'esercizio di Manzoni intorno alla firma e all'impronta digitale; quanto indiretto è lo "I'm still alive" di Kawara o la lettera di Boetti, altrettanto vero, antropologicamente radicale, è il calco delle Carrozzerie umane e il tracciato osseo delle Radiografie (per le quali non si può non evocare, per labile ma suggestiva affinità, il passo di una lettera di Vostell proprio a Claudio Costa: "Il pesce ha un sistema nervoso più importante del sistema elettronico di un televisore!"), assai più pertinente addirittura, ove si guardi al senso non ai modi, della memoria diretta della radiografia del proprio cranio fatta in altri tempi da Meret Oppenheim, e delle radiografie grottesche di Heartfield); vero per proprietà fisica, per qualità d'esistenza accertata sino alla codificazione convenzionale.

Le Carrozzerie umane, formate in una plastica vischiosa e dal deliberato aspetto di manichini, giocano ancora sulla *doublure* corpo/immagine che nel nostro secolo ha esplorato figure come il saltimbanco, il manichino, la marionetta, e della quale una certa fotografia in odore di body art non è stata che l'ultima declinazione: penso, soprattutto, a lavori geniali come quelli di Urs Lÿthi, antesignano d'un *disguise* poi ridotto a macchietta.

Le Radiografie, per contro, si appropriano di una nozione d'anatomia non metaforica: sono, mi piace pensare siano, la versione tecnologicamente ultima e determinata delle certe di Zumbo dalle fattezze mortali.

A proposito d'esse, tuttavia, va aggiunta una considerazione tutt'altro che marginale: l'immagine — fotografia più vera del vero perché presenta, non rappresenta, e dice del dentro, della struttura vitale — non è assunta *tout court* da Meneghetti, con retaggio in sentore di positivismo e scientismo, con mitologia mediale. Essa è, davvero, *sindone*: anche, d'un lavoro che da essa muove per articolarsi comunque in pittura, una pittura dalle rastremate e padroneggiate componenti formali, che accelera la componente fantasmatica, la vocazione della traccia a tegumentarsi d'una pelle (pelle/corpo, beninteso, non pelle/pellicola): dichiarando, nella mediazione, proprio il punto limite della perdita di fisicità in agguato, di un nuovo ulteriore gioco di sembianze che si insinua nella partita del senso.

E' un gioco di sembianze suggerito, ma subito sottratto, dalle decise immissioni cromatiche che Meneghetti opera. Si tratta non di *matière couleur*, bensì di un colore materiato che, nonostante le trattazioni smagrite, che a tratti paion dilavare, assumendosi responsabilità costitutive forti — nei timbri sonanti sino alla distonia, nei viraggi acidi che paion dire addirittura sapore, in una sorta di alluso cannibalismo che non possa esser solo visivo — fondano una concretezza sensoriale nella quale la tattilità non è suggestione, ma sentimento preciso del vedere, ed esperienza che si dilata, chiede di farsi in effetti a sua volta fisica.

Tentazioni ulteriori paiono affacciarsi nelle serie ultime (Meneghetti, proprio per ossessione monotematica, lavora in una sorta di piramidalità seriale, con esplorazioni di singolarità tematiche che valgono quasi come capitoli e paragrafi del corso riflessivo principale, in realtà unico, appunto, mai dismesso), nelle quali, come stabilizzato il procedimento operativo, egli

lavora per via di distillazioni ulteriori. Mi par di cogliere, soprattutto in brevi intense sequenze, la ripresa di un altro valore cruciale della cultura visiva nostra, quell'idea di corpo/paesaggio dai non banali esiti e sviluppi possibili. Ebbene, più d'un segno, credo, lascia intendere che questa sia la via che, tra le molte, stia schiudendo un capitolo operativo nuovo.

Tuttavia, Meneghetti è autore di felice asistematicità, fervido perché non preventivabile. Meglio attendere, dunque, e vedere.

Flaminio Gualdoni

2000

TESTO CRITICO · 2000

Gillo Dorfles

Radiografie di un Destino

A volte un mero dato tecnico; alle volte un grave evento esistenziale, possono determinare l'esplosione d'una forma artistica che – latente – si nascondeva nei meandri della propria coscienza o del proprio inconscio.

Nel caso di Meneghetti è stato addirittura l'incontro di un artificio tecnologico e di un evento cruciale a suscitare l'esplosione di un'attività che in precedenza aveva oscillato tra svariati tentativi creativi: dal collage al design, dalla scultura alla pittura, ma senza che una vera "costante stilistica" fosse davvero emersa. Invece, a partire dagli anni Ottanta una nuova fase della sua creatività doveva farsi strada e diventare l'aspetto dominante di quasi tutta la sua produzione. Di che si trattava? Innanzi tutto d'un episodio che era di per sé drammatico e che avrebbe potuto segnare tutta l'esistenza d'una sua figlia: una bambina allora di quattro anni fu vittima di un grave incidente. Solo l'energia, la disperazione, la fiducia nelle terapie, il ricorso agli specialisti più noti in Italia e in America, riuscirono a risolvere quel grave problema. Prima di giungere alla guarigione, peraltro, furono scattate per i diversi controlli, decine e decine di radiografie che, di giorno in giorno, di mese in mese, segnavano le tappe del risanamento. Ebbene, quando Meneghetti si trovò davanti a questa serie di immagini, evanescenti e al tempo stesso "parlanti", suggestive di atmosfere, personaggi, paesaggi, quasi fossero gli embrioni di forme ancora da sviluppare, una nuova fase creativa si venne a schiudere per lui.

L'intervento su queste radiografie - ingrandite, fissate sulla tela sensibilizzata e poi, metamorfosate in dipinti autonomi attraverso l'uso di inchiostri alcolici - portò alla realizzazione d'una sorprendente serie di opere dove la personalità dell'autore riusciva a dominare l'aleatorietà della primitiva immagine radiografica, e a conferire alla stessa dei significati del tutto nuovi che solo la fantasia dell'artista poteva individuare. Non era sufficiente, infatti, valersi delle trame della pellicola per costruire un'opera a sé stante, ma era - ed è tuttora nelle prove più recenti - indispensabile "scoprire" quegli elementi iconologici che potevano sfuggire a prima vista e che invece si annodavano tra le ombre e le luci della lastra.

Oggi, che l'uso del medium radiografico è estremamente diffuso in molte situazioni pittoriche e in molto materiale pubblicitario, il tipo di tecnica usato da Meneghetti non desta più sorpresa o scandalo; bisogna per altro riconoscere che egli è stato indubbiamente tra i primi - e forse il primo in assoluto - a comprendere l'interesse estetico oltre che scientifico di questo mezzo; e soprattutto a individuare il significato profondo di tale impiego. E, infatti, la sua opera non si può apprezzare a pieno se non si tiene conto di quella che è stata l'origine prima della stessa come ho appunto ricordato. Il che giustifica anche l'uso così anticipatore (1979) di questa tecnica come base d'una progettazione artistica. Ognuna di queste radiografie costituisce lo stimolo dal quale l'artista ha saputo e sa recuperare uno spunto immaginifico. La primitiva "lastra" infatti si trasforma, volta in volta, in ritratto, in composizione astratta, ma anche in paesaggio, in catena di montagne, in mareggiata, ecc...

A seconda dei casi gli stessi colori “aggiunti” all’evanescente trama fotografica acquistano una valenza, ora naturalistica, ora decorativa, e permettono a Meneghetti di inventare delle situazioni storiche, cronachistiche, familiari, politiche ecc. Si veda ad es. l’affascinante «Autoritratto al chiaro di luna» dove la Rx del cranio si trasforma nell’astro notturno; oppure il «Ritratto di Gengis» dove la Rx del bacino diventa un volto lugubre e imperioso, o il «Ritratto di Rocky», un bacino che diventa cranio, le anche che diventano polsi che sovrapposti vengono a sostituire degli occhi; e che dire del «Ritratto di Erich in Marocco» dove l’atmosfera decisamente tropicale è ottenuta sfruttando le immagini radiografiche delle ginocchia? Un diverticolo intestinale si trasforma nel «Ritratto di Maria Pia sotto la pioggia», mentre il «Ritratto di Maximilian a Haiti» non è altro che una Rx del bacino con gli “occhi” spalancati nel vuoto. Il fatto che alla base di tutti questi lavori ci sia sempre un elemento “organico” - arcata dentaria, articolazione coxo-femorale, cranio, torace, matassa intestinale, o addirittura lo scheletro d’un uccello, d’una pianta - non ha più che un’importanza “storica” o documentaria. In realtà le Rx si sono trasformate in intime memorie, in ricordi, in sensazioni di fronte alla natura, al mare, e sono divenute patrimonio “pubblico” anche se derivate da un episodio del tutto privato come quello della figlia (bambina), come quello - spesso ripetuto - dello stesso corpo dell’artista o di amici e conoscenti che si sono prestati alla “radiografizzazione”.

Rimarrebbe a questo punto da dire qualcosa a proposito delle valenze “pittoriche” di queste opere che naturalmente sono limitate dall’uso necessario della tela sensibilizzata, come supporto e dei colori alcolici come mezzo cromatico.

Queste limitazioni sono alle volte evidenti, e tuttavia, sono anche un benefico “freno” che costringe l’artista a rimanere entro l’arginatura del medium impiegato anche se spesso i lavori più efficaci sono da individuare in quelli dove l’intervento pittorico è più netto e dove la trama offerta dalla Rx appare più deformata e irriconoscibile. E’ così per alcune delle ultime opere dove è stata usata come materia prima l’ecografia anziché la consueta Rx; giacché queste ultime, proprio per la peculiarità tecnica, appaiono meno nette e stagliate, più nebulose ed evanescenti delle altre, il che permette di “individuare” nelle stesse paesaggi crepuscolari, alberi, tramonti, con un “lirismo” pittorico insolito e assai suavisivo.

In un momento dove l’arte visiva si trova di fronte al dilemma se abbandonare la pittura tradizionalmente intesa e ridurre il proprio campo d’azione esclusivamente alle performance, alle installazioni, ai collage oggettuali, ecc... questa operazione di Meneghetti gli consente di scavalcare il confine tra astratto e figurativo, tra videoarte e fotografia, e di valersi bensì d’un mezzo che solo la tecnica contemporanea ha reso possibile in seguito alle scoperte scientifiche, ma che tuttavia gli permette un intervento autonomo dove artificio e natura ancora una volta possono convivere e cooperare.

Certo; si potrebbe affermare a questo punto che, anche le “chiazze” sul muro nelle quali Leonardo scorgeva misteriose figure, o le macchie d’inchiostro schiacciate del test di Rorschach ci presentano gli abbozzi aleatori e occasionali da cui possono prenderne l’avvio opere pittoriche successive; il che del resto vale per ogni arte e non solo per la pittura. Quanto spesso è un ritmo, un suono, un singolo vocabolo, a fungere da embrione d’un opera poetica, letteraria, musicale. E questo è indubbiamente vero anche per i lavori di Meneghetti. Con una sostanziale differenza, tuttavia: che alla base di queste immagini, così insolite e sconvolgenti, esiste sempre la drammatica presenza di un nucleo organico preesistente e appartenente a un

individuo, a un animale - pesce, uccello - comunque facente parte della natura circostante e non costruito esclusivamente da una stimolazione meccanica. Il pericolo, semmai, è quello d'un fossilizzarsi della fantasia rivolta a un'unica fonte immaginifica – o diciamo pure, «mitopoietica», il che, però, non avviene dato che l'artista ha saputo esprimersi precedentemente in molti modi diversi, attraverso il design, la scultura, la musica, ecc.

Credo, pertanto, che in questo caso si debba riconoscere alla Rx un ruolo primario con una fase esistentivamente intensa e drammatica nella vita dell'autore. Una fase che è stata - involontariamente - la matrice di tutta una operazione di eccezionale intensità.

Gillo Dorfles

2000

TESTO CRITICO · 2000

Giorgio Seveso

Impronte di una Poesia del Profondo

Sfogliare l'ormai vastissima letteratura critica dedicata a Meneghetti può dare le vertigini, poiché è davvero il Gotha della critica di oggi che si è occupato prima o poi del suo lavoro, con nomi celebri e studiosi di fama internazionale. Eppure questo vulcanico, multiforme artista vicentino è, in fondo, ancora quasi ignoto al grande pubblico, appartato e laterale rispetto a quel presenzialismo insistito e caparbio che invece connota gli atteggiamenti di tanti suoi colleghi. Solo in poche ma attente occasioni, infatti, il suo lavoro viene riproposto organicamente. Ma si tratta, sempre, di mostre sapientemente collocate in sedi prestigiose, non "di circostanza", scelte di solito sull'onda di un grande tema, di un soggetto complessivo che Meneghetti svolge traversando e combinando tra loro sovranamente, ormai da anni, i linguaggi e le tecniche d'espressione più diversi. O, quasi fossero messaggi intriganti e misteriosi racchiusi in una bottiglia, facendo giungere per posta, ogni tanto nel corso degli anni, ai critici e a un gruppo selezionato di operatori d'arte contemporanea e di connoisseurs, un libro, un disco, una video-cassetta...

La stranezza del nostro attuale "sistema dell'arte", che come è noto spesso promuove fino alla noia molti talenti della ripetitività tralasciando di occuparsi adeguatamente di chi davvero ha cose da dire, e originali, si manifesta dunque anche per lui.

E proprio a fronte di ciò può venire alla mente il fatto che esiste oggi nell'arte contemporanea, un po' appartato, in parte defilato rispetto ai clamori abituali, una sorta di mondo a sé, di mondo speciale. E' tutto quel settore di attenzione, di sensibilità e di indagini espressive che non hanno rinunciato, se vogliamo dir così, alle ragioni più serie dell'immagine, radicate nella sostanza di una ricerca che non sia fine a se stessa o, d'altra parte, soltanto dipendente dai propri esiti di mercato e che, dunque, viene a trasferire proprio l'immagine e i suoi destini più sul terreno dell'etica che su quello dell'estetica soltanto. Un mondo in cui il gesto creativo (che sia, come appunto nel caso di Meneghetti, pittura o scultura o installazione o, soprattutto, trasfigurazione dell'idea stessa di radiografia) è davvero rigorosa distillazione di stile, costante esercizio di pensiero e di cuore, risultato di una straordinaria concentrazione di ogni risorsa emotiva e razionale.

Ed è proprio tale concentrazione emozionante ed emozionata, questa seduzione inquieta e inafferrabile che, appunto nelle sue elaborazioni tratte da lastre a Raggi X, lentamente e soavemente penetra tra le pieghe dell'attenzione del riguardante, ne sorprende i pensieri, ne sovverte la pigrizia dello sguardo, ne brucia a freddo l'immobile contemplatività, costringendolo a prendere posizione rispetto all'ambiguità del vedere, turbato dall'arcano combinarsi delle immagini, affascinato dalla flessuosa ieraticità delle forme e delle trasparenze che l'interrogano. Tele grandi o piccole, emulsionate o pigmentate, carte, stendardi di trasparenza e d'inquietudine, resi ancor più conturbanti dall'enigma spiazzante di titoli che richiamano il tono di una dedica d'affetti domestici, queste sue radiografie a un primo impatto potrebbero richiamare John Heartfield, i fotomontaggi e le lastre radiografiche che l'artista tedesco dallo pseudonimo inglese realizzò negli anni 30 e 40 contro il nazismo e la violenza della guerra. E senza dubbio c'è qualcosa di Heartfield in lui, nella misura in cui c'è

anche qualcosa di brechtiano nel “metodo” dei due autori. Cioè un diffuso sentimento del tragico, dell’ironico e del grottesco, ma anche un senso di estraniamento, di algido distacco concettuale. E, insieme, sullo sfondo, un *sense of humour* distante, che scompone e ricompone la realtà, restituendole il suo più intimo significato, la sua verità più cruda oltre le esteriorità di comodo, oltre la pelle e il corpo delle cose: una fantasia razionale, energica e dissacratoria, che sbriciola i miti dell’apparenza e ne mette in evidenza le contraddizioni, le sordità, le piattezze. Ma a fronte dell’allarmato, energico impatto psicologico suscitato dall’emozione delle sue immagini un altro richiamo si affaccia, come un’eco parallela. E il pensiero va alle cosiddette Macchie di Rorschach, quella tecnica proiettiva della psicodiagnostica di un po’ d’anni or sono che consiste nello studio della personalità per il tramite dell’osservazione di macchie simmetriche casuali, sulle quali il soggetto, interpretandole, proietta appunto il proprio mondo fantastico e immaginativo, il proprio modo di percepire, introiettare ed esternare la realtà. Solo che qui, malgrado affinità talvolta assillanti, non è la casualità a essere operata e agita, bensì una precisa progettualità introspettiva della composizione. E in questo senso, ben lungi dall’appiattirsi nella meccanicità di un simile parallelismo, queste sue figure simultaneamente riportano alle sorgenti stesse del fare pittorico, alle radici della dimensione comunicativa del dipingere contemporaneo o, in altre parole, se volete, alla genesi delle sue conseguenze liriche. Perché in filigrana a tutto il suo lavoro c’è qui, palpitante, prevalente, un forte sentimento della pittura, il suo gusto trionfante, che muove ogni sensibilità di Meneghetti verso la compiutezza di un gesto sovranamente pittorico anche quando i mezzi tecnici impiegati, tra alcool e sintetici, solo tangenzialmente consentirebbero l’uso di questa parola.

Ecco, appunto, l’arcano e la magia dell’operazione, ma ecco, anche, l’intrigante suggestione, la seducente efficacia di catalizzatore emotivo e psichico di questi nuclei organizzati e reiterati di segni forme e colori. Nuclei significanti per via di emblematicizzazioni e rastremazioni, che scavano percorsi archetipi nelle nostre più intime sostanze antropologiche.

La mano, il cuore, la mente (tutta la mente beninteso, quella conscia e l’inconscia) di Meneghetti dipanano, dunque, itinerari della memoria e della cronaca, scoprono regolarità e difformità, costruiscono regole, delineano ritmi e iterazioni, costituiscono significati, esiti emozionali. Proiettano su questi fantasmi i fantasmi loro propri, minuetti enigmatici della fantasia senza leggi di tempo e logica, come per una sorta di prefazione a un racconto esistenziale, a un diario di emozioni da degustare con calma, da osservare senza fretta, dando loro tutto il tempo che occorre. Ed ecco dunque che, come per una scrosciante metafora visiva, questi suoi “negativi” reconsiderati dal fondo del sentimento più acuto, queste sue monadi sopraffatte dall’intuizione delle cose, immediatamente fermano e coagulano l’emozione in campiture scandite, in sudari misteriosi, in impronte corporali di sintesi, reperti d’uno scabroso puzzle psicologico ed esistenziale di straordinaria consistenza tattile. Serie d’immagini che si inseguono e si ripetono, e che, appunto nella ripetitività, giocano ogni loro sperimentalismo significante, ogni fibrillazione evocativa in una poesia radicale, in un lirismo oscillante tra astrazione concettuale e soggiacente persistenza della figura, tra antropomorfismo e dilatazione percettiva dell’immagine.

Rispetto a questo incalzante repertorio, che in lui risponde dunque a un impulso profondo, si tratta di individuare e di segnalare il denominatore comune, il mastice che sostiene

l'operazione in tutto il suo indubitabile fascino, fatto di una sua grazia pungente, di una sua seduzione febbrile.

Che potrebbe essere indicato direi, tale denominatore, in una viva percezione della sedimentazione esistenziale, cioè dell'accumulo lento e perenne dei materiali psicologici che la vita nel suo fluire abbandona sul fondo della coscienza, lastricandone le memorie inconsapevoli in cui piantano radici i sogni. E' proprio la traccia di questo limo sottile e impalpabile a essere ricercata, come in un muto colloquio tra l'autore e i suoi materiali, nelle sue opere, in ogni forma, in ciascuna immagine. Che dunque vivono, questi materiali e questi lavori, pur nella loro esemplare autonomia estetica, anche come gravidanza di simbolo, come portato e traslato di una cronaca biografica, dicevo più sopra, che, in questi termini, da diario possibile si fa però anche sentimento condiviso, traccia più universale, storia ed emozione di tutti.

C'è qui, difatti, qualcosa che trasforma la seduzione della manualità dell'arte nel senso di una interrogazione universale: qualcosa che permanentemente richiama l'ombra di un presagio, come il respiro di un sogno o di una visione. E che, di questa evanescente intuizione in atto, rende l'artista ambiguo e sibillino testimone a nome e per conto di noi tutti. Questo suo fare così eclettico dentro la natura del corpo, degli oggetti e delle idee, questa sua poesia d'impulso e di meditazione, è infatti intessuta di una facoltà di rovesciamento, di estraniamento, di sorprendente narratività. E per questo si muove costantemente sul crinale di un forte spiazzamento linguistico e narrativo, voluto e cercato tra concitazione lirica e contemplatività classica, partecipando alla vertigine di una inventività poetica dilatatissima e assoluta, resa ancor più intrigante dal fatto che i riferimenti alla realtà oggettiva, alla realtà vera, sono puramente speculativi, metaforici, simbolici.

E' talmente tale e tanta la sua ansia di ricerca espressiva e formale, il desiderio vivo di un sempre più efficace rapporto tra idea e forma, tra sentimento e risultato, e talmente attivo il suo fervore d'approfondimenti senza limiti, che davvero il lavoro del nostro artista possiede un carattere che chiamerei senz'altro alluvionale, pressante, serrato, giovanilisticamente incalzante, una sequenza alluvionale di immagini profonde, di brividi sospesi tra ombre e luci chirurgiche.

Ma occorre anche dire che tale aspetto, che farebbe pensare a un qualche cosa di ribollente, cioè a un fare arte "caldo" e quasi allucinato, come a una serie di esplosivi flashes rivolti all'esterno e legati a una episodicità casuale, appare, ben al contrario, frutto di una qualità particolare del temperamento, del suo modo di accostare e vivere l'intervento nell'immaginario, che è qualità, invece, diciamo "fredda". Una qualità che cioè rimanda a una concentrazione molto precisa, intensamente rivolta all'interno, a un progetto globale intimo e interiore, connotato da rigore e metodicità. E che definisce un modo di lavorare e di pensare il lavoro che, lentamente e puntigliosamente, vive dentro di sé l'ambizione anche gioiosa, anche ludica di esplorare minuziosamente ogni sua potenzialità possibile, ogni effetto e conseguenza, ogni deriva.

Tutta un'altra cosa, quindi, dai sacri fuochi e dalle fervorose isterie creative di alcuni suoi colleghi vicini alla transavanguardia ai quali, per linguaggio e modi, per multiformità d'ingegno e di tecniche, per cosmopolitismo d'espressione, per generosità e dissipazioni di segno e di gesto potrebbe tuttavia anche essere avvicinato.

Ecco qui un artista, insomma, profondamente riflessivo, che guarda e immagina le sue cose in una prospettiva come di sguardo potenziato, di super-osservazione capace di farsi oggetto di forme evocative, innesco di suggestioni, di stimoli, di allusioni...

Perché l'intimo lavoro interiore di Meneghetti di fronte alle materie della sua immaginazione e all'assorto gesto del figurare comporta un terreno di comunicazione che non può porsi solo sul piano dell'estetico: implica, come condizione, che lo spettatore ricostruisca, dinanzi all'immagine, la trama sottostante di significanti, di evocazioni, di simultaneità e compresenze allusive. E' per questo che, nella concentrazione dei sentimenti e del pensiero fantasticante, i soggetti inseguiti nelle sue rappresentazioni non valgono mai soltanto per ciò che rappresentano. Il vero tema di questi soggetti, in altre parole, non è mai soltanto ciò che è "detto", ma intende porsi ben oltre al loro valore di mero simulacro, aprendosi (e stimolando la nostra attenzione ad aprirsi) verso ulteriori vibrazioni significanti, verso altri, e più sepolti, livelli, come per una sorta di elementare eloquenza primaria, sorgiva. Una eloquenza, dirò, che suona per me come disponibilità della fantasia (e specificamente di quella parte così particolare e intrigante dell'attività fantastica che è costituita dall'immaginare non solo pensieri o sentimenti ma appunto immagini emblematiche) a farsi carico del vissuto che ci circonda; a investirsi, quindi, dell'oggettivo che sta nel mondo per restituircene, inverata nell'opera, una traduzione tanto più lirica quanto più soggettiva. Una capacità comunicativa, la sua, tutta terrena, fatta di dimensioni ben concrete e ben terrestri della coscienza e dei sensi, nemmeno tanto dipendente dall'estetica del fare, quanto, e ben più persuasivamente, dalla sua intrinseca, seducente, problematica verità poetica.

Giorgio Seveso - 2000

TESTO CRITICO · 2000

Italo Zannier

A Caccia di Ombre

“Era un venerdì sera, più precisamente l’8 novembre; il mite autunno della Bassa Baviera stava per scivolare lentamente nel freddo e nelle brume invernali e il professor Roentgen si trovava in laboratorio, completamente assorbito nel suo lavoro (...) tutto sembrava funzionare regolarmente, quando gli occhi di Roentgen vennero attratti da “qualche cosa” di luminescente ... (1- P. Donizetti, *I cacciatori d’ombre*, Mondadori, Milano 1963, p. 20); era il 1895 e da allora quel “qualche cosa”, estratto dall’invisibile, è sembrato avverare un improbabile sogno tecnologico, previsto neppure dagli scrittori di fantascienza.

Tiphaigne de la Roche, nel 1760, vi era giunto vicino, profetizzandola fotografia nel suo “Giphantie” (“.. i raggi di luce riflessi dai diversi oggetti, compongono quadri e dipingono questi oggetti su ogni superficie lucida, sulla retina dell’occhio, sull’acqua, sugli specchi. Gli ‘spiriti elementari’ hanno trovato il modo di fissare queste immagini passeggiare...” (2- T. de la Roche, *Giphantie à Babylone* - Paris, 1760, p. 94, ora in I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 2000, p. 22), ma pensar di “vedere” in immagine l’interno dei corpi, era più azzardato che credere al comparire dei fantasmi, materializzati semmai in soffici ectoplasmi.

Una nuova specie di fantasma si presentò quella sera, nello studio di Roentgen; più vero del vero, non un’allucinazione, ma una realtà sorprendente con la quale si cominciò a fare i conti, anche nell’immaginario, oltre che nella scienza.

Ne risulta una scenografia nascosta, che si proietta quasi miracolosamente su uno schermo, come sullo “specchio” fotosensibile di “Giphantie” - e l’immagine allo stesso modo vi si trattiene indelebile oltre che imperativa -, rivelando però che segni misteriosi, ma ombre comunque del reale; proiezioni di un’iperrealtà talmente magica da stimolare ben presto anche gli artisti, negli anni Venti soprattutto, quando Moholy-Nagy o Ray (ma anche Heartfield, nei fotomontaggi), tentavano di sottrarsi alla banalità “obiettiva” della fotografia, esplorando un mondo sconosciuto, alla ricerca sperimentale di nuove dimensioni della “visione”, un mondo di ombre infinite, che dettavano forme inedite, oltre che strane e persino improbabili, comunque dell’“aldilà”.

Come oggi Renato Meneghetti, che da tempo si è avviato in un viaggio radioscopico, affascinante come quello di Alice, anche se, invece, è così spesso drammatico o perlomeno inquietante; egli profila un itinerario nell’occulto della realtà oggettuale, che si conclude, come dev’essere, nell’orgasmo ansioso dell’opera, nel suo sospiro di luce visibile eleggibile.

La relazione scientifica su quella “nuova specie di raggi” venne subito presentata da Roentgen al Segretario dell’Associazione Fisica e Medica dell’Università di Wurzburg, e tutto il mondo, quello degli scienziati e dei maghi soprattutto, si illuminò di un nuovo potere, impadronendosi del fascino di immagini che a qualcuno sembrarono “effluves humains”, come li definì il Santini in uno specifico saggio dell’inizio XX secolo (3- A. Santini, *Photographie des éffluves humains*, Mendel, Paris, s.d.), descrivendo ardite teorie sui “fluidi elettrici”, i “corpi astrali”, l’“aura”; quest’ultima, resuscitata in seguito come ricerca

paranormale dal Kirnian, che la definì “aura vivente”.

L’Occulto è al vertice di una religione che interroga lo spazio non conosciuto, non “visto” o non intuito (come sa invece l’Artista); nello spazio dell’infinitamente piccolo come dell’infinitamente grande, dove i paesaggi si confondono con il pensiero puro, oltre la vita del quotidiano, che può ad alcuni, come a Meneghetti, sembrare insoddisfacente, comunque parziale.

Ecco l’ansia spiritistica - forse implicita anche nella sperimentazione estetica di Renato Meneghetti -; la curiosità che indusse Crookes e Lombroso e Capuana a frequentare la medium Eusapia Paladino, la sua “ultraterrestrità” parapsicologica; i Raggi di Roentgen offrono una nuova e grande energia alle teorie spiritistiche, oltre che a certi spettacoli da fiera, dove un poveraccio ignaro si poneva “en pose” in un baraccone a pagamento, dinanzi a uno schermo radiologico, perché i visitatori potessero ammirare le sue costole, cose se fosse un disossato vivente.

Storie d’altri tempi, ma con la vicenda artistica di Renato Meneghetti hanno in comune oltretutto la curiosità del mistero, e anche l’esigente ricerca degli emblemi fondamentali della vita, proprio là dove questa sembra scomparsa.

“Le fotografie nell’oscurità - osservava Antonio Pappalardo nel 1910, a proposito delle fotografie spiritistiche - sono comprovanti che gli elementi onde sono fatte le forme materiate, escono assolutamente dall’ambito delle cose a noi note (...). Come si può spiegare che si possa ottenere nella più completa oscurità la fotografia di un corpo che ha proiettato sulla lastra dei raggi che per noi sono invisibili?” (4- A. Pappalardo, *Spiritismo*, Hoepli, Milano 1910, p. 114); eppure Pappalardo sapeva, conosceva la scoperta di Roentgen, ma insisteva nel credere che quelle ombre provenivano dall’“aldilà”, perlomeno quelle ottenute durante qualche truffaldina seduta spiritica in salotto, alle quali voleva ingenuamente “credere”.

“Come si può spiegare - insisteva - se tutto ciò è contro le leggi naturali a noi conosciute; e, tanto vero che si tratta di una luce a noi non percepibile, che sulla lastra dove appare la fotografia del fantasma non vi è traccia degli oggetti circostanti...” (5- *ibidem*).

Sembrano riflessioni anche d’“estetica” dell’immagine, queste del Pappalardo; riguardano un’immagine “scontornata” appunto “dagli oggetti circostanti”, osservazioni ora implicite nell’opera di Meneghetti, che è cosciente però del suo travagliato percorso tra le forme dell’invisibile, dove “sceglie”, “isola”, “ritaglia”, “assembla” i brani utili alla narrazione, cercando nei frammenti anche un po’ di magia, anzi soprattutto questa, se è lì che sosta in quell’istante il suo concetto di Arte, e spesso anche di Poesia.

Questa tecnica, della Radiografia “manipolata”, così particolarmente e appassionatamente praticata da Renato Meneghetti - una tecnica che mi sembra centrale e qualificante, nell’insieme del suo lavoro di eclettico artista: pittore, sculture, designer..., di frequente “inquinato” dalla fotografia - è spesso infatti Poesia, specialmente dove, come ha scritto Gillo Dorfles, le radiografie costituiscono soprattutto “lo stimolo dal quale l’artista ha saputo e sa recuperare uno spunto immaginifico. La primitiva ‘lastra’ infatti si trasforma, volta in volta, in ritratto, in composizione astratta, ma anche in paesaggio...” (6 - G. Dorfles, *Radiografie, x-ray, Meneghetti*, Never edizioni, Padova 2000, p.6).

Immagini che rivelano visi di alieni, paesaggi arcani, ricavati a volte, anziché da radiografie del corpo umano, dalle fibre del legno radiografato, o da sezioni di tronco d'albero o d'altro, che qui vivono però un'altra realtà - cadaverica sembra, nel suo underground - ma iconica e basta, aldilà comunque da ogni persecutoria intenzione o funzione scientifica; quell'osso, quella scheggia, quella struttura, quella texture di fibre rese radiologicamente trasparenti, qui si sono trasferite e appaiono trasfigurate nell'empireo delle immagini pure, anche se spesso rivelano, anzi segnalano emblemi e significati della terrestrità; come in un'allucinazione o perlomeno in un sogno, che può essere anche d'incubo, come d'altronde suggeriscono alcuni titoli delle opere di Meneghetti. "Sull'orlo del terzo millennio" è un titolo che li raccoglie tutti e li sintetizza; è quasi apocalittico, come lo sventolio degli stendardi sindonici, o le trasparenze infuocate dei plexiglass radiografici che si incrociano nelle odierne installazioni gigantesche, ma ariose oltre che scenografiche, di Renato Meneghetti.

Nel 1931, Auguste Lumière, nella prefazione a un saggio di Auguste Leprince su "Les Radiations Humaines", rifletteva circa la possibilità che "la nostra conoscenza di numerosi fenomeni, non risponda affatto alla realtà e che i principi sui quali noi ci basiamo per contestare certe concezioni, siano più o meno profondamente cambiati nell'avvenire..."; (7- A. Lumière, in A. Leprince, *Les Radiations Humaines*, Legrand, Paris 1931, p. 11); è accaduto, e sarà sempre così.

Gli artisti hanno collaborato a questa "conoscenza" con la loro specifica immaginazione, senza la quale d'altronde non c'è alcuna creatività, neppure quella scientifica.

In tal senso la fotografia è emblematica dal connubio arte-scienza, anzi è stata la prima disciplina artistica ad essere conseguente a una ricerca tecnologica (oltre che a un sogno ancestrale: fissare l'ombra), realizzata mediante la chimica e la fisica; "arte e scienza" appunto, come definì subito Arago la dagherrotipia, nel presentarla alle Accademie delle Scienze e delle Belle Arti riunite in seduta comune, a Parigi, in quel fatidico 19 agosto 1839, quando la Francia "regalò al mondo" la "meravigliosa invenzione", con la quale, proprio da quel giorno, "gli artisti avrebbero dovuto fare i conti".

Così declamò uno dei primi cronisti dell'avvenimento, probabilmente sollecitato dalla frase di Delaroche, che disse: "da oggi la pittura è morta".

Non morì, la pittura, ma certamente "i conti" con la fotografia iniziò subito a farli; oggi si compiono in un crescendo di "scambi", di "inquinamenti", ecc., sotto gli occhi di tutti, anche dei più reazionari, come molti critici italiani, che ancora pensano alla fotografia come una, semmai utile, "serva" della pittura, ma "umile" per giunta, come l'avrebbe voluta Baudelaire nella sua famosa (ma infine ironica) invettiva del 1859.

I sogni di Arago (allora sembrava "impossibile" persino ottenere il ritratto di un uomo, con la dagherrotipia, a causa della lunga "posa" necessaria...), si sono via via avverati: con l'istantaneità, il colore, il cinematografo e tutto il resto che ci coinvolge ormai totalmente, televisione e internet nel frattempo.

Siamo nell'Era dell'Iconismo, lo sappiamo, ma forse non tutti considerano che quest'Epoca è iniziata con l'invenzione di Dagurre-Niépce e di Talbot, in quel fatidico 1839, che peraltro vide anche avviarsi più velocemente l'avventura del viaggio, della velocità, con le prime ferrovie; in Italia, la prima, fu la Napoli-Portici, proprio nel 1839, quasi una metafora della modernità.

Dal visibile dagherrotipico (ma era proprio “visibile” o occhio nudo, quel dettaglio rivelato dal dagherrotipo, dal calotipo e poi dal collodio, fissato su lastre e su carte, che veniva “ingrandito” con la protesi ulteriore di una lente?), si è arrivati alla rivelazione grafica dell’invisibile; la prima volta - sorprendente, spettacolare e magica -, con la scoperta di Roentgen che sembrò consentire un’introspezione anche nell’anima dell’uomo.

Ed è ciò che tende in effetti a suggerire Renato Meneghetti, nelle sue elaborazioni pitto-radiografiche, che sublimano, fin quasi a superare il dato oggettivo della lastra iniziale, un’idea di realtà obsoleta, proprio per rivelare volti ed espressioni nascoste, che egli rivela mediante immagini anfibie, di pura creatività, costruite partendo dalla magia scientifica per giungere a quella artistica, l’unica che conta infine, anche per Meneghetti.

Egli sembra intuire che all’interno della radiografia - ma ancora più nell’intimo e nell’“invisibile”, che vive oltre il suo emblematico realismo -, c’è altra energia, la stessa che il Leprince, nel già citato volumetto, chiamava “energie vitale”, e il Santini, più arditamente, “effluves humains” (6- A. Santini, op. cit. nel titolo), cercando persino di ottenere immagini fotografiche mediante la trasmissione del pensiero.

Misteri, che lo scienziato americano Elmer Gates, nel 1906, analizzando alcuni fenomeni stellari, ma di “materia animata” e non immobile - nel suo caso osservati mediante i raggi ultravioletti -, cercava di spiegare, sostenendo quasi paradossalmente che “una sostanza viva proietta la sua ombra, mentre la stessa sostanza, una volta morta non proietta più”.

Concludeva, sostenendo che soltanto “l’anima, sottomessa a quei misteriosi raggi, li ferma al passaggio e produce l’ombra” (8- cfr. S. i. A., “I raggi ultra-violetti”, in “Il Dilettante di fotografia”, Milano, nov. 1906, p. 4318); quanta, troppa fantasia forse quella di Gates, ma sembra quella, persino legittimamente delirante, di un artista.

Renato Meneghetti cerca a sua volta l’“anima”, nelle trasparenze dell’invisibile radiografico, e scopre analogie di segni che sembrano quelli di un sogno, a volte di un incubo, s’è detto; ne ricava Sindoni profane di personaggi sconosciuti o in mutazioni, e autoritratti, da minuscoli dettagli anatomici filtrati dalle radiazioni e poi ingranditi, elaborati e fissati pittoricamente o chimicamente, sopra supporti che concretizzano l’immagine, a suo tempo “latente” all’interno dell’“oggetto”.

Sindoni di “strutture” cosmiche, individuate nel corpo di un uomo, come in quello di un albero, purchessia un invito a concludere l’immagine di un’opera pittorica a pieno diritto, nonostante il “passaggio” per la Fotografia, anzi per la più sofisticata e misteriosa Radiografia, che ha insegnato anche agli artisti a “vedere oltre”, così come ha suggerito il microscopio con la microfotografia o il telescopio con quella astronomica; nel “molto piccolo” e nel “molto grande” appunto, e qui nel “totalmente invisibile”.

Renato Meneghetti sembra a volte vedere queste immagini come fossero “a più strati”, scegliendo soltanto quello che più l’interessa; e anche in questo caso, inconsciamente forse, Meneghetti si pone domande che a suo tempo destarono la curiosità degli scienziati, quando, pochi mesi dopo la scoperta di Roentgen, si interrogavano se “i raggi di Roentgen possono attraversare un numero grandissimo di strati sensibili sovrapposti producendo in tutto il medesimo effetto”, mentre “la luce ordinaria, dopo prodotta l’immagine latente sopra una lastra, non agisce si può dir più sopra un’altra lastra posta a contatto della prima...” (9- cfr. R. Namias, I cardini chimici della moderna fotografia, in “Bollettino mensile del Circolo

Fotografico Lombardo”, Milano, dic. 1896, p. 187).

Lo scopo di Meneghetti qui cessa di essere “scientifico”; ciò che conta è il risultato “estetico”, comunque narrativo, che in questo artista tende sempre alla melancolia, se non addirittura a ipotesi d’Apocalisse, cercando ovunque espressioni drammatiche, come di un’umanità dissotterrata. E provengono da lontano, queste immagini, viventi nella stratificazione radiografica, fiorite mediante le alchimie successive dell’artista: con l’alcol, gli inchiostri ad alcol su lastre d’acetato, sulla tela pigmentata, sulla tela specificamente sensibilizzata, ecc., liberando finalmente l’autore dal primo riferimento “realistico” della radiografia, mentre lo avviano alla definitiva trasfigurazione, che è “pittura” e basta!

Sembra inutile, ancora una volta, accennare all’inevitabile “inquinamento o scambio” della fotografia con le altre arti; l’“aberrazione” della fotografia, è infine divenuta, come già ricordava Gio Ponti nel 1932, “la nostra stessa realtà: è per molte cose addirittura la nostra conoscenza, ed è quindi il nostro giudizio” (10- cfr. G. Ponti, Discorso sull’arte fotografica, in “Domus”, IV, 5, Milano, maggio 1932, ora in I. Zannier, Leggere la fotografia, NIS-Carrocci, Roma 1993, p. 88).

“La magniphique découvert du Professeur Roentgen adejà insipré de nombreux écrivains”, osservava d’altronde uno studioso francese circa un anno dopo la scoperta radiografica; “A une époque ou tout le mond recourt à la chambre noire, ou tant de gens possèdent Kodaks, détectives, photo-jumelles, vérascoptes, etc., beaucoup auront, sans doute, la curiosité d’applique leur outillage usuel à la photographie de l’invisible” (11- A. Hébert, La Technique des Rayons X, Bibliothèque de la Revue générale des sciences, Paris 1897, p. III).

Renato Meneghetti vi si è applicato, medianicamente, ma in effetti, come nelle ultime righe di un romanzo di Arbasino, “La bella di Lodi”, “sorridendo al fotografo per la cartolina-ricordo”, e il suo è il ricordo di un’invisibile e tuttora sorprendente aldilà, rintracciato nel suo alchemico e labirintico laboratorio dell’“anima”.

Italo Zannier

2000

TESTO CRITICO · 2000

Manlio Brusatin

Il Corpo Oscuro del Colore

Non è strano ma la nascita del cinema con i fratelli Lumière coincide con la scoperta dei raggi X di Conrad Roentgen. Il 1895 diventa la data di nascita di ciò che intendiamo oggi per società dell'immagine e di ciò che più chiaramente è diventata la lettura dell'inconscio, meglio del non visibile, che il nostro corpo (non) nasconde. Più ancora nel Novecento il cinema è diventato un'osservazione esteriore ed universale che ha imprigionato l'immaginario delle masse, mentre invece i misteriosi raggi ionizzanti sono diventati una visione interiore e individuale del soggetto umano, anzi del suo essere troppo umano. Renato Meneghetti raccoglie da artista questa forma e questa tecnica di analisi in profondità raccogliendo una storia universale e particolare. Non più un'artista "autore" che marchia le proprie opere come il possesso delle proprie capre ma un adepto che permeato/trapassato da raggi invisibili, restituisce con luci e ombre o più con ombre che con luci, questo passaggio istantaneo e assoluto di una luce senza luce, registrato da una lastra come da un'anima. Dicendo quasi tutto di lei e del suo corpo.

Per registrare questa pioggia di luce bisogna saper ritornare allo spazio delle cattedrali gotiche e forse allo spirito gnostico. Qui il soggetto immerso nel canto dei cori battenti, nella navata della cattedrale era quasi bagnato dalla luce delle vetrate nelle quali si vedeva immerso come nell'acqua iridescente di una cascata. Questa luce cromatica lo trapassava, ma secondo le sue convinzioni spirituali, corpo e anima tornavano, per via "anagogica" alla luce originaria, quella divina.

Nei venti anni che chiudono questo secolo le opere di Meneghetti sono un continuum di esperienze cine-grafico-fotografiche, tecniche moderne e molto antiche, tuffate nella magica vetrofania delle camere ottiche nonché nelle vetrate vere e proprie che lui pensa di esaltare addirittura con manifestazioni notturne (Progetto di installazione per il Millennio della città di Bassano del Grappa). Le sue opere hanno un'origine nascosta che sfugge alle tappe tradizionali della storia dell'arte ma che diventa essenziale nella storia delle costruzioni delle immagini fatte per essere viste.

Il secolo dell'incisione e della grafica, il Settecento ha rivelato aspetti nuovi anche dell'editoria moderna. I Remondini hanno diffuso insieme al libro raccolte popolari di stampe colorate a mano, lacche povere e silografie con giochi dell'oca dai colori primari.

Partendo da una città come Bassano che è diventata il tempo e il luogo di Meneghetti, hanno portato con i messaggeri della carta stampata, i Tesini, un universo incognito fino a San Pietroburgo e in Moldavia luoghi di notti bianche e sanguigne, almeno nell'immaginario di tutti.

Esistevano nel Settecento tecniche di riproduzione grafica, sconosciute o abortite per la difficoltà di applicazione, che sembrano gli antecedenti materiali delle elaborazioni di Meneghetti. Per esempio la mezzatinta, che possiamo assimilare al nero fotografico, ottenuta sopra una lastra con un sistema fittissimo di piccoli segni che sarebbero serviti a riprodurre un paesaggio notturno, altrimenti irriproducibile con l'incisione tradizionale. Questa si dice

anche “maniera nera” ed è una tecnica prima di essere uno stile. Un punto di partenza che servirà, con quattro lastre diverse (nero, blu, giallo e rosso) assai prima di ogni quadricromia ad ottenere le prime riproduzioni a colori. Dato il loro aspetto non comune queste stampe servirono quasi esclusivamente a raffigurare atlanti anatomici o mappe di muscoli umani ed animali. Il signor Jacques-Fabien Gautier aveva rubato l’invenzione allo sfortunato Jacob Christoph Le Blon per mettere insieme un trattato di *Myologie complete en couleur* (1745-48) che interessò solamente gli addetti tranne per un’immagine: Donna vista di schiena, sezionata dalla nuca all’osso sacro. Un simile titolo della tavola desta un effetto tristemente da autopsia se il soggetto non fosse stato salvato da un’osservazione di Jacques Prévert che ricolloca in un altrove questa immagine, portandola fuori dal suo tempo e reintonandola: L’angelo anatomico. Si tratta di un’interpretazione surrealista grazie a considerazioni specifiche: “une jolie femme aux ?paules nues o plutTMt d?nud?es avec la peau rabattue de chaquecot?... Horreur e splendeur viscerales”. Orrore e splendore viscerali — dice Pr?vert. Splendore orrendo e orrore splendido diventano ossimori critici molto adatti alle duplici immagini di Meneghetti. Ma queste immagini hanno riacquistato uncolore originario e primario insieme, partendo dalla “manieranera” che è solamente ciò che la luce è diventata passando tra i maggiori o minori ostacoli di un corpo. Si tratta di lastre, abbiamo detto, e questa parola può evocare tutto ciò che può coprire un corpo o rivelare una salvezza nascosta. I materiali di Meneghetti, le sue lastre totali, sono anch’essi come salvati da aloni cromatici e da campiture che li riportano ai loro corpi originari: al ritratto vivo e fossile di un pesce persico e di una sardina (Ritratto di pesce persico e sardina, 1999) come al ritratto selenico di Renato (1/4, 1/3, 3/4, intero, cranio di Renato, 1996) che in questo momento ri-nasce quasi con l’effetto di una Sindone, che è un’icona vera quanto una divinità quotidiana. Anche gli Aborigeni disegnano spontaneamente pesci o altri animali con una tecnica che noi chiamiamo ai raggi X, per collocare l’immagine in quella che loro chiamano età del sogno, luogo immateriale dal quale partono le forme di tutti i corpi e al quale tutto si ricongiunge.

Come Ulisse che parte e ritorna (ma non sa se ritorna) si diventa uomini ed eroi solcando mari “color del vino” (Ritratto di Ulisse nell’Egeo I II III IV V VI, 1997), sapendo dimenticare più che ricordare, per ritrovare la strada di casa accanto ai colori verde-azzurri dell’isola a lungo abbandonata. Viene vista in avvicinamento anche Proserpina divinità oscura sempre presente all’Ade che ha anch’essa un doppio volto, alla luce dei fatti (Ritratto di Proserpina negli Inferi, 1997 e Ritratto di Proserpina nella luce, 1997). Volto-doppio, smascherato fino all’osso che infine si può osservare a lungo a differenza delle due cose che a detta dei filosofi non si possono fissare troppo intensamente: la morte e il sole.

L’arte ritorna sempre a un suo principio. Dal deserto rinasce una città o quella dissepolta o quella dei nomadi. La tela innervata di vene e radici o di campi magnetici dal titolo Ritratto di Leonardo nel Sahara (1997), fa rinascere come un’eco vicina un messaggio che Leonardo nel Libro di Pittura indirizzava agli artisti:

Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie, de’ muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne’ quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l’ingegno del pittore a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d’animali e d’uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perchè saranno causa di farti onore; perchè nelle cose confuse l’ingegno

si desta a nuove invenzioni. Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra di quelle cose che vuoi figurare...

La pittura in ogni sua espressione diventa, per chi sappia guardare e raccogliere, un sistema di dissoluzione e di concentrazione in un “ritorno quasi eterno” che si può contemplare solo dall’osservatorio delle arti e della poesia. In queste immagini raccolte nella loro deformazione pulsante appaiono le strade dell’arte, sentieri che si interrompono per aprirsi in una radura che non è mai esattamente la stessa. Qui si riconoscono come viandanti Gustav Klimt, Costantin Brancusi, Francis Bacon, Salvador Dalì e Jim Dine che Renato Meneghetti ri-vede nelle sue conformazioni ectoplastiche che non rinunciano alla tecnica pittorica, per una presunzione concettuale ma diventano materia magica (Omaggio all’uomo di Neanderthal, 1998) per poter parlare con il nostro simile più lontano, l’altro & l’altro ancora che non conosciamo in noi.

Manlio Brusatin

2000

TESTO CRITICO · 2000

Paolo Rizzi

Aura Viandante · Analisi Storico Critica

L' "AURA VIANDANTE"

a cura di Paolo Rizzi

Un caposcuola? Le radiografie di vent'anni fa oggi sono diventate una moda del costume estetico. L'artista ha anticipato un tema che dal 1979 s'è irradiato in modo esplosivo nel mondo. Una sorta di preveggenza in quello che è diventato "un esercizio collettivo sopra la vita e la morte"

Analisi storico-critica

Lui la chiama "aura viandante". La definizione è poetica, ma pertinente: rende. C'è qualcosa, nell'aria, che si diffonde da un magma iniziale (direi da un big bang): un pensiero, un'idea, quindi anche una forma. Forse un ectoplasma.

Non occorre inoltrarsi nella parapsicologia nelle dottrine della trasmissione del pensiero, o magari nella reincarnazione. La scienza ha studiato a fondo il fenomeno. La società degli uomini non è fatta di elementi isolati: viviamo tutti in un'unica biosfera, respiriamo la stessa aria, ci nutriamo nel nostro passato, cioè di quel che è rimasto (e gira nell' "aura", appunto) di fatti di ieri o di secoli fa. Certe coincidenze gli storici non le interpretano così.

E' una continua inter-trasmissione, uno scambio di nozioni e di spinte virtuali. L'arte stessa è tutta un'irradiazione: i grandi pittori o scultori hanno lasciato il "segno" non soltanto nelle loro opere ma nello Zeitgeist, nello "spirito del tempo". Sono grandi perché ci hanno dato una loro impronta vitale. Noi, magari inconsciamente, la captiamo; e ce ne appropriamo.

Nel 1979 ad una figlia di Renato Meneghetti capitò un "guaio". Meneghetti la portò a curare da vari specialisti: a Ginevra, a New York a Boston ecc.. Era un dramma familiare. Meneghetti si ritrovò tra le mani tutta una serie di radiografie. Quelle lastre, infilate nelle buste gialle lo ossessionarono: egli non sapeva "leggerle" ma capiva che nascondevano un linguaggio "parlante", che precisavano la natura del male.

Le radiografie finirono per inondare persino il suo tavolo da atelier di pittore; si mescolavano alle precedenti pitture, in particolare alle "fagocitazioni" su cui lavorava da molti anni. S'è verificato uno straordinario mixage. La figlia guarì. Meneghetti cominciò a rielaborare pittoricamente quelle radiografie.

Nacque allora una serie di opere che continua tuttora e che ha avuto, nel tempo, un successo strepitoso. L'artista passò ben presto all'intero corpo umano cioè alle radiografie di una tibia o di uno sperone, di un cranio o di un femore, di un'arcata dentaria o delle falangi delle dita. La radiografia veniva "virata", trasformata, interpretata: diventata un'opera a sé, un'opera d'arte.

Da allora Meneghetti, che è un attento osservatore del costume estetico, si mise a studiare metodicamente tutto ciò che riguardava la radiografia che cominciava ad essere "adoperata" nel campo non solo dell'arte ma della grafica pubblicitaria, del design, della moda (si occupò anche delle derivazioni filosofiche). Si rese conto che, prima di lui, la radiografia aveva interessato solamente studiosi che ne avevano anche dedotto teorie scientifiche (ad esempio Hippolyte Baraduc nel 1896 con la sua "iconografia dell'invisibile"); ed era sorta tutta la

corrente di pensiero (la Naturphilosophie che, con Swendenborg e Kerner, postulava l'esistenza di radiazioni invisibili in grado di metterci in comunicazione con altri universi). Nel campo specifico dell'arte non c'era praticamente alcun precedente, salvo un certo uso, peraltro improprio, delle impressioni radiografiche con Robert Rauschenberg (1968).

Semmai i pittori avevano sperimentato impronte larvali o, come Man Ray avevano riprodotto "aloni di oggetti" fotografati. Niente, comunque, che riguardasse proprio la radiografia "pittorica". Tutto un filone di ricerche su "ciò che c'è dietro l'immagine" aveva interessato i "pittori dell'inconscio" (a partire da Füssli e Blake, quindi da Ensor e Munch) ma con esiti ben diversi, Meneghetti, in poche parole, si trovava ad essere l'iniziatore di un modo nuovo di dipingere con l'uso della radiografia.

Questa è stata la prima scoperta. Poi ne è seguita un'altra, ancor più interessante. Da quel 1979, e soprattutto in questi ultimi anni, si è verificata una sorta di clamorosa moltiplicazione dell'uso della radiografia sia nella pittura cosiddetta pura, sia nell'immagine pubblicitaria. Con meticolosità di ricercatore scientifico, Meneghetti ha redatto un lunghissimo elenco di "applicazioni" estetiche della radiografia. Sono centinaia e centinaia di casi. Come mai prima del 1997, non se ne era verificato nessuno, e da allora è sorta una autentica "proliferazione"? Chi ha esaminato, uno per uno, i singoli casi è rimasto impressionato. Sembra (diciamo prudentemente: sembra) che Meneghetti sia stato il "prototipo", colui che ha dato l'avvio alla lunga serie di variazioni sul tema.

Un fitto dossier lo conferma. Artisti e grafici pubblicitari si sono sbizzarriti nell'uso delle radiografie di parti umane con coincidenze impressionanti. In taluni casi si potrebbe arrivare a parlare di plagi veri e propri. Meneghetti non vuole forzare troppo l'interpretazione. Ma è proprio per questo che egli parla di "aura viandante". Si sente - i documenti glielo confermano - un innovatore, un anticipatore del gusto: colui che ha dato il "la" ad un linguaggio che si è diffuso rapidamente soprattutto sulle riviste, nei manifesti, sulle copertine dei dischi, nella pubblicità in genere; oltre che nella pittura vera e propria.

Sia ben chiaro: nulla di "miracoloso" in ciò. La storia ci dice (limitiamoci pure al campo della pittura) di artisti che hanno anticipato il gusto e sono diventati dei veri e propri capiscuola. Giorgione, ad esempio, è vissuto pochi anni; ma in quei pochi (praticamente il primo decennio del Cinquecento) ha in un certo senso esaminato la pittura successiva. Il giorgionismo è stato una moda per secoli. Lo stesso s'è verificato (non spaventino i paragoni) per Caravaggio: quand'è arrivato a Roma intorno al 1592, ha irradiato un' "aura" che s'è diffusa nel giro di pochissimi anni in tutta Europa; e lui, ramingo nel Sud, tra Malta e Napoli, probabilmente non se n'è nemmeno accorto.

La cosa curiosa è che non sono, talvolta, le opere a diffondersi, ma quel certo modo, quella particolare declinazione linguistica, quel costume estetico, quello "stile". Il Barocco forse non l'ha inventato Lorenzo Bernini, ma certo da lui è scaturita quella scintilla che poi ha acceso il fuoco. Gli esempi possono avvicinarsi al nostro tempo. Tanti pittori hanno rappresentato "l'urlo"; ma chi ha dipinto "l'urlo" è stato Edvard Munch; e da lui s'è diffusa tutta una visualizzazione di quello che resta un rumore, un suono, cioè teoricamente irrapresentabile. Più banalmente: era consapevole Picasso quando fece di un manubrio di bicicletta le corna di un toro, di aprire nell'immaginazione popolare una sorta di rapporto, di contatto psicologico tra questi due elementi di per sé estranei? Ci sono sempre stati questi anticipatori: in sostanza

hanno fiutato per primi un vento che stava arrivando. Ciò è dipeso da una loro particolare sensibilità, da una capacità di antevere. Il lavoro degli stilisti dell'abbigliamento è tutto in questa direzione. Niente da meravigliarsi, quindi, se Meneghetti abbia aperto, con le sue radiografie, una strada che pochi anni dopo tanti "creativi" (e non creatori) hanno percorso.

C'è da chiedersi, piuttosto, perché la moda delle radiografie si sia imposta in questi ultimissimi anni. In fondo è passato ben più di un secolo da quando (1895) il fisico tedesco Röntgen scoprì fortuitamente che un irradiazione non visibile impressionava la lastra fotografica e offriva in trasparenza le prime immagini del corpo umano in vita. Quanti milioni di persone, da allora, si sono trovati di fronte ad una radiografia?

A parte la possibilità (medica) di "leggere" la lastra, c'è tutta una curiosità, anche morbosa, che ha preso e prende ancora chi si pone di fronte ad una radiografia. Sembra quasi che possiamo "vedere oltre", entrare all'interno dell'organismo umano per scoprirne l'anima (ànemos: vento portatore di vita): cosicché la radiografia diventa proprio un "viaggio alla scoperta dell'uomo" (Freud). Ma chi s'era mai posto, fino a ieri, il bisogno di far "alitare" esteticamente le immagini radiali?

Il merito (se così si può dire) sarà stato magari di quell'invasione di lastre radiografiche sul suo tavolo di pittore. Sta di fatto che questo è avvenuto: ed è avvenuto come mai era avvenuto in passato. Da allora s'è diffusa la moda. E' come se il genere umano si fosse accorto delle qualità anzitutto comunicative, poi anche estetiche ed artistiche, della radiografia.

Quelle luminescenze larvali, quell'affiorare in negativo di strutture ossee, quell'entrare sotto la pelle, dentro la carne, tra le venature, in mezzo ai muscoli; soprattutto quel senso di stupefatto mistero, quasi di tabù, nell'avventurarsi all'interno di un altro essere umano e magari quel ritrovarsi in un tunnel a metà tra la vita e la morte, anzi a due passi dalla morte.

La ricerca anatomica attraverso la luce, il percepire, quasi le oscure pulsioni di un organismo: l'avvicinarsi, quasi impudicamente, alle origini della specie, al primo nucleo cosmogenico.

Tutto ciò è recentemente diventato una curiosità collettiva: ed è stato via via adoperato dagli strumenti della comunicazione per suscitare in noi sensazioni strane, inedite, nuove. La pubblicità s'è insinuata sotto l'epitelio trasparente da cui siamo ricoperti; ed ha messo in luce nessi psichici, sensazioni, desideri subconsci, brividi funerei o erotici, il respiro nascosto delle cose. La membrana ha lasciato passare lo sguardo di tanti voyeurs. Certo, i grandi media se ne sono accorti ed hanno messo il dito sulla piaga. Le radiografie, più o meno esplicite, sono apparse sui manifesti, sulle pagine patinate delle riviste, sulla catena di pubblicità che ci inonda; naturalmente sono entrate nello schermo, hanno invaso i computer.

Come s'è detto, Meneghetti ha raccolto una lunghissima serie di esempi, che hanno del sorprendente proprio perché si sono moltiplicati nel giro di pochissimi anni: soprattutto negli ultimi tre-quattro anni. Le prime radiografie pittoriche di Meneghetti datano 1979: e già nel 1981 assumono una fisionomia inconfondibile sia per l'intervento pittorico sia per le splendide "deformazioni psichiche" (chiamiamole così) cui danno luogo. Lui, Meneghetti, sorride quando gli si ricordano tutte le derivazioni (sia ben chiaro: soltanto in parte diretta) cui la sua operazione ha dato il via. Dice: "Mi sorprende ancora sfogliando le riviste, accendendo il televisore, andando al cinema, camminando per le strade. Le mie radiografie, vent'anni dopo, sono tornate come veicoli di grande comunicazione".

La sorpresa di Meneghetti è più che giustificata in quanto confermata da fatti inoppugnabili. Basti qualche esempio: la Kellogg's usa la radiografia del bacino per affermare che il suo prodotto fa bene alle ossa (1997). Anche Kelly Hansen, produttrice di abbigliamento tecnico, presenta nella sua pagina pubblicitaria una radiografia di una mano (1997). Ancora: la mano che porge il bastoncino Findus è una radiografia (1998); l'abbigliamento sportivo della Energie (1998); una tibia o un cranio frontale per dire che i prodotti sono sicuri. Gli esempi continuano: investono ditte commerciali ma anche artisti veri e propri. Steve Miller ha vinto un concorso internazionale per la Coppa del mondo di calcio usando la radiografia di un piede col pallone. Gli artisti che usano oggi le radiografie sono tanti: Katharina Sieverding, Daniele Galliano, David Stuart, Peter Dazely, Richard Stock, Nick Vaccaro, Dorothy Young Riess, David Job, Robert Gligorov, Thomas Hager, Wim Delvoye e via via tanti altri.

Certi casi - occorre ben rilevarlo - non sono coincidenze: sono quelle che Meneghetti, sia pure ironicamente, chiama "appropriazioni indebite". Un esempio è quello di John Richmond che nel 1998 per ben due volte invita alla presentazione delle sue collezioni a Milano con lastre radiologiche contenute in una busta di radiologia d'ospedale; "la stessa che Meneghetti aveva qualche mese prima inviato per l'invito alla sua mostra personale a Palazzo Sarcinelli a Conegliano". Qui si tratta realmente di "irradiazioni". Ma forse che Picasso, quando inventò il Cubismo nel 1907/8 non si trovò subito dopo tutta una catena di imitatori?

Un'invenzione o una scoperta, quando nascono dalla generalità di un individuo, diventano quasi subito patrimonio culturale dell'umanità, Meneghetti in un certo senso è lieto anche delle imitazioni: orgoglioso persino dei plagii. Ma soprattutto la consapevolezza di aver aperto - non si sa come e perché - una strada. Osserva: "Tutto ciò mi sorprende e anche atterrisce perché, in questa sorte di esercizio diventato collettivo sopra la vita e la morte, la sofferenza diventa una sorta di preveggenza, le idee come le fagocitatrici pittoriche del 1968 sono viandanti: una sorta di aura prende la via dello spazio e arriva, arriva non so dove..."

Qui subentra una convinzione che diventa obiettiva: Meneghetti è effettivamente (chi potrebbe negarlo) un caposcuola, magari inconsapevole. Da quel giorno che si è trovato, da solo, a meditare sulle radiografie, è diventato "qualcosa che cammina nel mondo". Potrei aggiungere una frase di Nietzsche: "Gli artisti non sono dei viaggiatori, non comperano il biglietto di andata e ritorno. Sono dei viandanti. Partono per terre ignote."

Scriva Gillo Dorfles [...Le radiografie di Meneghetti sono l'unico fatto nuovo intervenuto nell'arte italiana in questi ultimi vent'anni... ...Oggi, che l'uso del medium radiografico è estremamente diffuso in molte situazioni pittoriche e in molto materiale pubblicitario, il tipo di tecnica usato da Meneghetti non desta più sorpresa o scandalo; bisogna per altro riconoscere che egli è stato indubbiamente tra i primi - e forse il primo in assoluto a comprendere l'interesse estetico oltre che scientifico di questo mezzo; e soprattutto a individuare il significato profondo di tale impiego. E, infatti, la sua opera non si può apprezzare a pieno se non si tiene conto di quella che è stata l'origine prima della stessa come ho appunto ricordato.

Il che giustifica l'uso così anticipatore (1979) di questa tecnica come base d'una progettazione artistica.

E, infatti, ognuna di queste radiografie costituisce lo stimolo dal quale l'artista ha saputo e sa recuperare uno spunto immaginifico. La primitiva "lastra" infatti si trasforma, volta in volta,

in ritratto, in composizione astratta, ma anche in paesaggio, in catena di montagne, in mareggiata, ecc...

A seconda dei casi gli stessi colori “aggiunti” all’evanescente trama fotografica acquistano una valenza, ora naturalistica, ora decorativa, e permettono a Meneghetti di inventare delle situazioni storiche, cronachistiche, familiari, politiche ecc...].

Meneghetti è partito più di vent’anni fa. Come per tutti gli artisti la sua destinazione era allora “ignota”.

Ma il “viandante” ha già lasciato dietro di sé un segno indelebile. Appunto: un’aura.

Paolo Rizzi

ANALISI STORICO - CRITICA

a cura di Paolo Rizzi

Lui la chiama “aura viandante”. La definizione è poetica, ma pertinente: rende.

C’è qualcosa, nell’aria, che si diffonde da un magma iniziale (direi da un big bang): un pensiero, un’idea, quindi anche una forma. Forse un ectoplasma.

Non occorre inoltrarsi nella parapsicologia nelle dottrine della trasmissione del pensiero, o magari nella reincarnazione. La scienza ha studiato a fondo il fenomeno. La società degli uomini non è fatta di elementi isolati: viviamo tutti in un’unica biosfera, respiriamo la stessa aria, ci nutriamo nel nostro passato, cioè di quel che è rimasto (e gira nell’ “aura”, appunto) di fatti di ieri o di secoli fa. Certe coincidenze gli storici non le interpretano così.

E’ una continua inter-trasmissione, uno scambio di nozioni e di spinte virtuali. L’arte stessa è tutta un’irradiazione: i grandi pittori o scultori hanno lasciato il “segno” non soltanto nelle loro opere ma nello Zeitgeist, nello “spirito del tempo”. Sono grandi perché ci hanno dato una loro impronta vitale. Noi, magari inconsciamente, la captiamo; e ce ne appropriamo.

Nel 1979 ad una figlia di Renato Meneghetti capitò un “guaio”.

Meneghetti la portò a curare da vari specialisti: a Ginevra, a New York a Boston ecc.. Era un dramma familiare. Meneghetti si ritrovò tra le mani tutta una serie di radiografie. Quelle lastre, infilate nelle buste gialle lo ossessionarono: egli non sapeva “leggerle” ma capiva

che nascondevano un linguaggio “parlante”, che precisavano la natura del male.

Le radiografie finirono per inondare persino il suo tavolo da atelier di pittore; si mescolavano alle precedenti pitture, in particolare alle “fagocitazioni” su cui lavorava da molti anni. S’è verificato uno straordinario mixage. La figlia guarì. Meneghetti cominciò a rielaborare pittoricamente quelle radiografie.

Nacque allora una serie di opere che continua tuttora e che ha avuto, nel tempo, un successo strepitoso. L’artista passò ben presto all’intero corpo umano cioè alle radiografie di una tibia o di uno sperone, di un cranio o di un femore, di un’arcata dentaria o delle falangi delle dita. La radiografia veniva “virata”, trasformata, interpretata: diventata un’opera a sé, un’opera d’arte.

Da allora Meneghetti, che è un attento osservatore del costume estetico, si mise a studiare metodicamente tutto ciò che riguardava la radiografia che cominciava ad essere “adoperata” nel campo non solo dell’arte ma della grafica pubblicitaria, del design, della moda (si occupò anche delle derivazioni filosofiche). Si rese conto che, prima di lui, la radiografia aveva interessato solamente studiosi che ne avevano anche dedotto teorie scientifiche (ad esempio Hippolyte Baraduc nel 1896 con la sua “iconografia dell’invisibile”); ed era sorta tutta la corrente di pensiero (la Naturphilosophie che, con Swendenborg e Kerner, postulava l’esistenza di radiazioni invisibili in grado di metterci in comunicazione con altri universi). Nel campo specifico dell’arte non c’era praticamente alcun precedente, salvo un certo uso, peraltro improprio, delle impressioni radiografiche con Robert Rauschenberg (1968).

Semmai i pittori avevano sperimentato impronte larvali o, come Man Ray avevano riprodotto “aloni di oggetti” fotografati. Niente, comunque, che riguardasse proprio la radiografia “pittorica”.

Tutto un filone di ricerche su “ciò che c’è dietro l’immagine” aveva interessato i “pittori dell’inconscio” (a

partire da Füssli e Blake, quindi da Ensor e Munch) ma con esiti ben diversi, Meneghetti, in poche parole, si trovava ad essere l'iniziatore di un modo nuovo di dipingere con l'uso della radiografia.

Questa è stata la prima scoperta. Poi ne è seguita un'altra, ancor più interessante. Da quel 1979, e soprattutto in questi ultimi anni, si è verificata una sorta di clamorosa moltiplicazione dell'uso della radiografia sia nella pittura cosiddetta pura, sia nell'immagine pubblicitaria. Con meticolosità di ricercatore scientifico, Meneghetti ha redatto un lunghissimo elenco di "applicazioni" estetiche della radiografia. Sono centinaia e centinaia di casi. Come mai prima del 1997, non se ne era verificato nessuno, e da allora è sorta una autentica "proliferazione"? Chi ha esaminato, uno per uno, i singoli casi è rimasto impressionato. Sembra (diciamo prudentemente: sembra) che Meneghetti sia stato il "prototipo", colui che ha dato l'avvio alla lunga serie di variazioni sul tema.

Un fitto dossier lo conferma. Artisti e grafici pubblicitari si sono sbizzarriti nell'uso delle radiografie di parti umane con coincidenze impressionanti. In taluni casi si potrebbe arrivare a parlare di plagi veri e propri. Meneghetti non vuole forzare troppo l'interpretazione. Ma è proprio per questo che egli parla di "aura viandante". Si sente - i documenti glielo confermano - un innovatore, un anticipatore del gusto: colui che ha dato il "la" ad un linguaggio che si è diffuso rapidamente soprattutto sulle riviste, nei manifesti, sulle copertine dei dischi, nella pubblicità in genere; oltre che nella pittura vera e propria.

Sia ben chiaro: nulla di "miracoloso" in ciò. La storia ci dice (limitiamoci pure al campo della pittura) di artisti che hanno anticipato il gusto e sono diventati dei veri e propri capiscuola. Giorgione, ad esempio, è vissuto pochi anni; ma in quei pochi (praticamente il primo decennio del Cinquecento) ha in un certo senso esaminato la pittura successiva. Il giorgionismo è stato una moda per secoli. Lo stesso s'è verificato (non spaventino i paragoni) per Caravaggio: quand'è arrivato a Roma intorno al 1592, ha irradiato un' "aura" che

s'è diffusa nel giro di pochissimi anni in tutta Europa; e lui, ramingo nel Sud, tra Malta e Napoli, probabilmente non se n'è nemmeno accorto.

La cosa curiosa è che non sono, talvolta, le opere a diffondersi, ma quel certo modo, quella particolare declinazione linguistica, quel costume estetico, quello "stile". Il Barocco forse non l'ha inventato

Lorenzo Bernini, ma certo da lui è scaturita quella scintilla che poi ha acceso il fuoco. Gli esempi possono avvicinarsi al nostro tempo.

Tanti pittori hanno rappresentato "l'urlo"; ma chi ha dipinto "l'urlo" è stato Edvard Munch; e da lui

s'è diffusa tutta una visualizzazione di quello che resta un rumore, un suono, cioè teoricamente irrapresentabile. Più banalmente: era consapevole Picasso quando fece di un manubrio di bicicletta le corna di un toro, di aprire nell'immaginazione popolare una sorta di rapporto, di contatto psicologico tra questi due elementi di per sé estranei?

Ci sono sempre stati questi anticipatori: in sostanza hanno fiutato per primi un vento che stava arrivando. Ciò è dipeso da una loro particolare sensibilità, da una capacità di antevere. Il lavoro degli stilisti dell'abbigliamento è tutto in questa direzione. Niente da meravigliarsi, quindi, se Meneghetti abbia aperto, con le sue radiografie, una strada che pochi anni dopo tanti "creativi" (e non creatori) hanno percorso.

C'è da chiedersi, piuttosto, perché la moda delle radiografie si sia imposta in questi ultimissimi anni. In fondo è passato ben più di un secolo da quando (1895) il fisico tedesco Röntgen scoprì fortuitamente che un irradiazione non visibile impressionava la lastra fotografica e offriva in trasparenza le prime immagini del corpo umano in vita. Quanti milioni di persone, da allora, si sono trovati di fronte ad una radiografia?

A parte la possibilità (medica) di "leggere" la lastra, c'è tutta una curiosità, anche morbosa, che ha preso e prende ancora chi si pone di fronte ad una radiografia. Sembra quasi

che possiamo “vedere oltre”, entrare all’interno dell’organismo umano per scoprirne l’anima (ànemos: vento portatore di vita): cosicché la radiografia diventa proprio un “viaggio alla scoperta dell’uomo” (Freud). Ma chi s’era mai posto, fino a ieri, il bisogno di far “alitare” esteticamente le immagini radiali? Il merito (se così si può dire) sarà stato magari di quell’invasione di lastre radiografiche sul suo tavolo di pittore. Sta di fatto che questo è avvenuto: ed è avvenuto come mai era avvenuto in passato. Da allora s’è diffusa la moda. E’ come se il genere umano si fosse accorto delle qualità anzitutto comunicative, poi anche estetiche ed artistiche, della radiografia. Quelle luminescenze larvali, quell’affiorare in negativo di strutture ossee, quell’entrare sotto la pelle, dentro la carne, tra le venature, in mezzo ai muscoli; soprattutto quel senso di stupefatto mistero, quasi di tabù, nell’avventurarsi all’interno di un altro essere umano e magari quel ritrovarsi in un tunnel a metà tra la vita e la morte, anzi a due passi dalla morte.

La ricerca anatomica attraverso la luce, il percepire, quasi le oscure pulsioni di un organismo: l’avvicinarsi, quasi impudicamente, alle origini della specie, al primo nucleo cosmogenico.

Tutto ciò è recentemente diventato una curiosità collettiva: ed è stato via via adoperato dagli strumenti della comunicazione per suscitare in noi sensazioni strane, inedite, nuove. La pubblicità s’è insinuata sotto l’epitelio trasparente da cui siamo ricoperti; ed ha messo in luce nessi psichici, sensazioni, desideri subconsci, brividi funerei o erotici, il respiro nascosto delle cose. La membrana ha lasciato passare lo sguardo di tanti voyeurs. Certo, i grandi media se ne sono accorti ed hanno messo il dito sulla piaga. Le radiografie, più o meno esplicite, sono apparse sui manifesti, sulle pagine patinate delle riviste, sulla catena di pubblicità che ci inonda; naturalmente sono entrate nello schermo, hanno invaso i computer.

Come s’è detto, Meneghetti ha raccolto una lunghissima serie

di esempi, che hanno del sorprendente proprio perché si sono moltiplicati nel giro di pochissimi anni: soprattutto negli ultimi tre-quattro anni.

Le prime radiografie pittoriche di Meneghetti datano 1979: e già nel 1981 assumono una fisionomia inconfondibile sia per l'intervento pittorico sia per le splendide "deformazioni psichiche" (chiamiamole così) cui danno luogo. Lui, Meneghetti, sorride quando gli si ricordano tutte le derivazioni (sia ben chiaro: soltanto in parte diretta) cui la sua operazione ha dato il via. Dice: "Mi sorprende ancora sfogliando le riviste, accendendo il televisore, andando al cinema, camminando per le strade. Le mie radiografie, vent'anni dopo, sono tornate come veicoli di grande comunicazione".

La sorpresa di Meneghetti è più che giustificata in quanto confermata da fatti inoppugnabili. Basti qualche esempio: la Kellogg's usa la radiografia del bacino per affermare che il suo prodotto fa bene alle ossa (1997). Anche Kelly Hansen, produttrice di abbigliamento tecnico, presenta nella sua pagina pubblicitaria una radiografia di una mano (1997). Ancora: la mano che porge il bastoncino Findus è una radiografia (1998); l'abbigliamento sportivo della Energie (1998); una tibia o un cranio frontale per dire che i prodotti sono sicuri. Gli esempi continuano: investono ditte commerciali ma anche artisti veri e propri. Steve Miller ha vinto un concorso internazionale per la Coppa del mondo di calcio usando la radiografia di un piede col pallone. Gli artisti che usano oggi le radiografie sono tanti: Katharina Sieverding, Daniele Galliano, David Stuart, Peter Dazely, Richard Stock, Nick Vaccaro, Dorothy Young Riess, David Job, Robert Gligorov, Thomas Hager, Wim Delvoye e via via tanti altri.

Certi casi - occorre ben rilevarlo - non sono coincidenze: sono quelle che Meneghetti, sia pure ironicamente, chiama "appropriazioni indebite".

Un esempio è quello di John Richmond che nel 1998 per ben due volte invita alla presentazione delle sue collezioni a Milano con lastre radiologiche contenute in una busta di radiologia d'ospedale; "la stessa che Meneghetti aveva qualche mese prima inviato per l'invito alla sua mostra personale a Palazzo Sarcinelli a Conegliano". Qui si tratta

realmente di “irradiazioni”. Ma forse che Picasso, quando inventò il Cubismo nel 1907/8 non si trovò subito dopo tutta una catena di imitatori?

Un’invenzione o una scoperta, quando nascono dalla generalità di un individuo, diventano quasi subito patrimonio culturale dell’umanità, Meneghetti in un certo senso è lieto anche delle imitazioni: orgoglioso persino dei plagi. Ma soprattutto la consapevolezza di aver aperto - non si sa come e perché - una strada. Osserva: “Tutto ciò mi sorprende e anche atterrisce perché, in questa sorte di esercizio diventato collettivo sopra la vita e la morte, la sofferenza diventa una sorta di preveggenza, le idee come le fagocitatrici pittoriche del 1968 sono viandanti: una sorta di aura prende la via dello spazio e arriva, arriva non so dove...”

Qui subentra una convinzione che diventa obiettiva: Meneghetti è effettivamente (chi potrebbe negarlo) un caposcuola, magari inconsapevole. Da quel giorno che si è trovato, da solo, a meditare sulle radiografie, è diventato “qualcosa che cammina nel mondo”. Potrei aggiungere una frase di Nietzsche: “Gli artisti non sono dei viaggiatori, non comperano il biglietto di andata e ritorno. Sono dei viandanti. Partono per terre ignote.”

Scriva Gillo Dorfles [...Le radiografie di Meneghetti sono l’unico fatto nuovo intervenuto nell’arte italiana in questi ultimi vent’anni... ...Oggi, che l’uso del medium radiografico è estremamente diffuso in molte situazioni pittoriche e in molto materiale pubblicitario, il tipo di tecnica usato da Meneghetti non desta più sorpresa o scandalo; bisogna per altro riconoscere che egli è stato indubbiamente tra i primi - e forse il primo in assoluto a comprendere l’interesse estetico oltre che scientifico di questo mezzo; e soprattutto a individuare il significato profondo di tale impiego. E, infatti, la sua opera non si può apprezzare a pieno se non si tiene conto di quella che è stata l’origine prima della stessa come ho appunto ricordato. Il che giustifica l’uso così anticipatore (1979) di questa tecnica come base d’una progettazione artistica.

E, infatti, ognuna di queste radiografie costituisce lo stimolo dal quale l'artista ha saputo e sa recuperare uno spunto immaginifico. La primitiva "lastra" infatti si trasforma, volta in volta, in ritratto, in composizione astratta, ma anche in paesaggio, in catena di montagne, in mareggiata, ecc...

A seconda dei casi gli stessi colori "aggiunti" all'evanescente trama fotografica acquistano una valenza, ora naturalistica, ora decorativa, e permettono a Meneghetti di inventare delle situazioni storiche, cronachistiche, familiari, politiche ecc...].

Meneghetti è partito più di vent'anni fa. Come per tutti gli artisti la sua destinazione era allora "ignota".

Ma il "viandante" ha già lasciato dietro di sé un segno indelebile. Appunto: un'aura.

Paolo Rizzi - Maggio 2000

TESTO CRITICO · 2000

Pierre Restany

Renato Meneghetti e La Comunicazione Globale

Renato Meneghetti è, prima di ogni altra cosa, un uomo del suo tempo. Ha saputo presentire l'imminenza del mutamento della nostra coscienza percettiva e dell'emergere di una dimensione globale della comunicazione. Questo territorio in espansione della comunicazione l'ha dapprima affrontato come pittore, con i suoi monotipi, i suoi collage, i suoi *découpage* e i suoi effetti materici cari all'Informale. Negli anni Sessanta il suo doppio incontro con Munari e Fontana avvia e lega una volta per tutte la sua ricerca al destino evolutivo dell'immagine. Il destino dell'immagine diventa il suo stesso destino. Nel momento in cui la globalizzazione delle strutture d'informazione telematica muove i primi passi, Meneghetti comprende che, alle soglie del terzo millennio, il destino dell'immagine non è più condizionato dalla fedeltà ai suoi tradizionali supporti né al suo statuto di opera unica. Egli diviene allora l'uomo-orchestra della comunicazione in via di globalizzazione: si dedica alle sue prime esperienze simultanee di fotografia, musica, scultura, design e architettura.

Nascono così le sue opere multimediali, le più celebri delle quali sono l'Albero tecnologico, il Tavolo dei giochi, il progetto Insania, il film *Divergenze parallele*, il museo dell'automobile "Luigi Bonfanti". Sotto il segno della "fagocitazione", del superamento dell'unicità dell'immagine, a partire dal biennio 1979-80, vedranno la luce le sue prime installazioni e performance. Parallelamente a queste realizzazioni multimediali, Meneghetti ha messo a punto, dai primi anni Ottanta, un procedimento iconografico originale, le sue Radiografie, che consistono nel riporto su tela, per mezzo di uno strato fissativo a base d'alcool, di radiografie mediche. Quelle del cervello, della colonna vertebrale, della tibia o di altre parti del corpo umano, il suo o quello di altre persone, divengono degli autoritratti, ritratti di sua madre o dei suoi amici intimi.

Una nuova realtà percettiva nata dal potere introspettivo dei raggi X che evidenziano una seconda identità del nostro essere attraverso l'immagine disvelata del nostro scheletro. Una seconda identità che si presta ad un' indefinita gamma di analogie impreviste. La recente serie delle Palme in ceramica è il risultato di un'osservazione fatta da Meneghetti in occasione di un viaggio a Santo Domingo, quella dell'analogia formale dei tronchi delle palme dei Caraibi con gli elementi dello scheletro umano. Ricordo l'agitazione che aveva percorso la scena artistica dell'Informale alla fine degli anni Cinquanta a causa delle rivelazioni di alcuni biologi che utilizzavano le tecniche allora più avanzate, in particolare il microscopio elettronico: ingranditi un milione di volte, frammenti di neuroni somigliavano inequivocabilmente a dei Mathieu, scaglie di roccia vulcanica a dei Sam Francis e, colmo della ridondanza, i nudi di Fautrier evocavano la parete uterina. Mi ricordo di aver scritto in quel periodo un articolo su questa realtà globale profonda che si trova al di là della capacità visiva dell'occhio nudo. Questo sintomo precorritore del riconoscimento di un territorio globale della visione avanzata resterà senza seguito in quegli anni. Ed ecco che nel 1997, quarant'anni dopo le rivelazioni del microscopio elettronico, Meneghetti riprende il "viaggio al di là dell'occhio" esponendo pubblicamente tutte le sue radiografie degli anni Ottanta e Novanta al Palazzo Sarcinelli di Conegliano, inaugurando una serie di successive manifestazioni.

Le Radiografie si inseriscono al centro delle principali preoccupazioni esistenziali che sono appannaggio della nostra cultura globale. La planetarizzazione delle tecnologie d'informazione telematica avrà come effetto un vero innesto della macchina elettronica sul cervello delle generazioni future. Internet diventerà la memoria individuale e collettiva dell'umanità. Perché continuare a sforzarci di memorizzare i fatti basilari ed essenziali che ancor oggi determinano la nostra cultura e la nostra sensibilità? Immagazzinati in Internet questi fatti saranno immediatamente disponibili in qualsiasi momento. Cosa faremo allora dell'energia mentale che verrà così liberata? C'è da sperare, ed è mia intima convinzione, che essa si trasformerà in energia sensibile, capace di arricchire e stimolare l'esercizio globale dei nostri sensi, cominciando dalla vista e dall'udito, per continuare con il gusto, l'olfatto ed il tatto. Avremo così verso il mondo un approccio organico globale ed un'aura di comunicazione più sinteticamente sensoriale.

Le Radiografie di Meneghetti rispondono a quest'incremento dell'attività sensoriale in seno alla nostra attività percettiva. Si deve considerare questo "al di là dell'occhio" vicino ad un altro attuale fenomeno sintomatico: la progressiva oggettivazione concettuale del nostro corpo. Siamo ben lontani dagli esordi della Body Art! La strategia operativa di un'artista come Orlan è significativa: viviamo nel regno del corpo mutante. Questo corpo, sede del nostro afflato vitale e della nostra identità, è divenuto il luogo principe dei nostri scenari esistenziali. L'immagine radiografica del corpo propostaci da Meneghetti è inscindibile dalle prime battute di un racconto che prende in considerazione la globalità percettiva del nostro nuovo modo di vedere. Ecco perché l'esploratore dell'"al di là della routine" aggiunge la penna del giornalista alle molteplici corde del suo arco. La sua multimedialità ci richiama all'ordine della percezione del futuro. Bombardato da una moltitudine di messaggi informatici simultanei, l'uomo della cultura globale ne opererà un'autoselezione. E questo potere autoselettivo coinciderà in fin dei conti con la misura della sua sensibilità e della sua cultura umanista.

Renato Meneghetti è un uomo del suo tempo: vive al giusto ritmo dell'evoluzione della nostra coscienza percettiva. Nel caos della nostra epoca, questo genere d'uomo è tanto raro quanto un clavicembalo ben temperato in un concerto "techno", e la "techno", per di più, a Meneghetti piace davvero: sono contento di condividere con lui qualcosa di familiare.

Pierre Restany - Parigi, Settembre 2000

TESTO CRITICO · 2002/2006

Achille Bonito Oliva

Lo Scheletro dell'Arte. La Pubblicità della Vita

LO SCHELETRO DELL'ARTE, LA PUBBLICITA' DELLA VITA

a cura di Achille Bonito Oliva

Per la mostra di radiografie di Renato Meneghetti una giusta epigrafe è questa citazione: "Tanto credito prestiamo alla vita, a ciò che essa ha di più precario - la vita 'reale' naturalmente - che quel credito finisce per perdersi". Così nel 1924 André Breton apriva il Primo manifesto del Surrealismo, nel quale l'arte teorizzava una strategia di avvicinamento alla vita proprio per risolvere la realtà "mancata", quella quotidiana e puramente cronologica, attraverso l'affermazione di una surrealtà costruita dall'immaginazione, dal sogno, dalla "follia" che il quotidiano riesce solo a sospettare (una finestra sull'interno, cioè sull'inconscio). Perché il quotidiano si svolge sotto il segno della parzialità e dell'inadempimento, in cui le azioni e la produzione di gesti non sono assolutamente quello che Kris definisce "il servizio dell'io" ma, attraverso la loro stereotipia, tendono a portare l'uomo verso il movimento apparente, verso la paralisi. Già il Dadaismo, in particolare il Cabaret Voltaire, aveva posto l'accento sulla capacità attivamente liberatoria dell'immaginazione, quale deterrente pratico per rifondare l'arte a un livello antropologico. Solo che questo avveniva con felice e deciso cinismo, nella consapevolezza che partire dalla tabula rasa significava anche tornarci (in un mondo dove tutto significa e niente significa), senza feticizzare la specificità del momento creativo, dell'opera creata. Anzi, a Dada interessava, attraverso l'affermazione del gioco e dell'assurdo, lo scardinamento della nozione di lavoro artistico, quale produzione particolare e privilegiata dell'immaginazione. Con il Dadaismo, allora, l'arte è veramente al servizio dell'io e, tranne nell'eccezione del gruppo berlinese, non è mai al servizio del noi, inteso come corpo sociale che pratica a livello comunitario la propria liberazione attraverso l'esperienza artistica. Qui il livello politico consiste nell'affermazione totale dell'io, sottratto alla quotidiana parzialità e consegnato a una globalità che continua comunque a riguardarlo individualmente. Lo scarto e la diversità del Surrealismo consistono invece nell'affermazione di un'arte come pratica liberatoria dell'io e del noi. La pratica si svolge attraverso il recupero e il privilegio della nozione di lavoro artistico, nel senso di un funzionamento dell'io al di fuori del proprio cerchio egotico o attraverso il proprio cerchio egotico, fino a raggiungere la socialità e la storia.

Nelle neo-avanguardie la creazione artistica diventa allora il tentativo di riparare alla subnormalità del reale, nel caso di Meneghetti e delle sue radiografie, è ricreare, secondo il concetto di Melanie Klein, l'origine della creatività, lo sviluppo dei simboli e del senso di realtà. "Ogni creazione è in realtà la ricreazione di un oggetto che un tempo era amato ed integro, ma poi si è trovato ad essere perduto e rovinato, di un mondo interno e di un sé frantumato; se l'opera d'arte è per l'artista il modo più soddisfacente e completo con cui poter alleviare il rimorso e la disperazione nascenti dalla posizione depressiva e ricostruire i suoi oggetti distrutti, essa non è d'altronde se non uno dei molti modi umani per conseguire questo scopo ." (H. Segal, Introduzione all'opera di Melanie Klein, 1968). Ma Meneghetti non tende a considerare intercambiabile l'operare artistico con le altre attività umane, bensì a privilegiare

in maniera specifica le tecniche della creatività artistica, fino alla radiografia del corpo. L'opera diventa la testimonianza, il lapsus del desiderio di riportare, dal livello del segno evidente, l'io alla propria unità scheletrica. L'unità si pone come trasgressione della parzialità strutturale entro cui vive gettato il mondo, il quale tende sempre a dare questa unità come impossibilità. Così si ricostruisce l'eccentrico e l'esemplare, esperienza particolare che non è data a tutti e che l'artista cerca in qualche modo di mascherare, rendendo clandestino il proprio spazio operativo, riportato a tecniche usuali e didattiche. Ma riparare l'oggetto significa anche ridare funzionamento all'oggetto sociale, al corpo della comunità, che invece vive separato nella distanza stupefatta della contemplazione. La comunicazione diventa dunque lo specchio opaco dentro il quale l'artista misura la propria diversità, accrescitiva per se stesso, ma parametro paralizzante nei confronti della società. "Il successo dell'artista deriva dall'essere egli pienamente capace di riconoscere ed esprimere le sue fantasie ed ansie depressive. Nell'esprimerle, egli compie un lavoro simile a quello del lutto, in quanto ricrea interamente un mondo armonioso che viene proiettato nella sua opera d'arte." (H. Segal, Introduzione all'opera di Melanie Klein, 1968). La coscienza della diversità dell'opera rispetto agli altri oggetti del mondo, della diversità dell'io artistico rispetto all'orizzontale anonimo del noi, costituisce per Meneghetti l'arte come, appunto, idea del lutto. Qui tale idea si afferma anche nel fatto che l'articolazione del linguaggio, associando dati estrapolati da diversi contesti, crea sì relazioni inedite e nuove esplosioni di significati, ma anche la loro definitiva consistenza pacifica. La forma blocca le relazioni inedite in una sistemazione che risponde al disordine con un ordine nuovo. L'idea di lutto si afferma quasi come mentalità costitutiva dello stesso linguaggio artistico, che ineluttabilmente propone una contemporanea nostalgia del disordine perduto. L'ideologia del negativo è, a mio avviso, l'ideologia portante anche del Surrealismo in quanto nasce dalla coscienza dell'arte e del suo contrario, il mondo, del conscio e del suo contrario, l'inconscio. Nasce cioè dalla coscienza infelice della duplicità di ogni gesto, dell'impossibilità di ribaltare, l'io fuori di sé. L'affermazione passa dunque attraverso la negazione, la ricostruzione si fonda sulla distruzione. "Il costruirsi esige la distruzione dell'oggetto nell'inconscio. Ciò significa che lontano dal situarsi in un registro fusionale in cui oggetto e soggetto formano un'unità, l'atto creatore si pone in una relazione di alterità." (J. Chasseguet Smirgel, Per una psicanalisi della creatività e dell'arte). In un racconto di Edgar Allan Poe, un pittore fa il ritratto alla sua donna. Man mano che egli procede nella realizzazione dell'immagine e i segni si precisano sempre più sulla tela, la modella progressivamente impallidisce e perde la vita. Quando il pittore ha ultimato il quadro e i colori della donna sono passati nel quadro stesso, essa finalmente muore. Il linguaggio dell'arte tende sempre a segnalare la tensione verso l'unità, come impossibilità, come affermazione invece dell'alterità, l'oggetto compiuto a cui il soggetto, l'io creatore, non riesce ad unirsi, ma che anzi può soltanto espellere da se stesso. In Meneghetti l'arte diventa la soglia dove l'artista omologa la propria unità perduta e ingenera contemporaneamente, proprio per questo, il senso di colpa. L'oggetto prodotto, l'opera, non è lo scioglimento dell'oggetto, è l'esercizio di un'attività che per farsi riconoscere abbisogna infine della prova tangibile, lo scheletro, che è sempre un'entità separata dalla carne, interrotta nel rapporto col suo creatore. L'opera in Meneghetti è l'idea così di un lutto irrisolto, quello che la Chasseguet Smirgel definisce "la posizione depressiva che non permette al soggetto di espellere l'oggetto distrutto con il quale è obbligato a identificarsi". La produzione artistica, l'impossibilità di identificazione con l'oggetto prodotto, provoca nell'artista una tensione verso la morte. Esiste un'opera di Ernst che descrive due fanciulli minacciati da un usignolo. Qui la morte non viene

rappresentata, ma più malignamente sospettata. L'artista inverte il rapporto, ponendo sotto minaccia le presenze antropomorfe da parte di un animale che è comunemente segno di leggiadria e di canto. L'artista, invertendo il senso comune, pone la realtà sotto il segno della morte e della minaccia. Un segno negativo che tende maggiormente ad esplodere in quanto la visione è nitida e tersa. L'idillio è rotto soltanto dalla terribile intromissione del titolo dell'opera che descrive la minaccia, il ribaltamento del senso comune significa riportare i rapporti accertati del mondo sotto il segno negativo della distruzione e dunque della morte. Qui la morte non è brutalmente rappresentata nei suoi codici terrificanti, ma data come minaccia e come allarme.

René Magritte tende ancora di più ad abbassare la soglia e la descrizione di tale tema, anzi tende a rappresentarlo come assenza.

L'exasperata analiticità dell'immagine rende flagrante l'assenza e verosimile lo svuotamento della realtà. Il divano di Madame Récamier è vuoto, così l'accessorio viene defunzionalizzato in quanto non esiste la presenza umana per omologarne il significato. Qui la messa a morte della realtà rappresentata è nell'azzeramento di ogni significato e nel portare ogni dato prelevato sulla soglia del linguaggio. Dove ogni cosa è sostituita dal proprio segno ed ogni segno non è più la stessa cosa: la pipa non è più una pipa. In Meneghetti l'allarme consiste nel rappresentare la realtà in tutta la sua integrità visiva, lo scheletro radiografato, in un'interezza che non può essere più toccata, nemmeno sottratta, in quanto vive nello spazio della paralisi dell'immagine che non permette più nessun movimento, se non quello fermo di uno sguardo definito e definitivo. In Balthus il quadro non è l'assenza, ma lo spazio particolare dell'assenza in cui la misura spunta i propri strumenti su se stessa e si organizza a ordine definitivo del silenzio. Salvador Dalí impiega l'evento come strumento barocco di descrizione del tema della morte. Se la vita è l'incessante pulsare degli attimi, la morte è l'arresto traumatizzato di ogni pulsione. L'iconografia dell'orologio liquefatto rappresenta il terrore infantile del tempo che porta ogni cosa alla propria putrefazione e all'annullamento.

L'ossessione della morte in Meneghetti, per la persistenza radiografica dello scheletro, diventa monomaniacale e cordiale, ridotta a descrizione di un quotidiano in cui ogni stile viene contaminato e ogni immagine pareggiata. La metafora del linguaggio artistico viene stravolta fino al proprio contorcimento, la realtà deborda dal proprio peso specifico e si espande senza alcun decoro. Perché la metafora non sottrae il suo creatore alla mania e alla paura, anzi gli conferma l'impossibilità di un gesto risolutore ed assoluto. Ogni simbolo diventa il proprio contrario.

L'epigrafe tombale di Duchamp dettata dallo stesso artista sentenza: "D'altronde sono sempre gli altri che muoiono". Il paradosso è evidente, la frase è stata composta dalla persona che giace fredda e decomposta in uno stato ormai irreversibile. La proposizione diventa una sfida o una sciocchezza. Una sfida all'ordine biologico della vita, sempre suggellata dall'evento della morte, da parte di chi ritiene di essere fuori dal sistema antropologico e di poter annunciare pubblicamente la propria eccezione. "Nel suo inconscio ognuno di noi è convinto della propria immortalità." (S. Freud, *Il nostro modo di considerare la morte*, in *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, 1915). Su quali basi avviene l'annuncio della propria immortalità? Di quali armi dispone Duchamp nell'ostentare la propria sicurezza? I documenti fotografici ci restituiscono le immagini di un uomo sottile e melanconico, come testimonia J. J. Lebel, senza manifesti attributi fisiologici che ne possano annunciare una vita

duratura e immortale. Allora il discorso va spostato fuori del campo fisiologico in un territorio più impalpabile e volatile, quello della cultura e dell'opera. Qui Duchamp dimostra saggezza e lucidità, profondità e spessore, una capacità complessa di rimandi, una stratificazione di citazioni che lo definiscono come artista e saggio, portatore di coscienza critica.

Meneghetti comprende che l'intellettuale detiene l'ordine sovrano del discorso, ma non un'effettiva sovranità. Capisce che il sapere, poggiante sul puro logos, essicca le cose, riducendole a un catalogo asettico di eventi astratti e designificanti la loro profonda motivazione.

D'altronde la sovranità spetta a Duchamp, in quanto egli non si è tenuto alto, fuori dal quotidiano, ma lo ha attraversato per giungere fino alla propria epigrafe. Ha attraversato la materia e lo stato basso delle cose, lasciandoci i ready-made come prova di un percorso inverso e diverso rispetto a quello normale del saggio e del sovrano. Ha applicato all'oggetto lo stesso procedimento della sentenza, sollevandolo dal piano utile dell'uso e conferendogli un diverso tipo di economia, simbolica e mentale (questo è il grande realismo di Duchamp).

Ora l'oggetto danza sospeso, sollevato in un'altra atmosfera, soggiogato dall'esercizio di una sciocchezza conferente un'altra funzione, secondo un principio d'autorità che trasforma le cose, dando loro altro statuto e identità.

La sciocchezza è pronunciata da Duchamp, ma è resa effettuale dal corso della vita che non riesce a discostarsi dalla morte. Allora a Meneghetti conviene stabilire la propria responsabilità, esercitabile dall'artista nel suo luogo deputato, l'opera e il pensiero. Egli esegue il proprio numero, il doppio salto mortale, in un'utopia fuori dal quotidiano. E' ciò che provoca saggezza e consapevolezza, che oltrepassa il limite della ragione ed autorizza l'artista ad assidersi sul trono, nel luogo impensato dell'immortalità. La radiografia del pensiero provoca l'investitura sovrana, nello stesso tempo la rinvia a una verifica che avviene direttamente nell'opera.

Se all'inizio Burri può affermare con Nietzsche che "noi cresciamo come alberi", se usa il processo creativo come metafora della crescita biologica e dell'espansione naturale, alla fine l'opera, nella sua definizione formale, diventa il momento traumatico che indica il punto dove tale crescita si interrompe, dove i rami e le radici diventano un'unica cosa, un circuito chiuso che rimanda con nostalgia a un movimento avvenuto, ma ormai impossibile.

Quando Meneghetti ingloba i tempi del tempo e del suo fluire, allora diventa il segno del puro interrogare, il punto interrogativo che non porta a nessun approdo, che conduce al luogo della domanda primaria, quella della materia come nascita della morte.

In questo senso la pittura di Meneghetti approda alla soglia della forma, nella coscienza irreversibile di tale stato, nella condizione antropologica che non ammette repliche, in quanto fissa i termini e i confini di qualsiasi operare, anche di quello dell'arte. Qui la forma non è la morte, come non è nemmeno la vita: è il margine in cui l'esistenza e il puro agire si stemperano in una intenzionalità, quella che sottrae inesattezza alla materia. E la morte non è anteriore, appartenente al ciclo passato degli altri uomini, ma è già consegnata al presente nel destino chiuso dell'individuo. L'opera è diventata per l'uomo il volto della propria verità, come pure l'eventualità della sua morte.

La sua tensione cosmica è il portato di un'ideologia che pone l'artista con le sue pratiche esoteriche, sempre sostenute dal pneuma intenso della sensibilità, come centralità dinamica, punto di trasformazione della realtà. L'arte è un letterale affondo dentro la rete dei fenomeni, per ricavarne una sorta di pelle atmosferica e immateriale: la sensibilità. Solamente l'arte riesce a realizzare il lavoro del suo disoccultamento, soltanto attraverso il suo recupero è possibile possedere il senso della vita che non appartiene preventivamente all'umano. L'antropometria diventa la traccia, il resto, il reperto di una fluidità che trova sulla tela la propria definizione.

La sensibilità è lo stato primario della materia che permea la consistenza e la qualità delle cose, stato assoluto, solare e monocromo, che permette a Klein di porsi come architetto dell'universo e di affermare: "Il ne suffit pas de dire ou d'écrire; j'ai dépassé la problématique de l'art. Il faut encore l'avoir fait. Et je l'ai fait. Pour moi la peinture n'est plus en fonction de l'oeil aujourd'hui; elle est en fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous: notre Vie".

Se l'Iperrealismo ha come unica finalità la rappresentazione, l'uso dell'immagine come occasione involontaria di un recupero archeologico della realtà, proprio per questo nella sua produzione non esiste la dimensione temporale del presente, bensì solo una cinica adesione alla propria realtà effettuale.

La paralisi, l'assenza di vita, è il prodotto della scultura radiografica di Meneghetti, tutta formulata per citazioni. La citazione fissa e congela ogni moto, cancella ogni vitalità dei personaggi, resi emblematici in una teatralità svuotata e mortale, secondo una coincidenza tra rappresentazione e rappresentato. Un ordine geometrico, una splendente simmetria, presiede alla composizione, eliminando la diversità e riportando tutto il rappresentato al proprio stereotipo. Il confronto tra realtà e rappresentazione è praticato da Meneghetti attraverso lamine speculari.

L'immagine dinamica del rispecchiamento è lo spettatore, nella doppia posizione di oggetto guardato e di soggetto che guarda. Ora è lo specchio che spia la vita, che dà statuto all'esistente mediante una specularità che ritaglia dalle complesse relazioni del mondo soltanto ciò che tenta una propria frontalità a esso. Il reale trova la propria presenza soltanto quando accetta la cesura, la possibilità di mettersi nello stato paralizzato di segno inerte.

Il linguaggio di Meneghetti è sempre sottoposto a una fissità che è quella della convenzione della visione, alla natura dello sguardo abituato a guardare il mondo attraverso l'occhio della memoria culturale. La memoria non è soltanto quella dell'esperienza soggettiva ma anche quella collettiva della cultura: un occhio cristallino e terso che non batte letteralmente ciglio ma organizza i propri procedimenti di visione sulle tangenti della storia del linguaggio, una storia chiusa in sé e organizzata secondo parametri speculari. Meneghetti pratica un'analisi dell'arte come sistema autonomo e autoreferenziale. La sua ricerca si muove nei labirinti del linguaggio dell'arte e della sua storia, lungo un percorso che si snoda entro i confini del suo dominio chiuso. Artificio e specularità sono le qualità della rappresentazione: artificio come differenza della realtà, specularità come movimento interlocutorio del linguaggio dentro i meandri dell'arte. Se l'arte si muove all'interno del proprio sistema e trova come unico referente il labirinto, questo significa che la produzione dei suoi linguaggi vive anche sotto il segno dell'entropia. L'entropia dell'arte significa il problema dell'esaurimento di un

linguaggio sottoposto alle infinite usure del suo uso. Il conseguente approdo è allora la tautologia il luogo in cui non esiste più il movimento della connotazione, bensì quello di una perentoria e concreta affermazione della realtà immobile del linguaggio.

L'evocazione della dimensione naturale corrisponde in Meneghetti all'atteggiamento magico di riduzione della storia a funzione personale ed espressiva. Ogni materiale del mondo perde la valenza della propria oggettiva identità, per piegarsi all'uso inedito cui lo destina l'artista: l'immagine radiografica dello scheletro.

Così tutti i materiali vengono pareggiati da una memoria primitiva, che non si lascia sconfiggere dalle categorie di naturale e tecnologico, ma segue solamente la strategia organizzativa della propria fantasia.

Recuperare la matrice naturale non significa stabilire un'alternativa formulata contro l'automazione, ma la possibilità di situare la natura nel presente, oltre la distanza della nostalgia contemplativa. L'artista crea un rapporto strutturale, di completa integrazione, tra il dato recuperato e il dato formulato dalla ragione fantastica (la forma). Il recupero non consiste in un atteggiamento archeologico, ma è l'indicazione di una giusta sopravvivenza dell'elemento naturale. Esso sopporta la connessione formale della fantasia, perché non ne viene corrotto il principio strutturale vitale: il movimento verso la smaterializzazione del corpo, lo scheletro.

La premessa spiega la posizione dell'artista verso l'arte che segue sempre un procedimento analogico naturale. Nel tempo tale procedimento si è degradato, da analogico è divenuto sostitutivo durante un lungo processo di alienazione culturale che ha istituito l'interdetto e la censura. Meneghetti opera su un'idea dell'arte come forma di conoscenza, in cui l'esibizione materiale dell'oggetto diventa sollecitazione a nuove formulazioni del pensiero. Così l'arte diventa lo spazio della segnalazione (il problema dell'immortalità), in quanto accoglie e sviluppa un tema ossessivamente comune a tutta l'umanità: il superamento della morte. Se tutti gli uomini convogliassero le proprie energie in questa direzione, allora non ci sarebbero dispersioni ma anzi una concentrazione che tenderebbe a utilizzare l'energia mentale (il pensiero) come strumento di conservazione e salvezza della salute fisica del corpo.

In definitiva l'arte di Meneghetti rovescia la nozione di natura in antinatura, mediante citazioni di violenza, crudeltà e morte e costruisce tutta una serie precisa di opposizioni e di doppi a quella che è la più comune nozione vitalistica della natura. A questa l'arte risponde con la cultura quale strumento di perpetrazione dell'uomo come pensiero e dunque di immortalità, mediante una citazione ideologica che la trasforma e la ripropone in un modello più ampio e complesso.

Allora Meneghetti decide di non operare più su coppie d'opposizione, bensì di praticare un linguaggio perversamente polimorfo. Positivo e negativo diventano polarità che trovano un luogo in cui esercitare le proprie valenze in termini di simultaneità. Con l'arte non è possibile prendere decisioni pratiche, non è possibile entrare o uscire, aprire o chiudere. La porta di Marcel Duchamp è metafora e metonimia nello stesso tempo, è la soglia sulla congiunzione e in cui le opposizioni tacciono e le decisioni sono interdetto, nell'apparente inerzia di un'architettura che segna il passo, che designa una doppia economia simultanea, quella dell'entrare e dell'uscire. La porta designa l'inciampo della funzionalità, l'indecisione programmata di un linguaggio che eleva a morte superiore la morte inferiore del quotidiano.

L'arte di Meneghetti conferisce all'immagine il sigillo definitivo elevando l'iconografia radiografica dello scheletro a natura morta, elevata a pubblicità della vita.

2002

Achille Bonito Oliva

ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO

Achille Bonito Oliva

Allora finalmente questa sera finisce il tormentone Meneghetti a Roma, per festeggiare mi son messo giacca e cravatta, è la quarta mostra; Meneghetti disceso dal veneto è arrivato fino all'EUR ad occupare finanche la Roma, voglio dire, senza far nomi, diciamo di Dechirichiello metà fisica metà no direbbe Totò. Io sono contento perché il mio rapporto con Meneghetti è cominciato come un fastidio perché lui in realtà era un'implosione creativa è il caso di dire, aveva bisogno di uno sfogo e quindi io lo tenevo a bada ma si è disciplinato e dalle quattro mostre secondo me viene fuori una figura un po' onnivora, però man mano è entrato nelle problematiche dell'arte fuoriuscendo con una facilità che gli nasceva da una professione, quella del pubblicitario, nella quale si gioca evidentemente con la comunicazione. Lui parte con questo tipo di atteggiamento, direi che nelle altre mostre era molto evidente la capacità di adoperare tutti i linguaggi, per, dicevo io, andare all'osso delle cose, allo scheletro, tanto è vero che ha usato la radiografia ma l'ha usata in un modo analitico, direi protoconcettuale e anche in anticipo rispetto ad altre persone che l'hanno poi usata, visto che i pubblicitari e gli artisti sono dei cleptomani. In questo caso il copyright gli spetta per l'uso anticipatore di quest'uomo portato all'essenza. Lo scheletro alla fine che cos'è se non una macchina, un elemento modulare e Meneghetti ogni volta stacca un modulo. Di questi moduli ne ha fatto installazioni, steli, ha fatto dei light-box, dei video. Come vedete son molto belle queste sculture qui all'entrata, può sembrare che siano ispirate all'arte primitiva, credo che anche la mia amica Mary Angela Schroth condivide, il mio pensiero anche lei ama molto l'arte primitiva, ma poi alla fine ti accorgi invece che anche in questi lavori c'è la capacità di Meneghetti di riciclare in termini creativi, di elaborare l'idea della spina dorsale e potete vedere come questa spina dorsale acquisti plasticità: possono sembrare dei vasi dalle forme tautologiche e infatti hanno questo rimbalzo alle origini che poi ritrovate sugli standardi che completano l'installazione c'è sempre questa specie di modularità, questa specie di pittura che passa attraverso il tatuaggio, e poi comincia, diciamo si organizza e arriva alla pelle della pittura per farsi pelle anche con la scultura. Abbiamo qui quattro opere che viste, come dire, in maniera superficiale possono sembrare quattro sculture assolutamente uguali che rispondono a un cliché, possono essere quattro sculture tardofigurative e invece è il procedimento che le rende in qualche modo ancora una volta legate al cordone ombelicale dell'esperienza creativa di Meneghetti perché sono frutto di sculture fatte dall'interno. Meneghetti si è immerso in una sostanza che è quella adoperata dai dentisti per fare le impronte, immerso davanti e dietro e quindi lui è la struttura della scultura che nasce dall'interno. È una scultura, non è solo un calco, perché ci possono essere tutte le letture drammatiche che vogliamo vederci: l'uomo di Vitruvio o di Leonardo che non ce la fa più, poi nella quarta scultura il sadismo di Meneghetti viene fuori, è l'uomo appeso dalle palle. Gli artisti sono un po' così infondo, l'artista come dico sempre, è un errore biologico rispetto all'opera: fortunatamente in arte qualche volta, capita che resti l'opera. Continuando in questa carrellata, in questa interminabile carrellata nella quale anche voi siete immersi come me e per questo credo che ci daranno la pensione perché siamo per la quarta volta ad una

mostra di Meneghetti. Quindi, oramai, siamo come una famiglia, e siamo effettivamente coinvolti in questa carrellata di opere, di mostre. La mostra che Mary Angela Schroth ha fatto a San Giovanni alla Scala Santa che poteva sembrare la mostra più isolata rispetto alle altre tre, invece si è rivelata proprio il frutto di questo nomadismo creativo di Meneghetti che apre sempre nuove possibilità espressive che come dicevo, sono un po' la pelle della pittura, che supportano e reggono ancora una volta l'idea dell'impronta fino ad arrivare al lavoro della Sacra Sindone qui esposto, che non sono riuscito a fargli togliere perché sono arrivato troppo tardi, scherzo, anzi capisco e direi che quest'opera è proprio il lapsus, la spia di questa sua capacità didattica che gli viene dall'estro comunicatore, dall'elaborato per la pubblicità.

La Sacra Sindone diventa proprio l'emblema, la dimostrazione che lui viene da lontano. Se il Sudario è stato fatto 2006 anni fa dalla figura di Cristo asciugato sul letto di morte e quindi con l'impronta, Meneghetti qui realizza quella stessa immagine sulla pelle della pittura creando sospetti di scheletri; ancora una volta emergono gli elementi modulari degli scheletri che possono diventare paesaggi, montagne, corpi di donne se guardate queste pitture liberamente, con l'occhio di Leonardo Da Vinci che descriveva quello che vedeva nelle muffle che l'umidità produceva sui muri del suo studio, e vedeva di tutto. Queste opere pittoriche, queste immagini, sono

immagini per me liberatorie e mi piace chiudere così il discorso e chiudere così anche queste quattro stazioni di via crucis con Meneghetti in maniera liberatoria con questi quadri che effettivamente dimostrano ancora una volta che quando c'è una forte e bella ricerca l'arte non è né astratta né figurativa, non vuole aggettivi. Grazie.

COMPLESSO MONUMENTALE DEL SANTO SPIRITO IN SASSIA

introduzione alla mostra

Achille Bonito Oliva

Dopo l'apologia di Smolizza, mi viene voglia di parlare male di Meneghetti e non sarebbe difficile anche perché io penso e dico sempre che l'artista è un errore biologico rispetto all'opera, perché l'artista vive come gli altri uomini e muore, l'opera invece talvolta resta e dietro questa speranza di immortalità, c'è il desiderio di una traccia resistente e questo è ciò che mi ha convinto del lavoro di Meneghetti. Non è stato certamente il cognome che francamente non mi piace, se si fosse chiamato, non so, Masaccio, sentite come suona meglio, o Botticelli, Picasso, Meneghetti ne avrebbe guadagnato, effettivamente però non è colpa sua; quello che però mi ha convinto, estremamente convinto, è il suo lavoro a partire dall'uso della radiografia, perché secondo me lui nella radiografia riesce a sintetizzare sia il suo passato di peccatore avido di denaro, possidente speculatore edilizio, pubblicitario, e tutto quello che di peggio si può dire di un artista, al servizio di un'arte che allora ancora non veniva individuata: la comunicazione. In realtà lui rovescia l'assurdo della pubblicità: la pubblicità veste l'umanità, l'arte la mette a nudo. Meneghetti arriva a smaterializzare con un'ansia quasi protestante la carne debole, elimina la carne. Come sapete uno specifico antropologico della religione cattolica e controriformista approva la carne, anche lui penso approvi ma sviluppa un'opera di scheletrizzazione, di riduzione quindi, con un assunto minimalista, per fare questa operazione usa la tecnologia in maniera non feticista, anzi, la pone al servizio di un'idea molto precisa. Gli artisti, i veri artisti, campano una vita su un'idea perché è un'idea ossessiva in Meneghetti è l'idea della morte. Lui non lo sa, ma come diceva un proverbio "quando torni a casa picchia tua moglie, tu non sai perché ma lei sì", al

contrario, io picchiere Meneghetti, io so perché ma lui non lo deve sapere ed è questa idea: il linguaggio dell'arte è una natura morta, il linguaggio paralizza, sottrae e contestualizza, riduce a paralisi se pure esemplare attraverso la forma, il movimento della vita che quindi è portata a definirsi in termini di immobilità esemplare, la bella morte, il linguaggio della bella morte: stabilito che la vita è la morte al lavoro e qualcuno deve pure lavorare, Meneghetti non è il primo artista che usa la radiografia ma il secondo: è la morte per prima ad adoperare lo scheletro. La morte è la prima figura ad adoperare lo scheletro e Meneghetti è il primo artista ad usare la radiografia capace di smaterializzare e inscheletrire l'apparenza, l'apparenza quale inganno o l'apparenza che inganna, e portare il corpo in uno stato essenziale. Io trovo lo scheletro una delle cose più belle, a me piace molto lo scheletro, io l'ho trovato sempre molto divertente e vi posso confessare una cosa: da ragazzo, mi si potrebbe definire un critico agrario perché venendo da una famiglia della borghesia agraria della provincia di Salerno, nel palazzo dove io son nato trovai un teschio in un ripostiglio, un vero teschio, e con questo ci facevo i palleggi, ero incosciente evidentemente, ci giocavo allegramente, mi sembra una sfera pulita e non mi sembrava di mancare di rispetto, era una forma adattabile, perché lo scheletro in realtà se voi lo guardate non è mai di cattivo umore, è in qualche modo bisessuale, diciamo androgino e d'altra parte attraverso un'androginità, si arriva a quella che potremo definire l'essenza dell'arte. Diciamo che il peccatore Meneghetti si riscatta da tutti i suoi peccati precedenti sviluppando con molta coerenza un lavoro in cui senza dubbio c'è dietro l'idea della comunicazione per arrivare all'essenza dell'immagine, della forma, l'idea del designer. Lo scheletro è il disegno del corpo, e anche l'architettura del corpo, quindi per Meneghetti è ovvio occuparsi pure di architettura e naturalmente, essendo lui un uomo del nord, purtroppo, quindi nevrotico, ritiene di essere dinamico ma in realtà è una persona depressa che ha bisogno di fare per non pensare, ma è l'opera che pensa, non l'artista. Meneghetti ha realizzato un gruppo di opere, oltre alle radiografie, che resteranno un lavoro, e qui lo dico ma non lo nego, importante: è stato il primo artista che ha adoperato la radiografia, prima anche di Gligorov, un'artista che a me piace e che porto con estrema esemplarità e intenzionalità. In Gligorov non c'è una involontarietà, forse c'è anche un abuso perché naturalmente ne ha fatto di tutti i colori. Prima di queste mostre romane io pensavo Meneghetti fosse un imbalsamatore e invece è un decapitatore, in questo senso precede anche gli eccidi di Baghdad: se vedete all'entrata, l'installazione con le teste decapitate per la quale lui chiede interattività, partecipazione cioè il calcio dello spettatore eppure questo lavoro che è meno significativo della donna a lamelle di resina e radiografie, "Mutante", che in realtà parte da Schlemmer e non credo che Meneghetti lo conosca; un artista che operava negli anni 20-30.

Gli artisti sono dei cleptomani da sempre e anzi io ho utilizzato la transavanguardia nella citazione e io sono il capobanda di questo tipo di teoria.

Oltre tutto essendo qui vicino ad un grande studioso del 500-600, Claudio Strinati, sappiamo bene che il manierismo nasce dallo stesso argomento storico in un'arte che non crede più nell'invenzione e non avendo più fiducia nel futuro si rifugia nella citazione quale riparo nell'almo del passato, nell'almo materno e porta poi alla nevrosi gli artisti manieristi, con anche qualche suicidio, mentre la transavanguardia campa benissimo, nessuno si è suicidato purtroppo e anzi diciamo ha fatto suicidare altri artisti, se si può dire così in modo figurativo, perché è l'unica corrente meno Freudiana e più Totoista, nel senso dell'ironia, del disincanto, della comicità. Quindi una qualche citazione non è per svelare un peccato di famiglia è per

dire che Meneghetti involontariamente sviluppa un'arte colta, perchè anche senza conoscere Schlemmer ci è arrivato con l'opera. Ritornando al discorso di com'è effettivamente il lavoro di questo artista, di Meneghetti, la radiografia, lo scheletro è il lavoro centrale di tutta la sua produzione e sintetizza tutti i suoi peccati di gioventù, i pregi anche multimediali e interdisciplinari di una diversa provenienza professionale, ma direi anche che Meneghetti conta molto sull'interattività. Ecco l'interattività, prendere a calci, faccio per dire, queste teste che lui ha decapitato cioè ha tolto al corpo, allo scheletro e ne ha fatto delle maschere; naturalmente qui c'è il riferimento a Nietzsche, d'altra parte Nietzsche ormai, come dire è nell'avanspettacolo e non si capisce perchè Meneghetti non può involontariamente anche lui sentirsi un Nietzscheano. L'interattività anche in rapporto a questo spazio espositivo del Santo Spirito in Sassia e anche agli altri tre spazi, e alle quattro mostre, spazi significativi; questo è uno spazio gestito da una società privata, trovo molto positivo questo coniugare un rapporto con l'istituzione, portare al funzionamento spazi che sono in equilibrio, sottratti alla vista del pubblico. E poi trovo favorevole questo cortocircuito tra passato e presente, tra architettura e arte contemporanea, al quale assistiamo qui al Santo Spirito in Sassia, essendo stato io uno dei colpevoli creatori di questa tendenza espositiva: nel '70 feci la prima mostra del genere in via Monte Cruciana nel palazzo Peruzzi, poi questo è diventato un atteggiamento generalizzato. Essendo io napoletano allora feci di necessità virtù. Non esistono musei di arte contemporanea, esiste una grande pittura del passato che non deve restare un ready-made, un oggetto "bell'effatto" sottratto all'utilizzo ma anzi, deve essere uno spazio usato come contenitore. Con queste opere Meneghetti ha dato un esempio favoloso, esemplare. Anche la mostra alla Sala 1, che è uno degli spazi più belli in assoluto che ci sono a Roma deputato all'arte contemporanea, è uno spazio straordinario e poi le mostre negli altri due spazi, quello dell'Archivio Centrale dello Stato e poi lo spazio del mio caro amico Strinati, Palazzo Venezia, da cui si affaccerà uno scheletro, ah no pardon, quello è il balcone in piazza Venezia, è stato un errore, speravo che potesse, se glielo dico Meneghetti lo fa pure, è un disastro, fa uno scheletro che si affaccia dal balcone di Palazzo Venezia, questo Meneghetti non si fa, non si deve fare: io non posso affacciarmi perché mi arriva qua, quindi non faccia lo spiritoso. Ma Meneghetti non ascolta e prontamente ha allestito le sue vetrate su tutte le finestre del Palazzo. Debbo dire pubblicamente che io ho contribuito a far concedere le grandi sale al primo piano, per esporre queste opere di Meneghetti perché trovo che questo spazio al meglio celebrerà, secondo me, questa scoperta linguistica di Meneghetti così si sfoga e poi speriamo che la smetta.

2006

Achille Bonito Oliva

PALAZZO VENEZIA

Achille Bonito Oliva

Buonasera, allora, questa è la quarta stazione e questa via crucis di cui ci ha condannato Meneghetti che come sapete però, dopo ogni via crucis c'è anche la resurrezione. Io sono molto soddisfatto del lavoro di Meneghetti e lo dico con molta convinzione e altrettanto di queste 4 mostre.

Altre volte mi sono emozionato in questo salone e in particolare quando ho visto la mostra su Orazio Gentileschi e Artemisia ma, direi per le opere e anche per l'allestimento, questa mostra a me sembra dimostri che questo spazio possa diventare uno spazio, Palazzo Venezia, possa diventare uno spazio adibito proprio all'arte contemporanea. E' uno spazio percorribile e

Meneghetti ha avuto l'intelligenza, a volte anche involontaria perché gli artisti fanno e poi sanno perché hanno fatto, perché il suo fare in questo caso è stato proprio progettare questo percorso che trasforma queste sale in un set.

In fondo noi ci troviamo di fronte in un set espositivo, dove non si fa del cinema, dove passivamente lo spettatore, in un rapporto di frontalità con la trama del film, si dispone immobile. Qui c'è invece la possibilità di una interattività, di una percorribilità, di una posizione attiva dello spettatore che viene stimolato da una multimedialità che è percorsa non da feticismo, ma da un'esibizione tecnologica fine se stessa, ma opere che contengono un fattore tecnologico di alta comunicazione. Che cosa comunica l'arte di Meneghetti? Questo è molto importante perché la comunicazione può avvenire o perché si imita la moda e quindi una performatività spettacolare semplicemente che vuole tautologicamente affermare l'immagine di se stessi, oppure comunica ad un secondo livello di comunicazione e questo appartiene a Meneghetti e si parla di comunicazione estremamente attuale specialmente dopo i fatti dell'11 settembre.

Bin Laden, il terrorismo islamico, ha adoperato involontariamente la grande lezione di Andy Warhol, quel Andy Warhol che realizzò un famoso film sulle Twin Towers nel quale riprese per otto ore da fermo con la telecamera fissa quello che era allora il monumento più alto dell'architettura mondiale. Nel video, nei grattacieli inquadrati da fermo non succedeva nulla, l'immobilità assoluta, Bin Laden in fondo, ha rotto questa immobilità, facendo colpire la prima delle due torri con un aereo, la CNN si collega, ecco che in diretta abbiamo visto tutti, purtroppo, il crollo della seconda torre, il secondo aereo che perfora l'architettura. Da quel momento non è più possibile fare gli spiritosi, comunicare imitando la moda, bisogna stabilire un equilibrio, una distanza e una differenza critica. Meneghetti viene anche dalla pubblicità e quindi qualche volta eccede, perciò bisogna un po' controllarlo, proprio perché ha lavorato in un campo dove sostanzialmente protagonista è il mezzo che amplifica, celebra, enfatizza la presenza di un oggetto, di una merce, Meneghetti va frenato. L'artista qui ha realizzato un percorso all'inverso: se la pubblicità come la stessa moda serve a proporre il consumo, se la moda serve a vestire l'umanità, l'arte la mette a nudo e direi che l'ha messa a nudo nel caso di Meneghetti avviene attraverso una multimedialità che cerca una comunicazione su alcuni contenuti, io vedo che l'arte di quest'ultimi anni ha segnato a livello internazionale il recupero dei contenuti, non che siamo tornati al neo-realismo per carità e al realismo, ma ci troviamo di fronte ad un realismo tecnologico dove in effetti Meneghetti si mette a servizio e vuole trasmettere messaggi che riguardano la cronaca, quindi la violenza, i soprusi, la sopraffazione, il razzismo, la differenza. Il sistema di immagini che Meneghetti ha realizzato per queste mostre progettando anche un percorso che ha attinenza con l'architettura, questo grande muro su cui sono installate lastre radiografiche dipinte, che mostrano quella che poi è la principale scoperta stilistica di Meneghetti, e la radiografia, e cioè la messa a nudo dell'umanità, l'uomo riportato alla sua architettura primaria, allo scheletro. Questo scheletro diventa allegro, è uno scheletro che non è segnale di morte ma è uno scheletro portatore di conoscenza.

Infondo il percorso di Meneghetti è, specialmente qui a Palazzo Venezia, un percorso poco conosciuto che vuole sviluppare anche interattività.

Queste teste che voi state rubando, mettendo sotto i cappotti, ma sarete tutti controllati all'uscita ci portano in un altro spazio dove abbiamo inaugurato la prima mostra, uno spazio

ai bordi della Città del Vaticano, Santo Spirito in Sassia, lì c'era la possibilità, proprio camminando, di rompere queste teste e il messaggio era semplice: l'indifferenza sviluppa rottura, violenza, è chiaro che se il contenuto fosse solo questo sarebbe un contenuto banale ma linguisticamente l'elaborazione che noi troviamo in questo lavoro delle teste e che rimbalza attraverso la macchina che mangia e sputa denaro, il muro, che non è un muro del piano, è un muro policromatico, linguisticamente pregnante questo scheletro che vedete diventa diverso, iconografico, e poi più avanti vediamo un globo terrestre, universo stocastico, un universo che si muove secondo una certa casualità ecc... Perchè l'operazione di Meneghetti secondo me, è impregnata da una sorta di neo-umanismo, nel ventunesimo secolo secondo me questo, è un'operazione estremamente puntuale e politicamente attuale e per niente patetica, io ritengo che l'arte deve confrontarsi con la storia ma anche con i problemi di un tempo incerto come questo altrimenti è condannata a tornare in una nicchia di attenzione, privilegiata da una parte ma soffocata dall'indifferenza collettiva. Io credo che un artista e l'arte debbano avere una visibilità e l'arte può seguire ancora, massaggiare il muscolo atrofizzato della contemplazione collettiva, stordito dalla pellicolarità televisiva, da una spettacolarità fine se stessa e invece qui all'universo ce il tentativo attraverso il percorso di creare un nomadismo attivo, protagonista e consapevole. Grazie.

2006

Achille Bonito Oliva

TESTO CRITICO · 2002

Fedor Kriska

Quasi Furoris

Ho avuto modo di familiarizzare con le opere dell'artista Renato Meneghetti (o, dovrei dire, con una piccola parte di esse) in occasione della mia visita di tre giorni allo studio dell'artista a Bassano del Grappa, vicino Padova, nel mese di Gennaio. Poiché non possiedo una conoscenza più profonda riguardo la situazione dell'arte contemporanea italiana e le sue connessioni più estese, le seguenti osservazioni sono valide solo come dichiarazione personale inerente quei frammenti della sua attività che costituiscono la struttura dell'esposizione attualmente in corso a Bratislava.

Meneghetti è autore di una storia creativa, ricca e vasta. Sin dal 1970, la sua prima missione è stata quella di fondare lo studio di grafica e design DDD Design e di renderlo leader nel mondo dell'arte. Tuttavia questa realtà non gli ha assolutamente impedito di prendere in considerazione altre discipline artistiche più libere e spontanee; infatti la realtà è l'esatto opposto. Ha iniziato con monotipi e collage, continuato con pittura, arte plastica, radiografie colorate, ceramiche, oggetti in vetro, musica, film, fotografia, installazioni, e ha realizzato il design architettonico del suo studio, che è oggi un museo dell'automobile.

L'artista dichiara che l'amicizia con il rinomato artista d'avanguardia Lucio Fontana e la sua disamina sociologica della società, sia personale che privata, sono i due principali presupposti del suo sviluppo umano e artistico dopo il tramonto degli anni sessanta. In una sua confessione personale egli afferma: "Le mie opere si sono evolute da un'immaginazione impreveduta e da una conseguente esecuzione colma di fervore," e, "Il miglior dogma è non avere dogmi." Ciò potrebbe spiegare il suo evidente piacere nel cambiare il proprio programma estetico e creativo, preservando nel contempo la qualità o la sincerità e la plausibilità di opere eseguite con tecniche eterogenee e da vari punti di vista.

Una posizione speciale nella vasta produzione dell'artista è riservata a una disciplina artistica inconsueta e relativamente unica, che egli stesso ha nominato radiografia, i cui componenti principali sono, per l'appunto, radiografie.

Il desiderio eterno dell'uomo di penetrare la superficie delle cose era stato in parte realizzato da W. C. Roentgen, mediante la sua scoperta di quella forma di radiazione conosciuta come raggi X. I risultati di questa invenzione storica hanno ispirato una fase ben distinta nella storia visiva a più strati di Meneghetti.

Le radiografie forniscono un'ispirazione ricca di stimoli per l'espressione dell'artista stesso. Le opere esposte comprovano la teoria per cui anche le fotografie documentarie possono diventare un riflesso dell'intimità dell'autore.

Anche ciò che egli lascia trasparire in esse, il modo in cui le manipola e ciò che ne trae, riflette esaurientemente la sua opinione, la sua visione e la sua considerazione del mondo, o la sensibilità e la forza della sua coscienza. Le radiografie possono essere intese come fatti invariabili che, connessi ad altri fatti reali, producono un artefatto effettivo con significati di ampia portata. Qui l'artista prende coscienza della realtà che azioni o cose che rimangono al loro solito posto, in un ambiente e un tempo comuni, sono sterili e non interessanti. Perciò a

volte è necessario spostarle, o piuttosto cambiarne la prospettiva, affinché possano rivelarsi in modo sorprendente nelle loro funzioni uniche, in circostanze e relazioni nuove. Egli può così percepirle come ispirazione visiva per le sue immagini, che nulla hanno in comune con il modello originale, tranne una somiglianza ottica.

All'artista piace lavorare con un segreto, un indizio, un simbolo, con contrasto e assurdità, impiegandoli con uno scopo. È attaccato ai mezzi d'espressione dell'iperrealismo così come all'esagerazione d'autore.

Egli fonde diverse tecniche e, davanti ai nostri occhi, cambia l'identità dei motivi, cita affermazioni di artisti precedenti e le accosta alle proprie definizioni. Ricorre deliberatamente a certi temi e dilemmi di natura artistica al fine di determinarne in modo esauriente le prospettive, quando ciò si dimostri possibile, e di avvicinarsi alla migliore espressione di un'idea.

È spesso ispirato da radiografie del corpo umano (il cranio, la spina dorsale, le articolazioni, le mani, le dita), di corpi di animali, di uccelli, di legna e di paesaggi, che egli riversa su tela ed espone, dipingendone o assemblandone i chiaroscuri, la collocazione nello spazio e i movimenti. Il metodo di discernimento dell'essenza di un fenomeno attraverso le radiografie non ha sempre bisogno di trasparire in modo conforme all'intenzione dell'artista, ma genererà sempre e senza dubbio uno stimolo considerevole per il suo successivo sviluppo e completamento. È di innegabile interesse che anche questo metodo scientifico di conoscenza non porti a un'ulteriore oggettività e ad altre verità assolute per l'espressione artistica. Sono soprattutto i risultati a provocare l'autore, e anche lo spettatore, nella percezione dell'immagine.

Queste opere, oscillando tra fatto e metafora, sono eccitanti e inquietanti, perché realtà e fantasia si toccano, si intrecciano e vi si sovrappongono, ispirandoci inevitabilmente a un cambiamento o a un arricchimento sostanziale della nostra visione del mondo, della nostra missione e del ruolo all'interno di esso.

Le immagini ispirate da una mera tragedia, come l'esecuzione dei partigiani italiani alla fine della II Guerra Mondiale (che possono essere ammirate nella residenza dell'artista a Bassano del Grappa) sono alcune delle più solenni. L'artista riesce ad affrontare anche questo perverso trionfo del potere e della violenza con il suo brillante modo di trattare l'accento e il dettaglio: nessuna scena patetica, nessuna narrazione letterario-didattica. Il dettaglio delle gambe degli uomini impiccati nella foschia dell'alba è sufficiente. È una rappresentazione estremamente efficace di un fatto storico, una reminiscenza e un'ammonizione per le generazioni presenti e future.

Riguardo alla sofisticata tecnica pittorica dell'artista, bisogna sottolineare che Meneghetti adopera pigmenti diluiti con alcol puro, che in seguito applica a strati sottili su una tela mesticata in precedenza, al fine di produrre un effetto di assorbimento e riflesso della luce mediante le loro magiche qualità. La luce gioca un ruolo importante nell'espressione dell'artista: egli trasluma le radiografie a colore e, così facendo, le attiva e le anima, pone ombre su oggetti installati, crea molteplici riflessi intensi sulle superfici dipinte, aggiunge alla singolare atmosfera nella disposizione di spazi e installazioni... non a caso: M. Grünewald, G. L. Bernini, F. Goya and E. Munch, che erano ben consci della funzione della luce nella costruzione di effetti magici o drammatici nelle loro opere, e che rimangono alcuni dei suoi

artisti favoriti.

A dispetto dell'elaborazione perfetta e meticolosa di tutte le opere esposte, il processo della loro creazione è, secondo l'autore stesso, come l'eruzione di un vulcano. "Le mie opere si evolvono sempre con inaspettata intuizione e furore violento," rivela Meneghetti a proposito del proprio metodo creativo. Infatti, solo questo metodo, questa pressione intensa e questa ineluttabilità interna sono capaci di generare opere d'arte che hanno il diritto di rivolgersi a spettatori sensibili, poiché essi portano il sincero messaggio dell'artista, sebbene, come evidenziato in questo caso, questo sia trasmesso in un linguaggio unico, in una cultura altamente visiva e in un'espressione fortemente visiva.

Sulla base di ciò che ho esposto finora, giungerò alla conclusione delle mie osservazioni con una citazione dall'immortale opera di Cicerone, il *De oratore*: "Odo spesso che non possa esistere poeta vero che non abbia ardore d'animo e sintomi d'un certo furore" (...sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris).

Fedor Kriska

2002

TESTO CRITICO · 2002

Ivan Jančár

Di Tempo e Spazio

a cura di Ivan Jančár

Le opere di Renato Meneghetti sono condizionate non solo dalla consapevolezza codificata della cultura e della storia del popolo italiano, ma anche dalla loro impareggiabile atmosfera e dal genius loci di Bassano del Grappa, dove l'artista ha lavorato sin dalla giovinezza. Nella sua attività, la presenza di elementi analitici e sintetizzanti è certamente data non solo dal luogo, ma anche dalla sua sistematica considerazione di problematiche a lungo esplorate, che dall'inizio degli anni '80 si basa su radiografie e che è di per sé un presupposto necessario all'analisi del carattere delle sue opere. Tornerò a tale analisi in seguito, ma per iniziare vorrei esaminare la sintesi insita nelle sue opere vista dalla prospettiva del fenomeno del tempo.

Meneghetti non è affascinato solo dal passato e dal presente ma anche dal futuro. In questa connessione, potremmo menzionare il suo interesse per la conservazione dei beni architettonici che, di conseguenza, sono salvaguardati per le generazioni a venire. Il tema della manifestazione dell'interiorità, ottenuta in questo caso creando radiografie con immagini di scheletri più o meno identificabili, evoca il passato in modo alquanto naturale. Egli non si concentra sulla raffigurazione di eventi storici reali, bensì sulla dimostrazione di valori spirituali durevoli. L'artista trasforma le radiografie di persone sconosciute, conosciute o anche a lui prossime in nuove relazioni espressive e dense di significato. Percepisco che non si tratta solo del problema di penetrare sotto la pelle del ritratto in senso letterale, ma riguarda anche l'instaurazione di una relazione più profonda. Le radiografie, in genere eseguite a causa di incidenti o malattie, sono prevalentemente immagini di sofferenza umana. Sono immagini del proprio destino futuro: sebbene possano comportare speranza, trasmettono anche un messaggio sull'inevitabile approccio alla fine della vita umana; e non riguardano mai il collettivo: una radiografia è effettuata sempre per una persona sola e rappresenta il fato di un individuo particolare nascosto dietro ognuna di esse. Il punto di partenza delle stesse opere dell'artista contiene dunque una storia che riguarda almeno una parte della vita degli uomini. Se non parlassimo di temi o di idee ma di fonti materiali fisiche e concrete, sarebbe difficile trovare nella storia delle arti visive un esempio adeguato di concetto duraturo, valido per un programma creativo nel quale il materiale per la creazione stessa abbia portato un peso così opprimente. Probabilmente, le figure costruite dalle ossa di deceduti nel noto Kostnice potrebbero costituire un parallelo; tuttavia, mentre queste rappresentavano un'anonimia di scheletri privata di personalità, Meneghetti lavora principalmente con radiografie di individui specifici. Non c'è quindi alcun rischio di ripetizione nelle sue opere. Egli deve accostarsi a ogni opera come a un tema nuovo, deve affrontarne un approccio innovativo e considerarne gli aspetti psicologici. L'artista è un osservatore sensibile di destini individuali. Molte delle sue opere sono basate su fatti concreti e sono spesso ispirate dallo spaventoso destino di alcuni individui. Altre opere sono basate su eventi accaduti in un certo periodo, in particolare su quegli avvenimenti che interferiscono negativamente con le vite umane – guerre, le dispute su mammona, manifestazioni estreme di opinioni o di questioni sollevate dal tema della clonazione per la produzione di individui identici. Spesso, quando l'artista sente la necessità di completare la trasposizione di

un'emozione o di un'idea, crea una serie di opere. Installandole nello spazio, egli comprime il destino umano sullo sfondo dei grandi retaggi spirituali. Non sorprende quindi che la croce, simbolo di sofferenza, perdono e amore, divenga uno dei motivi predominanti dei suoi lavori. Sono altrettanto frequenti opere che evocano il risultato finale della produzione di personalità di spicco della storia del mondo delle arti visive (Francisco Goya e molti altri) o che confrontano direttamente le proprie produzioni, come nel caso del più illustre artista del primo stile gotico, Giotto, con le cui opere l'artista ha realizzato un'esposizione a Padova. Sfortunatamente non ho avuto occasione di visitare questa esposizione, ma sembrava maestosa anche solo dalle fotografie. Come ho già menzionato, alcune delle sue opere sono eseguite in serie e disposte come installazioni. Tale presentazione, tuttavia, non comporta soltanto un'enfasi sull'effetto emotivo delle sue opere, ma rappresenta nel contempo una sfida per lo spettatore a passare attraverso l'installazione e, in alcuni punti, anche a toccare le singole opere per sperimentarne il messaggio in modo più intimo. Per Meneghetti è quindi importante indugiare sul tempo e attuare una continuità storica, tenendo a mente nel frattempo il destino di individui umani. Va aggiunto che le sue radiografie non si limitano a rappresentare corpi umani ma anche corpi animali o strutture di oggetti inanimati, come il legno; anche se riguardo la questione di animato e inanimato c'è da discutere. In queste opere egli fa uso di complicate tecnologie visive: dipinge con alcol, che evapora con gradualità (si possono identificare i temi della metamorfosi o della fine della materia anche in questo) e applica progressivamente diversi strati di pittura sulla superficie al fine di creare un'illusione più accentuata dello spazio e di smaterializzare il corporeo.

Qual è dunque la dimensione di chiaro pensiero pragmatico o anche di approccio scientifico in questo artista? Quale parte di essa è spontanea o, potremmo dire, irrazionale? Inoltre, qual è la proporzione di elementi casuali nelle sue opere?

In modo piuttosto paradossale per il suo caso, il delineamento di certe nozioni fondamentali non limita il suo programma, ma gli fornisce costantemente nuove scelte. Anche per l'artista stesso, il materiale adoperato contiene momenti di sorpresa o di ispirazione, dove egli è capace di impiegare anche le allusioni più vaghe per elevare momenti insignificanti a idee dominanti; tuttavia egli è qui più cauto e le combina prevalentemente creando nuovi simboli e nuovi segni.

Renato Meneghetti è un tipo di artista da Rinascimento (sebbene non si possa sapere se in quel periodo sarebbe stato dichiarato blasfemo) con un programma multimediale progettato ad ampia portata, che include rappresentazioni, musica e anche architettura. Nel contesto di questo ampio programma, egli è allo stesso tempo un artista libero che non si lascia influenzare da ragguardevoli opinioni artistiche o da dichiarazioni radicali sulla morte dell'arte, come successe in Italia nel periodo in cui diventò noto in campo artistico. In ugual modo, nel contesto dell'arte italiana, egli non fu più fortemente influenzato dall'Arte Povera dalla fine degli anni '60, né dal trans-avant-garde negli anni '80, evidenziando il sincretismo e il nomadismo, consentendo agli artisti di muoversi in libertà fra aree differenti di stili storici e contemporanei. Potremmo dire che la sua produzione oscilla tra due tendenze basilari contrastanti, ovvero, tra una posizione espressiva e una meditativa. Molte delle sue opere hanno carattere come di brevi invasioni del temperamento a una contemplazione concentrata.

In un programma così intenso, la questione fondamentale su vita e morte si erge al centro dell'attenzione. In modo alquanto logico, i motivi del feto umano hanno fatto la loro comparsa nelle sue opere, che ovviamente non sono basate su radioscopie, bensì su ecografie: sono immagini future che ritraggono la vita, laddove le sue radiografie raffigurano la condizione di uomo in un certo momento. È una questione di transitorietà. Polvere sei e polvere ritornerai.

In diverse analisi, Meneghetti si impegna a raggiungere i punti in cui le differenze tra materia e spirito spariscono istintivamente a un loro livello simbolico. Questa esplorazione e questa ricerca dell'artista non sono confinate solo alle sue Radiografie dei primi anni '80, ma sono sempre presenti nella sua attività. In molte delle sue opere, figure particolari, facce con prominenti caratteristiche fisionomiche appaiono con parvenze quasi sante e trasparenti.

Riassumendo, sono le questioni di spazio e tempo le problematiche dominanti del suo lavoro. Le altre questioni a tale riguardo si sviluppano da questi due fenomeni fondamentali. Vorrei menzionare infine una serie particolare (Studio per Rx mandibola destra, ritratto di Ulisse nell'Egeo) dove in sei immagini, almeno in principio, contorni di volti a stento identificabili si dissolvono lentamente in una forma quasi astratta, cambiando così nello spazio e nel tempo.

Ivan Jancár

2002

TESTO CRITICO · 2002

Richard Gregor

Essenza e Sensi

Nella prefazione al suo breve studio sulle opere di Renato Meneghetti, Pierre Restany afferma: “Meneghetti è soprattutto un uomo del suo tempo.” Questo parere pertinente esprime in modo preciso la sensazione percepita dallo spettatore nell’ambito delle opere di questo artista italiano che spazia per numerosi campi: da pittura e scultura, a installazioni, regia, teatro, fotografia, architettura e design, fino alla composizione musicale. Durante il “Rinascimento” degli anni ’60, periodo in cui fece la sua prima comparsa sulla scena artistica, Meneghetti ardeva dal desiderio di oltrepassare i confini stabiliti delle arti visive – non solo mediante un postulato base sui nuovi orientamenti, ma anche attraverso l’unione dei contesti esistenti in una produzione intermedia, progredendo fino ai giorni nostri. Per l’artista, l’ispirazione del periodo richiede un forte impulso: egli verifica ed esamina le tendenze espressive emerse sulla scena mondiale (che in alcuni casi si contrappongono dal punto di vista dello sviluppo), sia simultaneamente sia consecutivamente, a partire dalla fine della II Guerra Mondiale. L’assorbimento delle posizioni pluralistiche dell’arte fornisce spazio per la successiva eterogeneità tipologica degli sforzi dell’artista, in cui si potrebbe trovare un nesso comune: un tentativo di cogliere l’essenza del suo lavoro con un nuovo ruolo archetipo portato da un individuo e dall’individualità.

La prima fase creativa coerente di Meneghetti è la risposta alle tendenze strutturali dell’Informel europeo, che egli sviluppò intorno al 1965. Se ammettiamo che l’Informel, insieme con le tendenze geometriche, è un apice dell’arte astratta (e, nella linea diretta dell’evoluzione della produzione materiale, superarlo vuol dire in realtà negarlo a causa dell’impossibilità di un ulteriore sviluppo) l’inclinazione del giovane artista per questa posizione dinamica e allo stesso tempo metafisica è logica e giustificata. La confusione tipica dei piani che danno struttura all’immagine è per lui principalmente una sintesi e una stratificazione materiale; in seguito, nella fase di ricerca di una soluzione a questo modello, egli adopera un principio contrario alla stratificazione: un’analisi di forme casuali (o scoperte). Tale slittamento nell’approccio durante il suo continuo lavoro con alcuni dei mezzi impiegati, ricorrente nella sua attività, non soltanto è rilevante nella morfologia formale ma si pone anche in relazione a una visione dell’essenza delle opere stesse in alcune serie. Nella sua produzione successiva, l’artista combina anche questi due approcci in un’unica opera, negando in modo affascinante una visione costante di una singola tendenza nelle arti visive. Questa fase strutturale è un breve episodio, ma è probabilmente il primo contatto di Meneghetti con la posizione limite dell’arte su una superficie bidimensionale; inoltre, è tale posizione che, ora più che mai, trasferisce l’enfasi del genere classico (tradizionale) verso un risalto del processo creativo e verso un’impronta artistica di diverso tipo (automatica e allo stesso tempo consapevolmente influenzata), che nelle sue successive opere drammatiche può essere considerata come un interesse residuo.

Anche nei suoi collage, che secondo una prima datazione sembrano contemporanei dei monotipi strutturali, il conflitto tra le contrapposizioni del periodo è apparente: l’astrazione residua perdura come valore sostenuto dalla sua stessa universalità e dal suo opposto – la cultura tentatrice dell’idealizzazione di massa (Pop art), come risposta diretta

all'iperintellettualizzazione della tendenza precedente e come sinonimo dell'atteggiamento della generazione dei giovani degli anni '60 verso la vita. I suoi collage si trovano sulla linea di confine: sorgono da un contesto ed entrano in un altro. L'interessante posizione dei decollages stratificati supporta entrambi per natura: sia il precedente metodo d'intervento formale sulla materia esistente o creata (in carta *découpage*), sia una base, che parla già in una lingua diversa. Questo spostamento del centro d'interesse da parte dell'artista sarà di grande importanza per ciò che concerne la forma e si dimostrerà in certa misura costante; tuttavia il suo travolgente viaggio alla scoperta dell'essenza rimane ugualmente inarrestabile. A questo punto, potremmo proporre un modello per definire l'artista, adoperando due coordinate: essenza in ogni categoria e un attacco ai sensi, ovvero un'intensa dimensione visiva che predomina nelle sue opere, noncurante della loro natura, misura o carattere. L'attività successiva è sottoposta a questa duplice strategia in entrambi gli aspetti individuali e nei rispettivi dettagli; la polarità attiva delle relazioni primarie, definita attraverso mezzi visivi – luce e forma, è raggiunta attraverso il processo di stratificazione.

Una gamma di colori Pop-art, pura e non rifratta, appare nell'artista insieme a una chiarificazione di concezioni figurative formali che egli non rifiuta (come ci si potrebbe aspettare dopo l'esperienza informale) e alle quali si accosta anche in questo modo. La purezza delle tonalità di colore riflette la disposizione del pathos e della sincerità, e nega con decisione lo stato d'animo, lavandolo letteralmente via dal dipinto, come un elemento inutile e vuoto (Meneghetti mantenne questo ruolo su una superficie bidimensionale fino agli anni '90). Prima di accettare l'arte figurativa, egli attraversa un periodo di astrazione Pop-art con questa attitudine; periodo che appare come la cristallizzazione di una pittura strutturale dalla spiccata fluidità, sostenuta da un concetto duraturo di fagocitazione, inteso come riflesso delle opinioni personali dell'artista. Nella resa anatomica e nella riduzione delle forme, che potrebbero in breve essere definite un'analisi materiale su una superficie bidimensionale, comparvero i suoi primi "schizzi" di scheletri dipinti da elementi moltiplicati (o almeno ripetuti cronologicamente), che in seguito furono sviluppati in una serie vasta e continuativa di opere radiografiche realizzate con l'uso dei raggi X. Alcune delle partiture grafiche sono basate anche sulla stessa morfologia e indicano un'altra chiara possibilità di comprendere la natura dello stesso materiale visivo, quando questo venga innestato in un contesto differente – in tal caso, oltre alla qualità visiva, vi è un'evocazione di una possibile interpretazione musicale (esclusivamente soggettiva). È un tipo di documentazione priva di simboli, dove i segni individuali non hanno una regola fissa definita a priori e con metodo preciso; il loro obiettivo è perciò l'improvvisazione: istantanea e irripetibile.

Una ricerca radiografica dell'essenza mostra evidenti presupposti e aspettative per questo artista, specialmente nella sua produzione pittorica pura. Tuttavia, connotazioni formali possono essere percepite in altri contesti apparentemente incomparabili. Egli analizza la materia con mezzi di frammentazione di elementi strutturali, che espongono livelli diversi di compatibilità reciproca e che costituiscono un intero, ma al tempo stesso ne pone in questione l'unità, rendendoci intelligibili le possibilità di deformazione e di possibile movimento sottolineate nelle parti testuali di queste opere. Per l'artista, le Radiografie non possiedono attributi scientifici: esse rappresentano soprattutto un esame di forma e la base di interessi superiori al carattere puramente visivo. Il loro carattere strutturale è dato in precedenza – l'artista ne supporta e ne mostra la natura plastica e la succitata possibilità di deformazione inserendo piani di colore (come parti recise da un modello in cartone). Egli fa

uso di radiografie (intere o frammenti) di cui si appropria come fondamento: una base di idee o composizioni che determina non solo la forma finale ma anche le relazioni all'interno dell'opera. Una radiografia è statica – perciò il ruolo di base, di fondamento, può esserle assegnato facilmente nell'immagine, ed è contemporaneamente il primo passo dal quale l'artista trae ulteriore ispirazione permanendo nello spazio del proprio metodo creativo. Il carattere statico è turbato da altri elementi della composizione in varie combinazioni: dal pathos dell'espressione al simbolo pregnante di significato – il risultato è un tipo di naturalità non fisica, la cui magica pulsazione vibra nell'interspazio che connette il nucleo identificabile con il guscio della superficie formale in una policromia troppo enfaticizzata, vista a volte come attraverso radiazioni ultraviolette. Una radiografia possiede qualità visive autonome, la cui essenza può essere considerata archetipo da una certa prospettiva. In aggiunta a ciò, possiede una luce specifica, che Meneghetti rende sua in modo qualitativo, forse più dell'immagine di uno scheletro; questa luce di cui egli si impossessa potrebbe essere considerata come una spia luminosa, ovvero, luce come presupposto e fattore determinante di un'opera d'arte mediante l'operazione delle sue qualità e dei suoi significati, predeterminando questi ultimi nel caso delle radiografie. L'artista colloca la luce acquisita al centro e le assegna la funzione di punto di partenza per l'immagine, un posto al quale ritorna dopo aver attraversato la cerchia degli altri elementi espressivi. La serie di opere che va dai primi anni '90 a oggi, presentata all'esposizione in corso, è condotta in quest'atmosfera.

L'esposizione consiste in dipinti da appendere (eseguiti con alcol su tela), pannelli che simulano vetri colorati, oggetti e installazioni. Meneghetti li usa per riferirsi in modo energico alla materializzazione più autentica del suo pensiero visivo, alla posizione che egli ha sviluppato sistematicamente per molte decadi. Le installazioni, e anche i pannelli di vetro colorato, hanno un effetto definito e inteso in modo preciso sullo spettatore. Questa loro "finalità" sorge specialmente dalla drammatica qualità del fatto che il grado di altri interventi artistici nelle sue opere sia stata recentemente ridotta e che la loro efficacia sia sempre più legata alla forma di origine delle radiografie e del colore base. L'assenza di altri dettagli significativi contribuisce alla loro emotività (probabilmente drastica anche in questo senso) – un fattore che l'artista non ha sviluppato molto in passato. La riduzione di grado di interventi e il raggruppamento di parti individuali in totalità più ampie parlano contemporaneamente di un pensiero analitico più profondo riguardo al significato di tali parti; d'altro canto segue e indica una differenza nel linguaggio visivo dell'artista negli ultimi anni – i pannelli di vetro colorato e le installazioni potrebbero essere percepite come scatole luminose artefatte.

I dipinti, grandi, di stampo marcatamente diverso, possono essere messi in contrapposizione a questo gruppo di opere. Mentre nelle installazioni di luce la manipolazione della base è ridotta, e così facendo una certa autonomia della tematica e dell'espressione è donata al costituente essenziale dell'opera d'arte (poiché un'opera d'arte presuppone il succitato senso di raggruppamento e una composizione di elementi), l'intervento appare in un'accezione diversa e anticoncettuale nei nuovi dipinti. In questi, Meneghetti interpreta il dettaglio come ispirazione formale alla quale egli assegna metaforicamente qualche altro significato casuale o intenzionale. Sostiene questa svolta aggiungendo una qualità lirica alla gamma di colori; così facendo riabilita lo stato d'animo respinto e represso, e in alcuni casi anche il simbolo narrativo, che può essere inteso come un'esplorazione delle altre possibilità che offre questa serie omogenea e ben organizzata.

La contrapposizione tra essenza ed emozione è probabilmente il duello cruciale che l'artista sta combattendo. Da un lato ci sono qualità e validità universali (che, tra l'altro, sono comprovate dalla sua considerazione sull'architettura – funzioni alleviate da qualunque sedimentazione), mentre dall'altro c'è temperamento: uno sforzo verso una strategia d'attacco ben architettata all'occhio dello spettatore. Questo duello interessante è meglio riflesso per traslati nelle sue figure neocostruttiviste (in variazioni differenti) e rappresenta un conflitto tra corporeo e definito in un'universalità estrema.

Richard Gregor

2002

TESTO CRITICO · 2003

Alberto Abruzzese

Passaggi: Sfatte Carni e Morbide Ossa

Allo snodo tra l'industria culturale di massa in ambito territoriale e quella in ambito mediale, un uomo dell'Occidente – sesso e appartenenza che sono al vertice e al centro della modernità – ebbe tuttavia la preveggenza di intuire nell'umano non la natura resistente della macchina ma la fluidità e l'adattabilità dell'ameba, una forma di vita priva di arti, molle, inclusiva, in cui la carne è liquefatta e le ossa non hanno ragione di esistere. José Ortega y Cassett toccava qui le intuizioni dei più grandi intellettuali del pensiero occidentale, capaci di tendere la propria attenzione alla vita sino ai limiti estremi del moderno: Walter Benjamin e Marshall McLuhan. Lo sforzo dei post-moderni ha aggiunto poco a nulla alle loro anticipazioni. Ancora oggi le forme dell'arte e i discorsi che riescono a interpretarne il senso in chiave anti-moderna si riferiscono alla crisi del primato umano in una fase – dagli anni Trenta agli anni Cinquanta – che segnava il transito ineludibile dalla società industriale alla società post-industriale. Di fronte abbiamo una sola novità: le tecnologie più mature stanno assumendo la qualità espansiva dell'ameba, la vocazione illimitata dei flussi. L'attenzione va oggi rivolta alle basi materiali che l'innovazione può offrire alle intuizioni che allora affondavano nelle zone più oscure dell'interiorità: tentare di fornire una traccia delle soggettività – dei corpi – che hanno lavorato dentro l'esperienza umana del mondo così da fornire il senso di una sua radicale trasformazione. La domanda da porsi – nell'arte di comunicare e rappresentare così come nell'arte di abitare, cioè nel mondo artificiale che siamo e sempre siamo stati – non è la stessa degli autori qui citati. Essi hanno ripreso i “segreti” riposti nella nascita della metropoli e li hanno rielaborati nella loro interpretazione del carattere contraddittorio dei mass media. Come Baudelaire sono “scesi all'inferno” del destino ripetitivo del mondo moderno, della sua banalità (il grigiore a cui ha fatto costante riferimento la ricerca letteraria di Franco Rella). Ora si tratta di forzare i loro discorsi al di là di loro stessi e domandarsi se ci si possa spingere oltre. E' qui – mi pare – che vengono meno la critica d'arte o le sociologie della comunicazione o le filosofie dei media anche quando siano al massimo della loro sofisticazione, cioè pregne di quella estrema sapienza negativa di cui il moderno ha saputo sempre disporre in alcune sue figure o zone ma assai raramente ha voluto o potuto tenere conto come “sistema di potere”.

Con le sue immagini ottenute grazie alla pratica e ancor più al senso dei “raggi X” – possibilità di indiscrezione e profanazione da sempre nell'istinto dell'infanzia e dei semplici, dei “poveri di spirito” – Renato Meneghetti fa parte di quelle esperienze estetiche (più ancora che contraddittorie implicitamente terminali) in cui ad essere rifiutata non è la fotografia ovvero la riproducibilità tecnica ma sono gli oggetti storici che – per le istituzioni dell'arte e della società – hanno costituito il materiale di base a cui dare espressione (e i contenuti con cui costruire la realtà sociale).

Meneghetti sta quindi toccando una materia del mondo che ha per me in quanto mediologo una rilevanza epocale proprio perché post-storica, anti-umanistica. Profondamente anti-moderna. E' raro che ci si possa incontrare con un artista immediatamente utilizzabile nel proprio discorso critico, cioè quel discorso che – partendo da una specifica posizione, positura, appartenenza mentale e emotiva – divide l'opera di un autore-testo tra significati o

destini diversi, prendendo parte per l'uno piuttosto che per l'altro. E' probabile che la mia critica – il mio taglio – tenda a una scelta diversa da quella dell'autore o sia quantomeno laterale all'insieme di significati in cui egli vorrebbe farsi riconoscere, fare apprezzare le sue opere, ma trovo straordinariamente ricca l'esperienza artistica che mi propone. Essa rientra perfettamente nella mia personale ricerca di una linea di congiunzione e separazione tra gli albori della fotografia ottocentesca e il tempo presente dei linguaggi digitali e delle biotecnologie. Lungo l'arco di tempo, dunque, che dal pieno costituirsi del soggetto moderno arriva alla sua disgregazione. Dagli uomini che producono macchine alle macchine che producono gli uomini. Dall'umano al post-umano.

Cerco di dire da subito le sensazioni che provo di fronte allo sguardo radiografico con cui Renato Meneghetti ci invita a penetrare i corpi nostri e delle cose. Mediante diversi gradi di elaborazione tecnica (ciascuno dei quali può certamente rimandare alle opere sue precedenti e insieme smentirle, disincantarle), l'autore propone immagini che sono in tutto e per tutto non-luoghi e proprio per questo il massimo di abitabilità – l'unica appartenenza simbolica davvero praticabile – di cui possa disporre chi del moderno viva il suo estremo punto di rottura e ne valichi i limiti spaziotemporali. Meneghetti inquadra dettagli che sono paesaggi e paesaggi che sono dettagli. Intrusione (parola che Meneghetti ha a cuore) al di là del visibile, oltre le sue soglie, sin dentro la materia organica e inorganica. Procedimento tecnico che si trasforma in visione di mondi, sfere di sensibilità in cui materia, carni, cartilagini e ossa si fanno, appunto, paesaggio. Anzi, si fanno passages: vetrine disposte alla seduzione del passante, attrazione, parco. Ma non sono più le vetrine di specchi e riflessi della società industriale di massa. Fissando lo sguardo su quelle immagini da società dello spettacolo, Walter Benjamin poteva solo immaginare il loro reale retroscena. Attraverso la propria scrittura surrealista – percettivamente alterata, drogata – egli poteva solo alludere all'accadimento interiore, psicofisico, dello spettatore (fu l'individuazione precoce del sex appeal dell'inorganico su cui le estetiche post-moderne sono tornate a riflettere dopo che le estetiche del moderno le avevano affidate per più di mezzo secolo solo ai consumatori di cinema e di televisione, al silenzio – altra parola cara al Meneghetti pittore e musicista – dello spettatore).

Leggiamo: “La fotografia è il nostro esorcismo. La società primitiva aveva le maschere, la società borghese gli specchi, noi abbiamo le immagini.

Crediamo di espugnare il mondo mediante la tecnica. Invece, mediante la tecnica, è il mondo a imporsi a noi e tale rovesciamento ha un forte effetto sorpresa.

Credi di fotografare una scena per puro piacere – in realtà è la scena a voler essere fotografata. Sei solo la comparsa della sua messa in scena. Il Soggetto è solo l'agente dell'apparizione ironica delle cose. L'immagine è il medium per eccellenza della gigantesca pubblicità che il mondo fa di se stesso, che gli oggetti fanno di loro stessi – costringendo la nostra immaginazione a farsi da parte, le nostre passioni a estrovertirsi, infrangendo lo specchio che noi tendiamo loro, peraltro ipocritamente, per catturarle.

Il miracolo, oggi, è che le apparenze, a lungo volontariamente ridotte in schiavitù, si volgono verso di noi, e contro di noi, sovrane, mediante la tecnica stessa che ci serve ad espellerle. Oggi provengono da altri luoghi, dal loro proprio, dal cuore della loro banalità, fanno irruzione da ogni parte, moltiplicandosi da sole con gioia.

La gioia di fotografare è un'allegria oggettiva. Chi non ha mai provato questo trasporto oggettivo dell'immagine, al mattino, in una città, in un deserto, non capirà nulla della delicatezza patafisica del mondo". Parole scritte da Baudrillard nel 1998.

Finzioni: dalla dimensione tribale alla dimensione fordista del lavoro seriale e a quella post-fordista del lavoro glocal (insieme in terra e in cielo, in vita e morte, al di qua e al di là della pelle): cosa accade se è la banalità delle interiora umane a fotografarci? A moltiplicarsi con gioia? Di questa citazione non possiamo tralasciare neppure una parola: è densa di rimandi al prima, durante e dopo la modernità. Una sorta di breviario dei rapporti "oggettivi" tra il "noi" in nome del quale Baudrillard sembra volere e potere continuare a parlare e la "banalità" del mondo che – sotto questo sguardo ancora umanistico seppure disincantato – si sarebbe impossessato dell'essere umano. Si tratta di un testo-traccia che si presta assai bene a introdurre un discorso sulle "radiografie" di Renato Meneghetti, artista ex pubblicitario (gli esperti del settore ne riconoscono immediatamente lo stile, la grafica, il design). Il suo lavoro – x-rays – ha infatti a che vedere proprio con il lancinante accadere della brutta parola "pubblicità" non più sul versante della disperazione umana che la disprezza in nome del mondo, del suo essere più profondo, non-apparente, ma sul versante della sua allegra proliferazione e metamorfosi. C'è un percorso umanistico della comunicazione di prodotto (questo spiega la bottega multimediale degli artisti moderni dal Medioevo sino ad Andy Warhol ma anche all'agenzia MRP) e c'è un percorso della comunicazione d'immagine che ha a che vedere con il post-umano.

Dal momento che Meneghetti non sembra essere tra quegli artisti che sputano sulla pubblicità (nasce artista prima che pubblicitario) o nascondono di farla, gli è accaduto di dire che essa "gioca d'anticipo" (cfr. "Hous Organ", 1989). Ha ragione? E' un bravo pubblicitario perché è un bravo artista o il contrario? Questo poliedrico autore rivendica la propria creatività – in quanto tale essa è sempre anticipazione, invenzione dell'inatteso – di fronte alle automatiche capacità dell'advertising che, nel cogliere l'aria che tira, ha assorbito in sé anche l'idea di oltrepassamento della pelle umana? Oppure è stata la pubblicità a produrre tale sconfinamento e l'autore ad assecondarne il vento? Si tratta della pulsione metropolitana verso la trasparenza o dell'estroflessione di Baudrillard o di che altro? Meneghetti rivendica comunque l'originalità della sua scelta nel dare espressione a una vista radiografica del corpo. Una vista umanissima, spirituale, oppure una vista iper-umana, dis-umana, squisitamente materiale? Creazione (protesi, tecnologia) volta a vincere sull'anima o sul corpo?

Se torniamo a leggere il testo di Baudrillard, capiamo quante risposte esso contenga alla serie di tali cruciali domande. Ma perché cruciali? E' ad un simile interrogativo che qui vorrei dedicare il mio discorso, ricambiando così – se vi riesco – la fertilità di idee di cui le sperimentazioni di Meneghetti sono una vivida sollecitazione. L'interpretazione delle sue opere a partire dalla loro svolta verso l'uso di lastre radiografiche e inchiostri alcolici – segnalata nel 2000 da Gillo Dorfles come caratterizzazione stilistica che, a cavallo tra anni Settanta e anni Novanta, si contrappone alla centrifuga versatilità dell'artista – non può restare nella prospettiva di pur geniali conservatori come Jean Clair, per il quale gli oltrepassamenti degli espressionisti o di Duchamp non sono altro che l'estensione e radicalizzazione delle tradizioni prospettiche, antropocentriche, dell'arte.

Ho davanti una affiche, firmata da A. Mazza e datata 1909, in cui l'immagine di una bella signora a spalle nude guarda dritto negli occhi dello spettatore e – come era accaduto,

accadeva e sarebbe accaduto in futuro sino al liberty degli anni Trenta e oltre – il solo corpo femminile basta a fare da testimonial, seducendo in virtù del proprio immediato erotismo. Ma in questo caso lo stereotipo è crudamente infranto: laddove la positura della donna avrebbe dovuto mettere in vista l'attrazione del suo occhio e della sua spalla di destra – scoprendo generosamente il seno in quella mistura di sacro e profano che l'icona della madre-vergine aveva trasmesso ai cartellonisti attraverso gli studi accademici – ecco che il colore suadente e caldo della pittura si impallidisce e raffredda ad opera di una luce d'origine spettrale, morta, innaturale, lasciando così emergere sino ad una parte del volto l'immagine dello scheletro nascosto, celato, dall'offerta di quella morbida carne piena di vita e bellezza. Lo sguardo dello spettatore precipita nel vuoto dell'orbita e il buio inespressivo di questa gli rovescia contro il desiderio appena stimolato dalla pupilla dell'altro occhio. L'immagine ha tutti gli ingredienti artistici del memento mori: stando alle pagine di Baudrillard sullo scambio simbolico sempre messo in gioco nella società dei simulacri e dunque delle merci, sappiamo anche quanto stretta sia la relazione tra seduzione e morte.

Quindi la donna "divisa" tra vita e morte, tra carne viva e ossa, a meno di non essere giustificata – come in effetti in questo caso – dal prodotto che vuole comunicare, potrebbe essere il risultato di una invenzione pubblicitaria particolarmente ardita, tesa non a fare pubblicità ma a spiegarla, rivelarne il meccanismo, il modo in cui funziona il corpo silente dello spettatore che vi si intrattiene e la consuma (come si è detto appunto di Benjamin – e come oggi si può dire di Meneghetti). Niente di strano, invece, se ci spostiamo sull'immaginario ottocentesco che ha dato luogo ai linguaggi della metropoli: si pensi ai trucchi del teatro, alle lanterne magiche e alle fantasmagorie, alle illustrazioni della narrativa, ai giochi di intrattenimento, sino ai primi film muti e, da questi, ai primi cartoni animati della bottega-Disney. Qui lo scheletro appare pieno di ritmo e allegria, paura che si sviluppa in progresso, morte che danza con la vita.

Torniamo all'immagine di Mazza e sveliamone il prodotto che invita ad acquistare: si tratta di "Scienza per tutti", una rivista pubblicata dalla casa editrice Sonzogno e venduta a 25 centesimi sul mercato della cultura di massa. Questa è la ragione di una immagine che si è permessa una visione radiografica del corpo umano con tanto anticipo rispetto ai giorni di Meneghetti. Essa allude alle meraviglie del progresso, alla possibilità di vedere al di là della pelle. Da buon cartellonista, dunque attento alla sensibilità del pubblico, Mazza ha tuttavia reso morbido, sopportabile, il contrasto tra scheletro e corpo nudo-vestito, la differenza tra la moda e la struttura portante dell'abito, dell'abitare, dell'essere al mondo. Per capire questa cautela, dobbiamo cercare di ricostruire il processo di mediatizzazione del corpo umano dalla sua fase meccanica alla sua attuale fase immateriale. L'immateriale entra nel mondo delle maschere. Descrivendo questo percorso, si può individuare tutto lo spessore del lavoro di Meneghetti, argomentare la sua scelta e capire come essa si collochi o altri – con altra soggettività, in nome d'altro – potrebbe collocarsi.

Proviamo a partire dalle lezioni di anatomia fatte in pubblico, in piazza, offerte cioè al tempo stesso come scienza e come attrazione. Ne sono una suggestiva documentazione i frontepizi dei primi manuali a stampa di anatomia: il cadavere è in scena e guidato dal medico e dalle scritture della tradizione medica, un "esecutore" – allora assai più vicino al macellaio che al chirurgo – ne apre il corpo, ne sonda e mostra i muscoli, le vene e le viscere, mette a nudo le ossa. La profanazione e lo studio dei morti apre le vie della cura dei vivi. La scienza percorre

in modo palese ciò che in futuro verrà velato e rimosso: superstizione, magia, delitto. La scena anatomica che è all'origine della chirurgia moderna ha in sé tutti gli elementi delle fantasmagorie metropolitane. Londra tra Ottocento e Novecento: Mina – nel film che Francis Ford Coppola ha ricavato dal Dracula di Stoker – al Principe del Male che le chiede dove sia il Cinema risponde contrapponendogli la legittimità borghese del Museo e avrà di lì a poco da ridire sul fatto che a Dracula quelle immagini insieme spettrali e seduttive appaiano come uno straordinario progresso della scienza. Dracula è Jack lo Squartatore, il più noto chirurgo dell'immaginario collettivo mediato dall'industria culturale di massa; l'artista che sventra il corpo delle prostitute invece di pensare ai Musei e “senza sapere” che sarebbe entrato di diritto nei luoghi più privilegiati della memoria collettiva. Il cinema è stato ed è soprattutto oggi una grande lezione di anatomia. Infine anche l'arte è tornata sui cadaveri, quando il processo di de-generazione provocato dai flussi televisivi la ha gettata in una forma di perdita di senso generalizzata (ripetizione del sentimento di dissipazione delle arti storiche già provato dalle avanguardie dei primi decenni del Novecento).

Tuttavia, per capire la sensazione che oggi si può provare guardando-sentendo le immagini di Meneghetti, bisogna distinguere alcune specifiche tappe in cui la tendenza dell'anatomista rinascimentale si compie nella spettacolare macelleria mediale del divertimento contemporaneo: sono gli snodi attraverso i quali il corpo degli umani ha vissuto espansioni e intensificazioni inaudite rispetto all'Antico (che pure ne aveva mitologicamente espresso ogni vocazione dalla più apollinea alla più dionisiaca). E' una storia che ha a che vedere con la pelle e con ogni protesi umana. La tematica che Meneghetti ha affrontato sotto il titolo-programma “fagotatrici” ne costituisce un segmento molto rilevante (e rivelatore). Ma, mentre nell'idea di una umanità fagocitata si apre il rischio della nostalgia umanistica, da sempre strumento di potere in mano proprio di chi crediamo colpevole della disumanizzazione del mondo, i panorami offerti dalle “radiografie” sembrano potere superare ogni regime e galateo della civiltà dell'arte così come della società.

Torniamo dunque alla fotografia (un linguaggio modernamente “classico” che l'autore di cui stiamo parlando conosce assai bene su ogni versante delle sue applicazioni di “genere”): essa rappresenta il primo netto passaggio del corpo umano dentro la dimensione in-umana dello scatto meccanico dell'obiettivo sul reale (il mito di questa sua apertura verso una corporeità non-umana parlava attraverso le ibride figure di Centauri e Satiri o le seduzioni “animalesche” di Giove). Sul reale o sulla realtà, dunque? L'agire del fotografo era espressione al tempo stesso del modo in cui l'essere umano vedeva-costruiva la società e del modo in cui il mondo a lui circostante – la parte non socialmente percepita e legittimata dell'ambiente – entrava automaticamente in quello stesso suo esserci. Si faceva presente eppure inespresso, attivo eppure assente. Sfondo significativo, in possesso della facoltà di dire anche se ancora privo di lingua (sarà il linguaggio digitale a offrirne il riscatto almeno sul piano virtuale).

McLuhan ci ha offerto una traccia per seguire le trasformazioni del corpo da come è percepito negli spazi dell'umanesimo a come inizia ad essere percepito con il neotribalismo dei nuovi media. La traccia non è storica, sequenziale, ma sostanziale. Consiste nella contrapposizione tra il sentire e il vedere. Tra le tecniche del corpo e le tecniche del sapere. Tra l'espansione della rete corporea dei sensi grazie alle loro protesi tecnologiche e l' “ordine costituito” della scrittura. Le forme del cinema, della radio e della televisione hanno lavorato nel luogo di mediazione tra questa “politica” contrapposizione tra forme inclusive e forme esclusive dei

linguaggi umani. Nelle culture della parola e degli schermi, i corpi umani combattono contro le loro stesse estensioni e la zona di questo conflitto è costituito direttamente dalla pelle e sempre meno dall'abito. Solo con l'estrema fase delle comunicazioni di flusso – massimo intreccio tra forme di rappresentazione e mondo – e con l'inizio delle comunicazioni digitali, la pelle non è più un confine ma un transito tra il dentro e il fuori, una zona relazionale che slitta al di là dell'attore sociale così come del divo o del testimonial. Così come dell'artista e del suo modello.

La parola – giunta ad essere pensiero collettivo organizzato – ha vincolato a sé l'immagine moderna potendo contare sul potere di comando della scrittura. Ecco perché la patafisica leggerezza a cui allude Baudrillard è in relazione con Meneghetti, quale sia l'intenzione che egli crede di dare alle proprie radiografiche rappresentazioni (un desiderio a suo tempo già implicito nelle prime fotografie di fantasmi e che, in quanto desiderio, sex appeal di corpi situati, ha assimilato in sé la natura fantasmatica dell'"obiettivo"). Prendiamo tra le mani un saggio di René Daumal dedicato ai "limiti del pensiero filosofico". Daumal, il teorico della "patafisica". Un saggio scritto nel 1935 da chi è stato tra i protagonisti di quella magica predisposizione intellettuale a "contraddirsi" in cui si raccolsero iper-uomini come ad esempio Bataille (Meneghetti si è dedicato anche alla pornografia, che è per eccellenza la scrittura del desiderio-oggetto, del desiderio-merce, del fuoriscena dei prodotti e delle opere, del loro arcano, della loro implicita oscenità). Una stagione che, già a partire dalla "politicalità" di Bréton, è stata sostanzialmente inascoltata. E lo è ancora: ad essere massimamente distratti rispetto al senso di quella comunità del non-sapere, oggi sono proprio quanti accusano le genti di essere distratte dal "grande gioco" delle tecnologie e dei consumi, strappate a se stesse – alla loro anima, alla loro verità – dalla seduzione degli artifici.

Leggiamo: "Qualunque sia il mito nel quale siamo immersi, la filosofia generale, ricerca dell'essere, riuscirà a usufruirne solo se esce dai suoi limiti verbali; ma allora si dovrà realizzare in un'opera diretta di cultura umana, in un nuovo adeguamento di fatto, tra la natura, l'organizzazione economica, le istituzioni, i diversi corpi di dottrine, di tecniche e di arti e i bisogni fondamentali dell'uomo. Se questo è un sogno, ebbene, svegliamoci!".

Ascoltando la parola incardinata nel mondo, il mondo si fa muto ad eccezione di chi lo possiede e lo fa oggetto di linguaggio. Entrando dentro al corpo dell'essere umano in quanto simulacro di carne, Meneghetti mette in vista il senso dell'intimità, della coscienza di sé. La tradizione per cui la verità è nel punto più remoto e nascosto vorrebbe dare a questa intimità finalmente ritrovata il carattere sacro della comunità o quello religioso dell'identità, là dove – per miracolo – la Parola si fa carne e la carne si fa parola. Personalmente non credo che entrare nell'intimo – l'intimo nella moda è l'indumento che si frappone tra pelle e maschera sociale e che finge di celare le ferite del corpo, le sue aperture – significhi approssimarsi alla verità quanto piuttosto accettare di distaccarsene in modo definitivo (senza altro limite). Uscire dalla verità: abbandonare il mito di una oggettività-soggettività del mondo data per compiuta sin dall'inizio. Una volta penetrata, la pelle è sconfinata.

Uscire dai limiti verbali (della parola-corpo). A me piace vedere le immagini di Meneghetti come rappresentazione di un mondo storicamente e socialmente ancora senza linguaggio: il mondo a cui, pur avendone facoltà, non è dato di entrare in relazione con se stesso esattamente come i corpi di esseri umani in stato di coma o cerebrolesi o anche di quanti la civiltà dei comunicatori definisce ignoranti, analfabeti, disabili. Piace vedervi una "bellezza

per caso”: senza civiltà, anzi senza aria per respirare, esattamente come i paesaggi della Luna o di Marte. Ciò che può colpire nelle sue forme di rappresentazione dell’interiorità fisica del mondo è il fatto che egli possa dare loro un titolo e che spesso le definisca “ritratti”. Il significato della parola ritratto è al punto di congiunzione tra rappresentazione e contrattazione. Meneghetti sta qui ritrattando i nomi dell’arte, la possibilità dell’arte di nominare, il tipo di privilegi che su questo piano essa ha conquistato o ha perduto. Un artista oggi ritratta le convenzioni e le inconvenienze delle arti ma è anche ritrattato al di là del proprio volere e del volere dell’arte stessa. Non spetta a me decidere le intenzioni e motivazioni di cui Meneghetti carica le proprie immagini. Eppure credo valga la pena di offrire una sponda analitica diversa da quella che tornano ancora sempre a proporre i modelli più autorevoli e riconosciuti della critica. Tra i critici d’arte di oggi, preferisco di gran lunga i “totò” e gli “sgarbatì” del presente rispetto all’educazione civica di quanti, nati dalle avanguardie della “civiltà delle macchine”, si sono auto-conservati nella ripetizione, restando tali e quali persino dopo le culture generaliste della TV e dopo le avanguardie di massa di Calvesi. Ma anche nelle voci più barbare e aggressive, meleducate e “smidollate” – là dove, cioè, le ossature del moderno si sono liquefatte – sembra a volte annidarsi il rigurgito di uno stesso modello “museale”: dopo una persin troppo sistematica irriverenza, sembra tornare a galla qualche frammento di riverenza culturale verso i soggetti storici di sempre (magari per necessità o interesse, per bisogno tattico più che strategico, professionale più che vocazionale).

Dietro il percorso quarantennale di Meneghetti, che dal *découpage* arriva sino alle ecografie della natura vivente, sarebbe un tradimento di basso profilo vedere il rassicurante ritorno ad una garanzia di qualità artistica, al “marchio di fabbrica” delle istituzioni dell’Arte appena appena turbate dall’aria che tira. Penso assai più affascinante un’altra avventura (affascinante per quel fascino, rapimento, che spinge la pubblicità ad essere in anticipo non tanto perché supera la creatività convenzionale ma perché abita le viscere del mondo, le sue più fertili banalità): il coraggio o l’azzardo di non disporre più di sicurezze e di cornici. Di volerne fare a meno. Di guardare, come appunto le radiografie fanno, altrove. Un altrove della separazione, del non-ritorno, e non dell’inclusione. L’impulso che potrebbe fare da spinta per questa scelta – in cui a rarefarsi non è solo la pelle dell’uomo ma sono anche le tele del pittore – è in ciò che repelle e non in ciò che ci appaesa.

Alberto Abruzzese

2003

TESTO CRITICO · 2003/2006

Paolo Fabbri

La Trans - Visione del Mondo

Nella tradizione occidentale la pittura sa rappresentare soggetti e oggetti in azione. Un'evidenza per la letteratura critica, che coglie e distingue il rapporto tra le forze attive all'interno della rappresentazione e le forze in gioco tra il testo pittorico che ci informa e il suo osservatore. La storia della pittura è anche una storia delle forze che sono in gioco, nel testo e nelle relazioni fra il testo e chi lo guarda.

La pittura infatti raffigura forze interne al dipinto - come la compressione e la dilatazione la pesantezza, la levitazione, - e forze di penetrazione dello sguardo portato sull'opera.

Si dia il caso della natura morta, un genere in cui l'oggetto e il modo della sua rappresentazione ha un ruolo dominante. Nelle nature morte - che de Chirico chiamava "vite silenti" - gli oggetti accumulati, si dispiegano nella evidenza, testimoni privilegiati del nostro rapporto con le cose. Questo genere pittorico è un vero capitolo visivo della nostra filosofia, che intende - già con Platone - la rappresentazione come un fatto mimetico, una restituzione del mondo ed anche come la comunicazione della loro identità, per cui gli oggetti "aggettano" verso l'osservatore a partire dalla superficie del quadro. Fiori, frutta, cacciagione, ma anche oggetti e strumenti vengono spesso collocati in una sorta di nicchia scura, da dove si sporgono verso di noi: non è il nostro sguardo a coglierli, sono loro sono mossi dalla forza dimostrativa d'una vita propria.

Se rivolgiamo l'attenzione ad altri sistemi artistici di visione, questa peculiarità culturale si fa chiara. In Oriente, ad esempio nella Cina classica, la pittura sospende l'imminenza delle cose in una sorta di trasparenza: nei paesaggi cinesi le cose appaiono come diafane e come sparenti, (In altre culture - penso soprattutto alle civiltà nomadi - sono piuttosto le relazioni fra gli oggetti a venire rappresentate).

Come appare questo 'oggetto' invasivo nelle opere di Meneghetti - dove un occhio tecnologico, il tubo catodico, scandaglia gli oggetti rivelandone la struttura intima.

Un'operazione artistica che impiega la tecnologia dei raggi X, inverte la 'vita silente' degli oggetti e usa delle forze di attraversamento dello sguardo. Non è più l'oggetto che aggetta verso di noi, ma è la forza del nostro sguardo, prolungato dalle sue protesi tecniche, che muove verso le cose per attraversarle. Chiamiamola "trans-visione".

La molteplicità degli oggetti sottoposti ai raggi x presenta singolari analogie con le rappresentazioni orientali: le cose insistono ancora, ma nel loro sparire e l'oggetto, scrutato con la precisione tecnologica è lì, pronto a sfumare nel diafano .

Cosa succede quando si applica una tecnologia alla visione e la si trasforma? Tutte le tecnologie, dalla camera oscura in poi, sono state elaborate per lo più fuori dalla pittura e successivamente applicate in seguito al campo artistico con le trasformazioni ed evoluzioni tutt'altro che parallele: basti pensare alla relazione tra fotografia e pittura nella seconda metà dell'Ottocento o al cinema rispetto alle installazioni contemporanee. D'altra parte ogni struttura tecnica ha, rispetto alla serie scientifica cui è connessa, un'autonomia specifica,

dovuta alla sua integrazione complessa alla vita collettiva.

Meneghetti dimostrava già nel 1979 – in anticipo di oltre venti anni su strategie di comunicazione che oggi sono sotto gli occhi di tutti – che i raggi x, utilizzati primariamente per conoscere la struttura interna di un oggetto, possono rivelarne, aspetti cognitivi, estesici ed estetici impreveduti.

La tecnica pone in modo nuovo la diseguale permeabilità degli oggetti alla luce. Nel Trattato della Pittura, Leonardo tratta con cura della qualità delle superfici nella resa della luce o del lume. Il suo sguardo era più attento al nostro tema – quello della ‘trans-visione’ – di molti esperimenti di indagine sugli oggetti realizzati con la deformazione o il prismatico posizionamento sulla tela. Ritratti che si vedono di fronte, di profilo, di tre quarti, di scorcio o da altri punti di vista forzati e imprevedibili: questo girare intorno agli oggetti racconta lo sforzo di penetrazione dell’occhio e non fa meraviglia il parallelo tra analisi pittorica del corpo e l’anatomia. Il cranio resta una struttura segreta fino a quando è privato da quella maschera di carne che è il volto. Celato sotto il viso, dietro la varietà dei tratti somatici manifestati, c’è l’universale ritratto della morte.

La pittura barocca delle Vanitates ci ha abituati a pensare alla visione sottocutanea, come ad una realtà in disfacimento. Il senso del provvisorio cerca di fissarsi attraverso la maschera funebre, come ritratto ‘in necrosi’, nel deperire della carne, ma intende nello stesso tempo rivelarne la struttura permanente.

Anche i raggi x tentano di penetrare al di là della pelle deperibile nelle cose e degli uomini ma, contro la consistenza scultorea dei corpi barocchi, ottengono un effetto singolare di de-materializzazione, un effetto di senso che è il rilevante contributo di Meneghetti alla pittura, ai suoi mezzi tecnici e alla sua qualità visiva.

Il diagramma tecnico penetra il corpo, ma ne conserva la forma e in questa composizione delle forze di penetrazione e conservazione risiede il cortocircuito che rende vitale e peculiare questa esperienza visuale. La presenza del corpo persiste e si rivela nella sua struttura portante ed agente, schema diagrammatico, figurale di un individuo-modello, astratto dalla propria maschera fisiognomica, cioè dalla sua storia e identità. Dal diagramma l’artista può poi ricostruire un’altra immagine figurativa (con altra storia e identità). Invertendo il processo barocco, Meneghetti può lavorare infatti sulle sue lastre per aggiungere nuovi effetti iconici, soprattutto con il colore.

L’immagine attraversata dai raggi x è dunque più di un diagramma, perché la forma che ottiene e rivela, non è la risultanza meccanica di una tecnologia ma da un’operazione inedita di visione, capace di andare oltre le apparenze attraverso la mutazione della presenza. I raggi x, nell’utilizzo di Meneghetti non aboliscono e non conservano le morfologie, le sospendono invece, come in attesa di una nuova donazione di senso.

Ritorniamo a Leonardo. E’ sua la definizione di una struttura intrinseca del corpo, che, una volta compresa, permette al pittore di rappresentare qualsiasi figura. L’ “idea” del dipinto, lo schema della rappresentazione, non è solo “cosa mentale”, ma astrazione “in corpore vivo”. I corpi vivi sono penetrabili (gli scorticati) e quelli morti sono anatomizzabili, ma possono essere anche traversati a lume d’intelligenza - “se hai scienza non ti bisogna esperienza” - da uno sguardo che si addentra nella vita stessa delle cose. (questo significa, letteralmente, il lat. *intelligere*).

Di fronte a serie come *Al di là dell'occhio* o *Anima della Foresta* andiamo letteralmente al “cuore” della pittura, con uno strumento di interrogazione delle cose ed anche della loro rappresentabilità come passaggio in cui esse possono essere perdute: la rappresentazione dell'oggetto può essere la sua abolizione.

Questa sospensione e questo continuo passaggio fra pieno ed astratto – che i raggi x realizzano – presenta un' analogia con il disegno orientale. Il suo segno leggero e capace di alleviare la forma è però il portato di un più ampio mutamento della nostra cultura che proviene dalla immaterialità della cultura contemporanea, dalla sua vocazione alla virtualità, dal prevalere di sistemi di comunicazione immediati e volatili, come la televisione e internet. La nuova consapevolezza che l'organismo è traducibile in una catena definita di informazioni, DNA, alleggerisce la nostra consistenza somatica di individui, mentre ci permette di operare meglio su di essa, e persino di intervenire in maniera imprevedibile.

Vorrei tornare quindi sul motivo fondamentale dell'operazione di Meneghetti, che nasce dalla lieve persistenza dell'individuo “tecnicamente attraversato”. Nella rappresentazione a raggi X c'è una forza dissolvente che provoca un alleggerimento e un invito alla sparizione. Questo legame tra leggerezza e sparizione è un topos centrale nella riflessione contemporanea: Jean Baudrillard e Paul Virilio più di altri ci hanno dimostrato che siamo solo in apparenza una società della produzione e della proiezione, dove tutte le cose vengono generate, esibite e aggettate. Siamo invece una società della sottrazione in cui le cose hanno una vocazione a sparire sotto il loro stesso accumularsi, senza senso e senza memoria. Questo paradosso si dimostra concretamente proprio in queste tele, dove alla dimensione estetica, è possibile, esprimere il valore intenso di abolizione che intride la soggettività contemporanea grazie al trasferimento di un dispositivo tecnico.

Questa intensità emotiva segna la differenza rispetto ai molti esperimenti in cui la pittura si è misurata con la trasparenza – tra veli e vetri polvere e nuvole, virtuosismi di tanta raffigurazione– cioè con l'intravedere come estrema raffinatezza del vedere. Il diafano è la resistenza e il ritardo che l'oggetto impone alla vista che vuol impadronirsi immediatamente delle cose. L'intervento di Meneghetti è nutrito invece della forza abolitrice dello sguardo stesso, la forza protesi di una protesi che dona all'occhio la facoltà di attraversare le cose senza strapparne il velo, senza abolirne definitivamente il senso segreto

A questo proposito userò come metafora la riflessione del filosofo e sinologo François Jullien, nel suo *Elogio dell'insipore*. Per il pensiero cinese classico, l'acqua – inodore, incolore e insapore per noi – è il più esteticamente sapido degli elementi: mantiene infatti la possibilità di avere tutti i sapori. non avendo deciso di sceglierne alcuno. L'insipido non è quindi assenza di sapore, ma la virtualità di tutti i possibili sapori: se ne gusti uno - acre, dolce, salato - hai scelto irrevocabilmente e tutti gli altri sono perduti.

E' questa virtualità liquida e insapore dei segni a essere conservata dalla indagine ai raggi x, dove una vertebra potrebbe, può a eguale titolo, essere un deserto o un profilo. L'oggetto davanti a noi è alleggerito di ontologia, di presenza, di essenza e di significato. Resta però la volontà di potenza nell'occhio, che desidera, secondo la formulazione aristotelica, spingere la visione oltre l'apparire. In Meneghetti questo desiderio di comprensione prende una forma emozionale attraverso la sottile applicazione del colore, che è per la teoria classica dell'arte il luogo espressivo privilegiato degli stati d'animo: dei sentimenti, delle emozioni e delle

passioni.

Sì è spesso parlato, per Meneghetti, di "vedere dentro" e "vedere oltre". Non si tratta solo di questo: l'atto di trans-visione altera il suo oggetto, gli toglie presenza e sostanza certo, ma lo alleggerisce senza abolirlo e lo fa poi trascolorare in una vibrazione cromatica e luminosa. L'oggetto diviene più insipido col perdere alcune proprietà: lo spessore, il colore naturale, la simulazione "aptica" di una imminenza tattile. La stessa scelta di colori, veli traslucidi, mantiene questo alleggerimento e provoca un senso di riscoperta di quel che già sapevamo o credevamo di conoscere.

C'è un ultimo punto, che vorrei affrontare anche per la sua pertinenza alla esposizione: si tratta del valore comunicativo della tecnica di Meneghetti.

Come sappiamo tutte le discipline hanno una loro regola interna, che ne spiega la coerenza e talvolta o il valore o la fortuna. Premetto che i tempi sono troppo brevi per giudicare il peso dell'esperienza di Meneghetti sul divenire delle arti – in termini di emulazione e di propulsione -. E' evidente però che come dispositivo visuale essa è stata largamente recepita dal mondo della comunicazione pubblica e da quella sua porzione emergente che è la pubblicità. Ricordo che Meneghetti ha iniziato a lavorare sulle radiografie nel 1979 e che i suoi risultati hanno già avuto evidenza collettiva, in particolare tra il 1997 ed il 2000, in una serie rilevante di manifestazioni, dal Palazzo della Ragione di Padova alla Mole Vanvitelliana di Ancona. E' alla portata di chiunque che, nello stesso periodo, il mondo cangiante dei pubblicitari ha cominciato ad usare – ed usa ancor più oggi– questi nuovi espedienti della visione. Da John Richmond ai Modasky, dal giornale Max alla Nokia, dai Bluvertigo a Energie, dalla Kellogg's alla BMW, dalla AUDI a Mina, sono innumerevoli le marche che hanno deciso di iscrivere le proprie immagini nello spazio , giocato tra assenza e presenza inaugurato da Meneghetti.

Si aprirebbe qui un ambito di indagine radicato nella esperienza di Meneghetti, comunicatore pubblico di punta in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Novanta. La tensione tra l'artista e il "creativo" mi pare ormai risolto a favore del primo. Ci sono ragionevoli motivi per cui chi vive nel flusso incessante della comunicazione pubblica recepisce con particolare pregnanza le potenzialità espressive di una forma. Appartiene alla pittura di Meneghetti, una peculiare capacità di rielaborazione estetica dei media e dei loro dispositivi tecnici. Ma la ragione del suo valore artistico risiede anche in questo fondo di universalità comunicativa, nella sua capacità virtuale di avere, come direbbe Jullien, tutti i possibili sapori dell'acqua.

2003-2006, Paolo Fabbri

TESTO CRITICO · 2006

Claudio Strinati

Prodigioso Innovatore

Meneghetti , nel corso degli anni , si è qualificato come prodigioso innovatore e inesauribile creatore di idee sempre diverse e pure unite insieme da una forte e inesaurita passione morale . La sua mente , nella fase iniziale , è sembrata fin troppo vasta con il rischio di fargli perdere l'orientamento per l'esubero , quasi , delle proposte che a getto continuo sono scaturite dal suo temperamento deciso e onnivoro .

Eppure è accaduto il contrario . Meneghetti è riuscito subito a incanalare una sorta di turbolenza creativa che sempre l'ha accompagnato , e sempre lo accompagnerà , dentro una serie di "idee guida" che non gli hanno mai fatto perdere di vista l'essenziale .

La letteratura critica che lo riguarda è stata ben presto degna della sua ciclopica produzione . Insigni esegeti hanno sviscerato i vari momenti della sua opera , hanno colto il senso profondo del suo fare , ne hanno fissato , spesso con acuta chiarezza , la rilevanza nel panorama artistico contemporaneo .

Dagli studi condotti su di lui emerge chiara questa componente vulcanica che spinge il Maestro verso la dimensione dell'iperbole . Indubbiamente Meneghetti ha individuato prima e meglio di molti altri la direzione verso la quale il destino avrebbe mosso tanti creatori del nostro tempo ed è straordinario che sia stato il primo , come risulta evidente , a sondare lo strumento radiografico attraverso il quale ha fatto transitare una intera concezione dell'arte e del rapporto arte-natura .

Era inevitabile che un artista come lui , partito , per usare una sorta di metafora sportiva , in anticipo ma subito conosciuto e adeguatamente discusso , restasse poi sempre in una posizione di "avanguardia" rispetto ai tempi che di volta in volta gli si sono parati davanti . Non che Meneghetti possa essere inquadrato nell'ormai vetusto concetto di "artista d'avanguardia" . Ma il fatto è che trovarsi all'avanguardia è stata ed è per lui una condizione naturale perché il Maestro non ha mai cercato l'effetto per l'effetto ma ha sempre espresso ciò che gli urgeva dentro con un senso quasi sacrale della necessità dell'arte che , se non fosse tale , non esisterebbe .

Si è detto di lui che è una fucina continua di idee e che ha sempre privilegiato , in un andirivieni tra astratto e figurativo che ha pochi esempi consimili nell'arte di oggi , il valore comunicativo dell'opera al punto che molte sue invenzioni sono diventate , in altre e successive mani , strumenti di linguaggio anche pubblicitario .

Nel suo lavoro Meneghetti ha una tensione che si potrebbe definire dantesca . Come per l'antico poeta , al suo lavoro sembrano avere posto mano " e cielo e terra " e la sua passione , infatti , dilaga dal mondo elementare dei Quattro Elementi , alle gigantesche installazioni che costituiscono una sorta di grande capitolo a sé della produzione del Maestro e che veramente si manifestano con la forza e la potenza di una lotta ingaggiata dall'autore con i suoi stessi materiali alla ricerca di una ulteriore salita verso un approdo che continuamente sfugge e continuamente è anelato . Con una formula critica efficacissima Bonito Oliva indaga l'orizzonte di Meneghetti spiegando come questo uomo impetuoso incessantemente ricrei , nel

concreto del suo lavoro , l' origine stessa della creatività . E' una tesi che definisce un po' tutta la complessa personalità di un artista che effettivamente sfugge a qualunque tentativo di definizione , e Bonito Oliva precisa assai bene spiegando come Meneghetti costruisca di fatto distruggendo l' oggetto dell' inconscio . Si scende qui alla radice del problema delle immagini radiografiche che costituiscono un autentico monumento all' interno della vastità di pensiero dell' artista .

L' arte di Meneghetti è , in effetti , un formidabile scandaglio calato dentro i fattori primari dell' esistenza . Nessuno , come lui , è lontanissimo da qualsivoglia forma di edonismo o di concezione rasserenante e acquietante dell' arte .

Eppure proprio il corpo a corpo con la sua opera costituisce un' incomparabile esperienza estetica perché l' arte , nel suo farsi e nel suo apparire , riflette su se stessa e rappresenta se stessa , o , perlomeno , rappresenta una quintessenza che va cercata esplorando l' interno , inteso come ciò che è profondamente e totalmente vero ma che , di fatto , non si può vedere o capire se non compiendo il salto che l' artista ci costringe a fare . In tal senso Meneghetti si pone come un audace ricercatore della dimensione estetica in sé e non suonano illeciti certi accostamenti che la storiografia ha di volta in volta evocato nel tentativo di circoscrivere la sua creatività , da Magritte a Leonardo da Vinci .

In effetti alcuni grandi artisti , nel corso della storia , hanno tentato di sollecitare i segreti della Natura per scendere nella radice di tutte le cose e Meneghetti , in questo , si iscrive , con strumenti del tutto suoi e senza essere veramente debitore a nessuno , in una tradizione antica , tanto che la sua opera , vista nell' insieme , potrebbe aspirare realmente a una sorta di paradossale classicità , quando intendiamo , con "classico" , l' intento di dare forma estetica compiuta alle più profonde e nobili aspirazioni scaturite da una meditata conoscenza del reale e filtrate attraverso una sensibilità particolarissima , in grado , poi , di parlare a chiunque sia pronto a ascoltare le voci profonde dell' Essere .

Claudio Strinati

TESTO CRITICO · 2006

Don Giuseppe Billi

EGHENETAI ! Buio, non Ombra. LUCE

EGHÈNETAI ! Buio, non “ombra”. Luce.

a cura di Don Giuseppe Billi

In Meneghetti l'arte è “catarsi”. Redime !

Renato Meneghetti, concepisce e costruisce l'arte come evento catartico. Il più alto e il più necessario. Ciò vuol dire, allargando il discorso in una visione universale, che l'arte rende sì “bella” la vita, anzi la “salva” (secondo la classica definizione di Dostoevskij), ma attraverso un processo redentivo “ab imis”, fino nel “fondo”, giù, dal buio.

Si può dire che è nel suo codice naturale, già dai primi segni apparsi nelle caverne: drammatico documento di una lotta “cruenta” per la vita.

Da allora, non si è mai interrotto questo rapporto assolutamente “panico” dell'arte con la vita. Restrungendo lo sguardo ai tempi moderni, il “plenum” si ha alla fine dell' 800, con il filosofo-artista F. Nietzsche e l' “arte totale” di Wagner.

Poi ci sono le “avanguardie”. Ma il “plenum” rimane. Solo che, nel Novecento, il pensiero e la tecnologia affidano esperienze ed espressioni non più allo stretto perimetro delle immagini (sempre più inflazionate e debordanti), ma anche a prontuari simbolici straordinariamente ricchi e semantici.

Inseriamo a questo punto il problema dell'arte, del sacro e del contemporaneo; e del loro rapporto sul tema dell'arte “redentiva”.

E' chiaro che gli scenari sono cambiati, dopo secoli di gloriosa “santa alleanza”. Con la “questione romana” e il “Sillabo” (documento magisteriale di Pio IX, 1864), il sacro e il “profano” non sono più due facce dello stesso mondo, ma due mondi, diversi, lontani e, talvolta, ostili.

L'arte e gli artisti ne sono coinvolti. Il distacco si fa uno “strappo”, lacerante e doloroso, “il dramma dell'epoca moderna” come lo definì Paolo VI. Di doppia valenza.

Sì, perché nelle nuove frontiere antropologiche, dove il misticismo inevitabile dell' “animum” umano aveva bisogno di uscire dal ricatto razionalista del pensiero positivo, di derivazione francese, e il conseguente “realismo” di mente e di stile si avviava ad un morboso “inabissamento” della carne, fino a farsi, nel tempo, pauperismo senza speranze (come in tutte le stagioni del “nihilismo”), l'arte e il sacro – nati insieme – si fuggivano e si attraevano inevitabilmente.

Quando prevaleva la rivalsa “anti-modernista” della Chiesa, il pregiudizio negativo verso l'arte moderna scendeva a furori distruttivi, come successe con il pressante invito delle alte autorità ecclesiastiche di rimuovere gli affreschi di Severini nella chiesa di Semsales, nella Svizzera romanda (per fortuna si riuscì ad evitarlo). L'idea era che gli spazi sacri fossero un “limbo” pacificato e intranseunte e, con l'arte, una proiezione figurata di catechesi, ortodossa e astratta.

Quando invece si lasciavano spiragli, per intelligenza o sensibilità, la “scossa” dell’arte moderna rianimava con lo “splendor veri” (antica formula scolastica dell’arte sacra attribuita ad Alberto Magno) le prevedibili e statiche figure del “simbolismo” ecclesiastico. Scossa davvero, se si pensa ai sensibili riverberi dell’Espressionismo, di cui il nome più famoso e accreditato è Georges Rouault. Ma lui ricordava, anche, le storiche accensioni delle vetrate.

Oggi, siamo in grado di valutare più serenamente quanto del timore d’allora poteva essere giustificato, ora che dobbiamo fare i conti con pericolose derive “relativiste”, da non confondere, certo, e non datare con la grande scoperta della “relatività” e quella di una logica non euclidea e, soprattutto, con il pensiero “fenomenologico”, che non è affatto una riedizione dell’immanenza, ma la coscienza dell’ Assoluto, subito, qui.

E siamo in grado, anche, di ri-ascoltare (speriamo “ricevendo”) quelle acute sollecitazioni allo spirituale, all’oltre e, detto in modo più o meno esplicito, al “sacro”, che tutte le espressioni d’arte, tutte, pur trovandosi ormai fuori i “confini”, hanno formulato con i più “bizzarri” linguaggi.

Prendiamo, per esempio, il fenomeno “Dada”, dominante, si può dire, l’intero panorama dell’epoca contemporanea(tutt’oggi). Fondativo (e salvifico) il suo concetto della libertà soggettiva dell’artista, è, forse, più importante delle pur originalissime opere prodotte che, spesso, sono state semplici (ma moralmente strategici) “recuperi” dalle enormi discariche del voracismo tecnologico dei tempi moderni.

Il “Dada” ha un sostanziale merito “trascendentale”: nella montante ideologia dei “regimi”, tendeva a decongestionare, sia moralmente che esteticamente, quelle inclinazioni del pensiero e dell’arte verso “fatali” pretese superomistiche.

Il “Dada” si potrebbe, addirittura, definire la “preghiera” dell’anti-preghiera, un’ invocazione “suprema” per frenare il disumano prepotere politico.

Non è un caso che, insieme all’ “empio” Tristan Tzara, troviamo, al momento fondativo, un religiosissimo Hugo Ball, predicatore di Dio.

Insistendo, poi, sui registri di un simbolismo sincronico e diacronico, com’ é quando si allarga l’orizzonte a significative stratificazioni del sacro, non si può non leggere Duchamp (dall’orinatoio “Fontana” con la firma “Mutt”, al “Grande vetro”) con cifre di rimandi sacri: sia quelli ancestrali che gli attualissimi, d’ ora.

Di più, nel profondo, sono necessarie anche “esegesi” bibliche (come ha fatto Calvesi per il “Grande vetro”).

Allora, ci sarebbe da fare una completa e complessa rivisitazione dell’arte contemporanea nei suoi rapporti col “sacro”. Qui non si tratta di sentimento ma di autentica “spiritualità”. Soprattutto nelle scelte più estreme e formali: sia per la figurazione, che per la materia, che per la più sorprendente “gestualità”.

Prendiamo per tutti – e siamo nella notorietà più evidente – i lavori dello stesso Duchamp, di un Magritte, di un Max Ernst, di un Dalì e, risalendo verso di noi, di un Pollock, di un Barnett Newman, di un Y. Klein, di un Burri, di un Fontana. Tutti artisti che, per diverse vie e diversissime intese e accoglienze, erano sicuramente “insufflati” di sacro, “innominabile” spesso, ma reale, fisicamente “sibilante”.

E ora siamo a Renato Meneghetti che, appunto, si può guardare nei suoi “abissi” e, specificatamente per le sue invenzioni – le “radiografie” – come un’artista che, perdendosi nell’uomo, rivendica la “pietas” divina.

Certo, nelle asettiche visioni, comunque compassionevoli, del “credo” artistico tradizionale, non sarebbero scampate a un perentorio rigetto.

Oggi, Renato Meneghetti è a Roma, con una mostra in quattro sedi tra le quali “Sala 1”, nel territorio – il Laterano – delle prime edificazioni cristiane, e quindi dei primi segni “permessi” con l’ascesa di Costantino e le sue donazioni alla Chiesa.

I primi segni cristiani danno paternità a tutti e, nel particolare e originale stile di Meneghetti, esprimono la forte capacità “redentiva” dell’arte sacra cristiana che potrebbe non avere un “titolo” esplicito, ma, lavorando sulla “carne”, entra, vitalmente, nell’economia sacramentale di Cristo e della Chiesa. “Caro salutis cardo”, diceva un apologeta dei primi secoli cristiani, Tertulliano (“De Resurrectionis mortuorum, VIII, 6-7).

Diciamo anche, e subito, che il percorso di Meneghetti – proprio come artista della contemporaneità – non è leggibile con le vecchie categorie ermeneutiche di “bello, vero e buono”, della vecchia scolastica, rimasta nei manuali.

Il suo “abisso” nel male dell’uomo, la sua “scheletrica” verità (le radiografie), il suo “inquinamento” tra luce e tenebra, non si risolvono con le formule estetiche tradizionali. Prima di tutto per una “nuova” autonomia artistica, che appartiene alla fenomenologia dell’arte, non a quell’impalcatura fissista delle idee, da cui si deducevano modelli in stile “platoniano”.

E poi. Meneghetti, come si diceva, è entrato nell’arte con un proposito efficacemente redentivo, che salta i vecchi passaggi scolastici.

Questo stesso termine – “catarsi”, come “redenzione – può essere il “leit-motiv”, dopo l’evento cristiano, di tutta l’arte, anche di quella immediatamente fruibile per diletto estetico perché, in ogni caso, ci ridà l’anima, cioè ci “redime”, come ripete in tutti i suoi testi lo psicoterapeuta dell’arte James Hillman.

Rispetto, tuttavia, ad artisti che fanno, della “catarsi”, un’ “origo” causale o una prospettiva finale, Renato Meneghetti vi si butta direttamente, totalmente, con il suo linguaggio spoglio di retorica, ma tutto combusto nel “foco” della “passione. La totalità va al “plenum” con un linguaggio sinestetico, che coinvolge cioè l’interezza dell’ “esserci” dell’uomo. Tutto: corpo e anima, la natura e i sensi. La storia e le storie.

Seguiamo perciò il “ductus” terribile e esaltante di Renato Meneghetti a “Sala 1” di Roma.

Il percorso comincia con un tunnel tagliato da lame specchianti il colore nero di una “cava” implosa nel buio. Eppure ... eppure occhieggia, a tratti, il germe residuo o rinato della vita. Il “seme” non muore, il seme che è nel polline appena percepibile di “voglie” di luce, che si compongono in sommesse e soffuse corallità gregoriane.

E’ dal fondo di una storia sacra-non sacra che si riparte. Dice il Signore nella Bibbia “... o mio popolo ... non popolo mio ...”. Ma si ritenta. Si riparte.

Ora, il “mestiere” dei profeti e degli artisti è proprio quello di “fiutare” refoli di resurrezione quando sembra imperare il pesto destino della morte.

Con questa fibrillante esperienza si attraversa la lunga “cavea” oscura che sintetizza il dramma della vita; non solo, ma l’arco o l’antro stesso di una storia dove le stelle si sono spente. Tutte. Tutte ... eccetto quelle che “restano” nella “memoria” di Chi le trascende.

Qui è d’obbligo nominare il “sacro”, perché è su questo altro termine – dopo la “catarsi” – cioè su la “memoria” che l’arte riesce a compiere il salto supremo dal ricordo (umano e che si spegne) alla memoria (divina e che, sempre, si ri-accende).

Il dato, a questo punto più direttamente biblico e autorevole, è abbondante quanto salvifico quando niente c’è più nella mente dell’uomo, tutto resta o si forma nel pensiero “creativo” e risorgente di Dio. “Nelle tue mani, rimetto il mio spirito” (Lc.23,46) .

Fondamentale, però, precisare bene i termini: parole, significati, simboli ed esegesi.

Perché l’arte, pur aperta al mistero dell’ “ineffabile”, nel senso che ha sempre la virtù di essere qui e oltre, in un tempo e in uno spazio dove si attraversano naturalmente i confini, è la via aurea verso la “verità”; è essa stessa una verità, non più-col “verbo” cristiano - una metafora; e neppure un’ “illu -sione (come faceva credere il “pensiero debole” prima maniera, vedi in G. Vattimo: “Filosofia al presente”).

Precisando, appunto, il buio, l’antro della morte in cui si precipita con il “pneuma” nero di Meneghetti, è un’altra cosa rispetto alle “ombre”, cui potrebbe far riferimento e di cui si ha, nella letteratura e nei testi di arte figurativa, un’amplissima e variegata esposizione.

Per intenderci, l’ “ombra”, spesso creata e evocata dagli artisti, è “l’altra faccia della luce” come si deduce già seguendo il vocabolario biblico e, poi, nell’attrazione della mistica, sia ebraica (la “kabbalà”) che cristiana (i santi poeti e contemplativi, tra tutti, il più alto, Giovanni della Croce) e dal simbolismo letterario, che è nei secoli ininterrotto, fino a Proust, Rilke e L.Borges (vedi, di lui la straordinaria opera “Elogio dell’ombra”).

Precisazioni, queste, necessarie per caratterizzare più semplicemente l’ “animus” artistico, catartico-redentivo di Meneghetti. Buio, non “ombra”.

Un’ “animus” di sostanziale tenuta storica, che lo lega, addirittura, alla specifica e intima “catechesi” iconografica della tradizione classica cristiana, nei due versanti: quello occidentale e quello orientale.

Quello occidentale, si sa, è datato con la scelta “incarnazionista” francescana e giottesca, cioè nell’ “incarnato” del Cristo amore-piaga, del chiaroscuro e della prospettiva. Da quel momento (anche col precedente cimabuesco), l’arte sacra occidentale è stata un crescendo nella spericolata tensione del dramma umano, che provoca e invoca il divino, fino ai vertici “abissali” del Rinascimento nordico, con Grünewald, Holbein il Giovane e, nel mondo latino, con El Greco e, facendo ora secolari salti generazionali, nel ‘900, con l’espressionismo (terribile e passionale) e, più vicino, con Picasso (la sua “Crocifissione” del ’30.), con Munch, con Bacon, con Sutherland (la sua “Crocifissione” del ’47, che è uno scompiglio di segni, (si trova nella Collezione d’arte moderna del Vaticano), con il convertito e cristianissimo W.Congdon e, nella “crudità” senza limiti (ma tutta “materia” di Dio che muore), Herman Nitsch.

Qui si entra nell'evento fisicamente "carnale" della redenzione che – si può sostenere – risente dell'economia "sacramentale" della ritualità cristiana.

Perentoriamente: o è così o il sacro si scioglie in "vapori" spirituali. Si perde: carne e verità.

E', ora, la tradizione orientale. E' una tradizione orientata alla scelta "escatologista" delle icone. Ma, anche in questa sublimata visione, si resta fedeli all'incontro decisivo di Cristo con gli abissi: del male, del peccato e, quindi, dello stesso destino dell'uomo. Per la redenzione.

Ed è un tema iconograficamente fisso nei secoli. Dalla Natività, dove il bambino Gesù è deposto in una culla fatta a sepolcro ed è in bilico sull'antro buio della morte e degli Inferi, alla Risurrezione, dove il primo intervento del Risorto è la discesa, proprio agli Inferi, raffigurati, ancora, in "mandorle" di nero e prende per mano, per la risalita, Adamo ed Eva.

L'installazione di Renato Meneghetti, ideata con il suo ritmo rituale, ricorda visivamente e simbolicamente, la notte del Sabato Santo nelle chiese, che è chiamata "la notte delle notti".

E' la "veglia santa", che inizia dal buio (si spengono tutte le luci della chiesa).

Buio che non è solo buio, ma tutto il grembo della storia, svuotato dalla vita con il peccato, dove l'uomo è espropriato, denudato, e si rivede "schematizzato" (distrutto) come in una "radiografia" – con un occhio, in parallelo alle forme di Meneghetti – dove la figura è solo l'impronta di una distruzione totale. Vengono in mente per uno struggente richiamo, le impronte umane sui muri di Hiroshima dopo la bomba atomica. Non resta altro. Un segno, qui, più angosciante del nulla.

Ma ecco che la notte è squarciata dalla luce del Cero Pasquale. Nella liturgia il Cero Pasquale, che rappresenta il Cristo Risorto, è una presenza viva, ma "discreta", sensibilmente percepita, ma non invasiva o clamorosa.

Invece, nell'evento artistico-salvifico di Meneghetti, la luce deflagra al termine di questo oscuro cammino.

E' un lembo, assolutamente plenario ("il plenum" che si diceva) dello splendore di Dio. E' uno "scoppio" di luce.

Ma importante è che questo "urlo" di luce, dopo l'urlo paradossalmente lacerante e insieme "muto" dell'uomo, poi, trovi una sede, un luogo permanentemente abitabile. Come un "pozzo", e qui l'accostamento è col pozzo centrale dell'"hortus conclusus" dei chiostri monasteriali e conventuali. O un Abside concepita come "statio" liturgica della luce. O come una cappella o una Cripta, incendiate più da una visione spirituale che da un rogo atmosferico.

Comunque, è la fine. O meglio è l'approdo di tutti i gemiti e di tutte le speranze, consumate lungo il percorso della vita. Questo, da Meneghetti, è simboleggiato nell'assorbimento delle pareti bianche, bianche come i "sudari" e i panneggi degli artisti del 400, tra cui, assolutamente strepitoso e unico, il panno bianco del "Cristo morto" di Mantenga a Brera.

Dall'urlo natale della "natura scura" inscritto nella carne e nelle infinite mappature del corpo, al "risus paschalis", cioè l'Alleluia della Luce, il nuovo "big-bang" creaturale di Cristo, che sale e dilaga in modo incontenibile.

La redenzione non può e non vuole altra "trasfigurazione" nei segni, nelle forme, nella materia che in questa immensa "cava" di luce.

Ma non si dà completa redenzione se non coinvolge l'intera capacità sensoriale dell'uomo.

Ecco, perciò, dopo la vista e l'udito (i suoni che graduano la morte e la rinascita), l'odorato. I fiori, il profumo.

La redenzione è, veramente, un avvenimento cosmico, "panico". Il "panismo" che è, tra l'altro, il "sogno" dell'arte, da sempre. E' in questa direzione che voleva spingere l'invenzione critica del termine "tattile" di Berenson, riferendosi ad una comprensione che affonda nell'arte, oltre che con il pensiero, con tutta l'attenzione prensile della persona.

La vista, per una più completa definizione estetica, deve essere confortata e collegata a tutti i "canali" dei sensi, fonti della vita perché, anche, "finestre" sull'Assoluto.

Meneghetti introduce, così, il profumo dei fiori, dopo la desolante visione della loro caduta nella morte – i fiori appassiti, i petali estinti lungo il percorso – ed è parte integrante della Risurrezione. L'Alleluia che profuma. Il profumo del "risus paschalis".

Renato Meneghetti – in conclusione – forse scuote e aggredisce di più con la desolazione.

Ma si deve avere il coraggio, di più, si deve scommettere nell'abbraccio finale con il fulgore della luce, il più credibile pre-sentimento dell'Eterno.

Dal nulla ("ex nihilo") al tutto, dal buio alla luce, dalla morte alla vita, dal silenzio all'essere.

"Eghènetai"!

Nel prologo del Vangelo di Giovanni, è questa la parola che deflagra per la salvezza.

Come nell' "incipit" della Bibbia, nel libro della Genesi c'è l'espressione chiave della creazione: "fiat lux!", ora, l'espressione chiave della redenzione: "eghènetai": "il Verbo - si fece - carne".

E la carne – buia, ferita, spenta – la carne scoppiò nella Luce.

Don Giuseppe Billi

2006

TESTO CRITICO · 2006

Laurence A. Rickels

Il Corpus della sua Opera

traduzione: Paolo Maria Nosedà

Se non avessimo gioito per le arti ed inventato questa sorta di culto del non vero, allora la presa di coscienza della generale non verità e della mendacia che viene a noi dalla scienza – la realizzazione che il delirio e l'errore siano malesseri di umana conoscenza e sentire – sarebbe assolutamente insopportabile. L'onestà condurrebbe alla nausea e al suicidio. E tuttavia esiste ora una forza centrifuga alla nostra onestà che ci aiuta ad ovviare a tali conseguenze: l'arte come buona volontà rispetto all'apparenza.

Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza**

Nel film dell'orrore *The Addiction*, girato nel 1995, la studentessa di un dottorato in filosofia, una volta superato il blocco dello scrivere (avvallato o avviluppato nella crisi etica che i suoi studi universitari cercavano di contenere), diviene in prima battuta una vampira e se la cava bene anche nell'affondarci i denti, e discute la sua tesi di laurea di fronte alla commissione. La cinepresa, e noi con lei, compie una panoramica della sala in cui si trova la studentessa e noi riusciamo solo a percepire, poichè una parola su tre va a perdersi nel balbettante passaggio della nostra percezione sensoriale, le sue parole di saggezza. Si tratta dell'approssimazione del sogno di una dissertazione massimamente intelligente o specialistica: nel sogno si suonano tutte le note più alte, proprio come la nostra studentessa, e si straccia la prova orale. Tuttavia, dovessimo ricordare e trascrivere le nostre parole a beneficio dei saggi, non riusciremmo a ricatturarle, né sapremmo trovarne il senso o il trionfo che hanno rappresentato, e tutto ciò, poichè ora è già sfuggito, lo si trova perduto. Dopo, la neo-dottoressa, invita la commissione ad un piccolo rinfresco per festeggiare. Ecco che la statica si libera. E' tempo di mettere alla prova – o ricusare nell'immobilità – la sua eredità. Le sue parole di benvenuto sono proprio come uno se le aspetta. Ma, poi, offre ai propri ospiti e mentori una nuova serie di scoperte ed un nuovo paio di incisivi. Il ricevimento si trasforma in un bagno di sangue vampiro-sadico.

Nel prosieguo del transfert in un ambiente istituzionale, la scena dell'esame sull'intelligenza discorsiva della candidata (insieme alla sua interpretazione, quasi in uno stato di risveglio, attraverso il vampirismo), trovo la visione interna della convinzione critica che ha fatto maturare le opere di Renato Meneghetti o, altrimenti detto, quella del rapporto proprio dell'artista con l'istituzionalizzazione. Ciò che si è perso, reso sintomatico e registrato lungo tutta la linea ricettiva è che Meneghetti è in primo luogo, un luogo di sovrapposizione fra arte e tecnologia (e scienza), uno sperimentatore o un collaudatore che tuttavia mette sempre anche alla prova sè stesso. Nella sua istituzione stessa, Meneghetti ha molto da dire. Ecco il significato più ristretto della prova sulla e nell'accumulo della sua opera.

Proprio come in *The Addiction*, in cui il sogno dell'esame facilmente superato per l'ingresso nell'istituzionalizzazione entra possente e chiaro solo in una condizione di transfert e si rende disponibile ad un'interpretazione solo in forma di allegoria vampiristica, l'"ars esaminandi" di Meneghetti trova e fonda un'istituzione fuori dalle istituzioni, ma con un punto di vista

interno che si apre, in senso lato, alla vita istituzionale.

E' possibile "risvegliare" o innalzare alla forza dell'interpretazione (oppure ripristinare come proiezione) la convinzione critica di Meneghetti? L'identificazione che Duccio Trombadori ha enunciato di Meneghetti definendolo un "mutante" può essere considerata un caso esemplare da sottoporre ad esame.

1.

In "La Questione della Tecnica", Heidegger contempla la situazione essenziale (in contrasto a quella tecnica) della tecnologia: il sostantivo *Gestell* raggruppa parecchi verbi tedeschi che stanno a significare elevazione, posizionamento e disposizione secondo un'ordine e che, secondo Heidegger, significa sia apparato che applicazione o strumento e anche scheletro. Heidegger ammette che, sia di primo che di secondo acchito, questa doppia occupazione semantica di *Gestell* sia strana ed addirittura orribile. Tuttavia, straordinarie contraddizioni in seno ad un'unico sostantivo discendono su di noi da Platone e divengono "habitus" di pensiero. L'essenza scheletrica della tecnologia appartiene ad un subitaneo posizionamento che precede qualsivoglia esternalizzazione macchinistica. Ciò che viene quindi "messo in cornice" è la preparazione o la disponibilità a tutto ciò che la tecnologizzazione manifesterà e fornirà. La *Gestell*, ed io ora qui parafrasò Heidegger assai da vicino, è il coacervo del sollevarsi o trovar posto che sfida l'uomo a scoprire o svelare la realtà in quanto riserva nella modalità dell'ordine. *Gestell* è la ripetizione teutone o la prova teatrale della greca *technè* che costringe sia l'arte che la tecnologia (o la scienza) entro una "cornice". Heidegger, da ultimo, elabora questa doppia traiettoria della *technè* perchè l'arte divenga il regno nel cui ambito si contempli ed incontri nella sua essenza (invece che, ancora, nel suo mero aspetto tecnologico) la tecnologia.

Nel 1979 le prime radiografie a passare sotto lo sguardo preoccupato di Meneghetti furono quelle della di lui figlia il cui male doveva essere diagnosticato prima di essere guarito. A seguito del risultato positivo della terapia, Meneghetti iniziò il suo caratteristicamente specificante lavoro sulle immagini ai raggi X. Scelse proprio le immagini dell'interno dell'organismo di sua figlia e le trasformò in dipinti. Nel far ciò, lasciò un segno che citava o faceva anticipatamente appello ad un nuovo genere di immagine nelle arti ed altrettanto nei mass media. Le sue opere fagocitatrici precedenti erano già incentrate sul corpo visto tecnologicamente, sia al suo interno che all'esterno, sospeso fra pericolo e salvataggio. I fagociti forniscono una prima linea di difesa dell'organismo contro tutto ciò che potrebbe minacciarne la sopravvivenza: ingoiano e sciacquano via i corpi estranei, spesso materia inutilizzata. Se Meneghetti, ad un certo punto, si scelse il nome di fagocitato, lo fece allora per rafforzare la sua identificazione con la vita al cui servizio vedeva se stesso come colui che ha la licenza di uccidere: arrestare il movimento di ciò che già è privo di movimento. Ciò che un nome rappresenta e contiene lo si trova nel titolo del film d'azione *X-men*. Si estrapola che la "X" contrassegna il punto in cui si trovano i "mutanti" – il punto dell'ignoto – e definisce ulteriormente i "Men" come "finiti" o "ex" sulla scia di trasformazioni ed altre mutazioni di livello superiore era, in effetti, una designazione positiva attribuita dagli allievi a beneficio dei propri professori. Contrariamente ai mostri del nichilismo che incoraggiano la guerra contro il nemico totale, quegli uomini esagerati e ormai finiti che portano il nome cadeau-transfert di *X-Men* ubicano la questione della superumanità all'interno di una scuola, in una sede di letture ed interpretazione. E, comunque, da mutanti una volta e da futuri

X-Men, devono trovare la loro scuola fuori dalla scuola. I mutanti che ricercano la situazione di tranfert sono schierati in battaglia, come i loro cugini nichilisti, nel recinto dell'istituzionalizzazione.

Gli studi condotti da Wilhelm Conrad Roentgen sui raggi invisibili lo riportano sui binari del transfert verso e attraverso l'istituzionalizzazione (quei binari attraverso i quali era stato castrato e sminuito al liceo). Prima di prendere il diploma di maturità, venne sorpreso con in mano una caricatura di un insegnante (che, per orgoglio, non smentì di aver disegnato, anche se, così almeno narra la storia, non ne fu lui l'autore).

2.

Roentgen scoprì e produsse la prima radiografia di uno scheletro umano vivo in un periodo in cui gli studi scientifici probanti erano per ogni dove confinati a servire da mezzo per liberarsi, ad uno ad uno, degli strati di invisibilità. La radiografia era comunque registrabile unicamente e immediatamente in forma fotografica. Le precedenti invenzioni della fotografia e del viaggio su rotaia – i due binari alternanti della tecnologizzazione che sia Freud che Kafka videro come fattore di riavvicinamento di quel che, sull'altro binario, era già stato concepito come fantasia assai lontana – in ultima analisi servirono da collante per le loro innovazioni, come fosse una nuova modalità di vedere il formato o l'industria cinematografica. Walter Benjamin (allegoricamente) personificò il nuovo rapporto intercorrente con il mondo visibile o visualizzabile che ci era stato portato dal cinema come chirurgia. Proprio come il chirurgo evita il rapporto interpersonale con il paziente per penetrare direttamente e profondamente dentro un corpo che è stato aperto, altrettanto il cameraman (con lo spettatore in coda) entra nel nuovo campo visivo di *Zerstreuung* – immediatamente e parallelamente “distrazione” e “disseminazione” – come esaminatore o collaudatore senza o oltre la mediazione della differenza o della distanza interpersonale.

Lo scheletro è una vecchia figura allegorica della Morte. Precede il cadavere, l'indicazione ultima o il segno di alegorizzazione sul palcoscenico del dramma barocco. Secondo l'idea che Benjamin aveva di Baudelaire, ossia del moderno allegorista, il diciannovesimo secolo depone nudo (ancora) il cadavere interno. L'arte di Meneghetti occupa le diverse stazioni dell'incontro del corpo con ciò che lo svela. Consideriamo, ad esempio, i due autoritratti del 1989: intorno all'immagine radiografica ritroviamo la traccia dei tagli della ricerca anatomica autoptica. Proprio come negli odierni modelli in plastica o nei libri dalle pagine trasparenti, il *De Humani Corporis Fabrica* di Andreas Vesalius del 1543, il manuale anatomico primigenio a cui ancora fece ricorso Goethe, inizia con l'intero corpo nudo e continua esponendo gli strati di quel corpo fino a che il lettore arriva ad una sezione incrociata terminale: lo scheletro con i legamenti. Al tempo di Vesalius era proibito sezionare il corpo umano: più che di esecrazione si trattava di eresia. Le scoperte laiche di Vesalius erano foriere di forti dubbi su alcuni valori cristiani di redenzione nel loro punto allegorico di sovrapposizione con quanto sostenuto da pagani o occultisti sulla rianimazione fosse un osso incorruttibile nel corpo umano che servisse da nucleo per la resurrezione del corpo. Una volta aperto, il corpo avrebbe inevitabilmente, con il passar del tempo, rivelato che non esiste alcun osso deputato alla resurrezione dentro di noi. Tuttavia, invece di sostituire l'eternità con la finitezza, è l'eternità stessa ad essere stata immersa nella finitezza. Il funzionale scivola quindi nell'allegorico. Vesalius ha rappresentato non solo il corpo scientificamente illuminato ma anche, senza alcun errore a lui imputabile, la creatura allegorica che non può né vivere né morire perché

(come il Cacciatore Gracco di Kafka) è l'anima immortale che è morta senza morire.

Secondo la rilettura che Benjamin fece dell'allegoria (in *Origine del Dramma Barocco Tedesco*), che riguarda tanto il teatro barocco quanto il dramma espressionista del primo dopoguerra, oppure, per quanto possa importare, riguarda tutte le parole ed i mondi fra e da quel periodo, la modalità allegorica ha un contesto proprio: sopravviene dopo il disastro. E' la modalità che collega ancora la nostra sopravvivenza di dolenti e lettori a ciò che manca. Allegoria, secondo Benjamin, significa il non essere di ciò che allo stesso tempo essa rappresenta. Come per il cadavere, che Benjamin cita en passant come emblema allegorico primigenio pronto all'uso, l'allegoria si realizza all'interno della prospettiva del melanconico. L'oggetto diviene allegorico sotto lo sguardo melanconico, tutta la vita se n'è uscita, rimane come morto, ma eternamente conservato. Benjamin ha un analogo apertamente psicoanalitico per questa doppia lettura di cui egli fa uso non una, bensì due volte. Il sadismo attende all'allegoria, l'unico piacere, ma assai forte, che è permesso al melanconico di provare. "E' infatti caratteristico del sadico l'umiliare il proprio oggetto e poi – o a partire da ciò – soddisfarlo." Nello stesso modo l'allegorico si appropria di un oggetto malinconicamente defunto ma anche conservato e, quindi, "incondizionatamente in suo potere" (359). Nel suo lavoro più tardo sulla Parigi del diciannovesimo secolo, ad esempio, Benjamin segue il proprio sadismo nelle penetranti frontiere del tecno occhio (o Io). "La fantasia sadica tende a costruzioni macchinistiche. Quando affronta 'élégance sans nom de l'humaine armature,' Baudelaire forse riconosce nello scheletro una sorta di macchina."

Lo "stallo" è stato affrontato nel 1933 da Hanns Sachs (nel suo saggio "Verspatung des Maschinenzeitalters"). Sachs derivò da casi di psicotici il condizionamento psichico a cui tutti noi siamo soggetti prima di poter inventare o affrontare la tecnologia nel mondo esterno. Altrimenti detto, gli aspetti machinistici esterni della tecnologia sono, come più tardi sostenuto da Heidegger, secondari rispetto ad un certo posizionamento psichico prestabilito che è alle origini della tecnologia. Nei casi estremi di formazione delirante psicotica, occorre sfuggire alle relazioni troppo ravvicinate ed in ultima analisi misteriose con il corpo (mancante) attraverso la concezione e produzione di trame paranoiche di controllo della meccanica e della mumificazione. Secondo Sachs, l'avvento delle tecnologie esterne serve a mantenere la necessaria e sicura rimozione alla quale deve essere conservato, attraverso la proiezione, il corpo (mancante).

Il ritardo teorizzato da Sachs si trova anche nell'era della macchina, ove funziona come il collegamento a strumenti strani sostenuto da Benjamin, mantenendo così lo spavento del "techno" ed il ritorno della mummia in un programma di azionamento controllato.

Sachs sosteneva che benchè il "saper fare" fosse stato posto a servizio delle tecnologie delle macchine già nell'Antichità, gli Antichi Greci e Romani avevano ristretto la loro inventiva alla produzione di oggetti divertenti. Sachs descrisse quindi questa Età dell'Oro come un periodo storico (o nella storia dello sviluppo) in cui il narcisismo primario potesse essere considerato la norma. Il narcisismo primario, o basato sul corpo, nell'Antica Roma e Grecia non era apparentemente soggetto a restrizioni quali l'osservanza della legge che ciascuna psiche ha dovuto seguire da quel periodo in poi: o avanzare verso il narcisismo secondario in cui le proporzioni corporee dell'amore di sè (o amore della madre) devono essere abbandonate e sostituite da rapporti di potere, oppure prepararsi alla rottura psicotica. Attraverso i rapporti intessuti fra ego ed il proprio controllo, viene nondimeno conservato un certo rapporto con il

narcisismo primario nel “normale” sviluppo in linea e tensione perfetta con l'autocritica. Nel caso in cui non si riesca ad attuare il disinvestimento dallo stadio di narcisismo primario o basato sul corpo, la psiche viene a trovarsi afflitta da una crisi di mistero e stranezza: il corpo, vivo o morto, come misura di tutte le cose accende il filmato idiota di decomposizione senza fine e di non-vita. Ciò introduce l' “intervallo” psicotico. Ma l'unica “pausa” che può avere lo psicotico è la proiezione d'emergenza all'esterno del proprio narcisismo corporeo di un nuovo mondo machinistico, la proiezione d'emergenza, in altre parole o mondi, del corpo in quanto macchina, tecnologia mediatica, in qualche maniera come forma di collegamento con (o scollegamento dalla) una lunga distanza. Senza la pausa-stazione della proiezione di un nuovo ordine tecno-delirante a sostituire quel mondo perso a causa della repressione, lo psicotico se ne va quietamente: dissolvenza, catatonia, cripta mortale.

Quindi, come già sottolineato da Freud nella sua lettura di *Memorie di un Malato di Nervi* di Daniel Paul Schreber del 1903, un doppio riferimento a cui Sachs si rifà a sostegno dell'intero suo saggio, la formazione di un sistema tecno-delirante deve essere interpretata – come l'ultimo levare del direttore d'orchestra su di un pentagramma – come l'avvento di una fase di “ripresa”. Sia l'autobiografia di Schreber che l'analisi che Freud compie di questo corpus accompagnarono la concezione di Benjamin dello stadio o gamma allegorica della commedia barocca del lutto.

Come, allora, comprendere la teoria di Benjamin della modalità allegorica della lettura post-catastrofica? Possiamo iniziare con una nostra ambientazione, il “Sensurround” massmediatico, che semplicemente ribalta, purtuttavia conservandolo, il collegamento melanconico, ma nella modalità di preparazione alla catastrofe, o ciò che Benjamin analizza e che prende il nome di “ammortizzatore”. La collezione delle “opere in-progress” di Renato Meneghetti può essere interpretata come la conservazione di codesta associazione fra il trattamento allegorico ed il suo opposto o “revival” massmediatico, con lo spostamento fra opere pittoriche che contengono un significato riconoscibilmente allegorico ed opere che impegnano le condizioni ed i contesti identificabili della nostra tecnologizzazione mediatica, e secondo ed alla base di presupposti che sembrano solo essere lungi dal dolente corteo allegorico. Inoltre, è possibile sostenere che tutte le opere di Meneghetti, una ad una, siano attraversate da entrambe queste rivalorizzazioni dell'allegoria.

3.

Nel *Faust II* di Goethe i “fantasmi di cartamoneta” presentano e guidano lo svolgersi dello scambio allegorico di voti in questo mondo in malattia ed in morte.

E' al confine tra Cristianesimo ed allegoria (ed all'interno di entrambi) che si manifestano i vari interventi didattici di Meneghetti in quanto concetti limite nell'ambito dei quali la sua opera rischia la “sui-citazione” per affermare la sua recalcitranza allegorica.

“Optional,” che dal titolo prende spunto per un riferimento al linguaggio contrattuale, è costituito da un modello anatomico ingrandito a livello monumentale del cervello umano che si gonfia e sgonfia regolarmente. Il monumento al cervello reca didascalie di luoghi ove si sono verificati conflitti omicidi insieme al numero di cadaveri. E' una commemorazione di queste perdite. Ma vengono altresì somministrate come “shock” o iniezioni inoculate contro il primo contatto diretto con una situazione traumatica. L'atto didattico reclama una certa distanza: preferiremmo non venire schiacciati dal cervello sgonfiatosi. Optional: o il culto

della Messa/Massa dell'omicidio (Cristiana e/o Satanica), oppure imprimere sulle "masse" una misura di liberazione dell'istruzione e del controllo.

Quest'ultimo, il moderno associazionismo dell'allegoria (secondo Benjamin), ricerca la tecno-mutazione di ciascun consumatore in esperto ed esaminatore.

In "Indifference", alcune fragili teste umane sono sparse nel pavimento che ospita la mostra. I resti cermici sono riferibili al corpo umano (contati a testa) attraverso il regno dei giochi di bambola nel cui ambito la miniaturizzazione e la fragile simulazione della vita di tutti i giorni in assenza di segni vitali funzionali riprende da dove lasciò la linea di produzione preistorica di questi artifatti: più precisamente, nei luoghi mortuari che la cultura massmediatica reprime e rappresenta allo stesso tempo. Quindi, il contraltare di "indifferenza" è "commemorazione".

Una volta entrati all'interno dello spazio della mostra, sia che si calpestino queste teste scientemente o incoscientemente, l'azione viene compiuta con indifferenza nei confronti di queste rappresentazioni dei corpi "persi/dispersi". Il giorno seguente, ed ogni giorno a seguire, viene reso noto il conteggio dei corpi del giorno che precede. Quindi, la fase didattica della mostra palesa le difficoltà (tecniche) attuali di fronte alle quali ci si trova nell'immedesimarci nelle perdite ogni giorno riportate dai notiziari. I resti ceramici possono solo divenire oggetti nei e con i quali identificarci se divengono corpi e, quindi, essere fatti riposare in pace in quella od insieme a quella parte di noi che, attraverso l'identificazione, ha già attraversato il solco ed è entrata o si è spinta verso l'altro.

La mostra stessa continua come fosse un esperimento continuo in cui i visitatori vengono messi alla prova: non si può passare, ma si può solo attraversare.

In qualità di prova da sostenere, il suo risultato viene anche postoposto dal "flash back", potendo scegliere la molteplicità solo dopo il fatto e, quindi, in un certo senso, iniziando di nuovo a sostenere una prova, assicurandosi il tempo necessario a che si possa passare dentro la prova.

Come gli interventi (allegorici) chirurgici e sadici di Benjamin, anche queste, quindi, fasi metaboliche del corpus di Meneghetti si situano in contrasto rispetto al "nichilismo medico" al quale possono altrimenti portare. Benjamin commenta questo nichilismo così come era stato sintomaticamente definito da Carl Jung, Gottfried Benn e Ferdinand Céline: "Questo nichilismo proviene dallo shock che l'interno del corpo provoca a coloro che ne hanno a che fare."

L'opera di Renato Meneghetti è aperta alla tensione della prova che è insita in noi: la tensione del lasso d'attenzione che si raddoppia all'indietro e che riporta indietro, dell'essere colti di sorpresa nel bel mezzo dei nostri presupposti. Egli, quindi, lavora sullo shock e sul trauma. Il primo contatto con ciò che c'è di nuovo nel sensorium massmediatico, che può sempre essere rinnovato, raddoppiato e contenuto, ritorna improvvisamente (attacco a sorpresa), ma è sempre anche conseguente al fatto, è solo una prova. Quindi, attraverso il contatto con l'opera di Meneghetti, l'osservatore inizia a passare (dentro o attraverso) la prova oppure, se preferite, l'osservatore viene spinto ad uscire dalla consapevolezza che si vive in condizioni di perenne esame. Questa è la doppia impostazione che fornisce una pausa al pensiero e, al tempo stesso, richiede tempo, quel tempo necessario per ripristinare e deferire, sia come accade nel caso del ritardare la fine o la scadenza e come quel verificarsi dopo il fatto che

momenti di riconoscimento possono continuare a far sopravvenire o impedire di riunire.

Un altro modo di passare consiste quindi non nell'affrontare la prova, ma nel sottoporvisi senza provare.

Sono indifferente di fronte all'altro. Questa passività radicale, a sua volta, soddisfa – senza esaminare – la condizione di essere sottoposto ad una prova che, in ultima analisi, permette all'altro di venire (o di andarsene).

“La Musa sofferente.” In Renato Meneghetti. *Pittura e altre arti. 1954-1999*. Milan: Skira, 1999: 51.

“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.” *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Volume I. Part 2. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1980 [1936]: 495-96.

Ursprung des deutschen Trauerspiels. *Gesammelte Schriften*. Vol. I. Part 1. 1974 [1928]: 360. Subsequent page references to this work are given in the main text.

Das Passagen-Werk. Ed. Rolf Tiedemann. Vol. I. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1983 [1927-1940]: 447.

Das Passagen-Werk. Vol. I: 590.

N.d.T.: Tutti i titoli delle opere contenuti nel testo sono stati tradotti in italiano ove possibile con le traduzioni ufficiali estrapolate dalle bibliografie degli autori citati.

Laurence A. Rickels

2006

TESTO CRITICO · 2007

Francesco Gallo

Cosmogoniche e Apocalittiche

Le immagini di Renato Meneghetti si stampano subito nella mente come autentiche somministrazioni urticanti ed impediscono una transizione nell'ordinario dello sguardo, perché tengono sempre in apprensione, tale è il loro quoziente enigmatico, in una visionarietà che da un lato è analitica e conoscitiva e dall'altro è poetica e stregonesca. Sperimentale, sempre, non accontentandosi mai dei risultati ottenuti, ma sempre intento a svelare qualche cosa di nuovo, di inconsueto, sia a partire da tecniche artistiche della tradizione di cui pensiamo di sapere ciò che possiamo aspettarci, ma poi siamo puntualmente delusi o sconcertati, oppure da tecniche inconsuete, da cui non sappiamo che cosa possiamo aspettarci e da cui spesso usciamo rassicurati.

La verità è che ormai siamo immersi nel brodo di cultura dell'originalità e ogni salutare rallentamento di frenesia e di iconoclastia viene scambiato per caduta nel lezionismo e nel decorativismo. Essere sperimentali oggi non è una condizione psicologica, ma una realtà antropologica, una apostasia desiderante, da esercitarsi nel grande conformismo della violenza, del continuo spostamento del sé, nel labirinto delle cose, con una vitalità sconnessa, costretta più allo spreco che ad una tesaurizzazione, coniugando così una verbalità assoluta nel paradosso di un universo relativo.

Questa mia, vuole essere una riflessione di carattere generale, che si avvale dell'attento studio di tre pubblicazioni inerenti il dato complessivo del suo lavoro, curato rispettivamente, da Achille Bonito Oliva, Meneghetti opere 2000-2006, Electa, 2006, che contiene anche una belligerante intervista di Tommaso Trini, da Gillo Dorfles, Il corpo come tempo, Il corpo come luogo. Radiografie, Skira, 2003, che contiene una conversazione pungente con Maddalena D'Angelo, da Vittorio Sgarbi, Pittura e altre arti. 1954-1999, Skira, 1999.

Un vero lavoro di enciclopedia e di critica, che ha svegliato in me grande interesse e una serie di punti di domanda che riguardano il suo eclettismo, la sua abilità di spaziare in molteplici ambiti della factura inventiva, da quella incorporata del disegno a quella invasiva dell'architettura, senza arzigogolare sui linguaggi bassi o alti, sulla loro purezza o sulla loro applicabilità lavorando come deve lavorare un artista, in maniera officinale, totale, traducendo nell'oggettualità tutta la filosoficità possibile e immaginabile, lasciando agli altri ogni commento.

Meneghetti porta a suo vanto una grande abilità di parola, intrisa di conoscenza e di ermeneutica, ma una sua grande disabilitazione, quando è di scena l'oggettualità; questa sua posizione, che a me sembra logica e congruente, non è sembrata accettabile né a Tommaso Trini, né a Maddalena D'Angelo, troppo presi, nell'occasione, da un taglio illuministico, per accettare il punto di vista poetico, considerato inopinatamente pretestuoso.

Devo dire che queste due interviste, costituiscono per me l'aspetto speculare di tutta la sua opera, in una dialetticità che spettacolarizza tutta la scena, fornendola di dinamismi ed energie che sono espressione di una totale modernità transitata nella fine della stessa, nella tecnica diventata imperium, per apocalittici ed integrati, per dirla con Umberto Eco, anche se

oggi siamo nel completo e totale dominio dello spettacolo e della moda, che sono una fase matura e codificante, rispetto a quanto non fosse amorale e decodificante, l'analisi di Eco, che oggi deve essere integrata con Fukuyama, Foucault e il filtro di Guy De Bord, tentando un'analisi della verità e una storia del presente che non chiamino tante autorità a legittimare ciò che o si autoleggittima o non ha ragione d'essere.

A costo di imbastire un microcosmo oppositivo di tutto, anche di se stesso e di rischiare l'insignificanza, per un volere costeggiare il limine dell'assurdo che è tale sia negli editti della morte di Dio che in quelli del suo trionfo in ogni luogo e della declinazione del sive natura. Sto dalla parte di Meneghetti e non da quella di Trini e della D'Angelo, troppo preziosamente vestiti per fare bella figura nell'essere lineari e coerenti, mentre tutto qui parla di trasversalità e d'innamoramenti improvvisanti, tutto il corpus di una vita vissuta in un sostanziale di fisica e metafisica, di eresia dello sberleffo e regale di mercato. A partire dall'analisi diversa e diversificante fatta da Bonito Oliva, Dorfles, Sgarbi, su cui poggio piedi e testa, del loro costruire un filo di storia, necessaria per percepire la genealogia di tutti i linguaggi di Meneghetti, che non possono essere accusati di riferirsi illegittimamente alla stessa persona, dalle pitture originarie, in affreschi su tavola degli anni '60, al matericismo ispirato a Burri, degli anni '60, all'architettura, al design, al cinema, all'editoria, alla scultura, ai monoliti, alla radiografie, classificabili come studi e come opere, che sono evocazioni dell'inconscio e dell'emozione, ma anche progetti, ubicazioni, ragionamenti, sempre alla frontiera della riconoscibilità (anche se dopo Duchamp, una carta d'identità non si può negare a nessuno) sempre a contatto con i rimescolii del concetto stesso di cultura, che non è più connotato come un bagaglio storicamente definito, sistematico, in termini di trattato generale, quanto piuttosto un continuo interrogarsi e mettersi in questione, perché urgono nuove domande e bisogna elaborare nuove risposte, se non si vuole rimanere prigionieri di se stessi, del proprio mutismo e della propria sordità.

Dai sofisti in poi, tutto ha avuto un prezzo, indipendentemente dal fatto di volerlo o non volerlo e si è arrivati al nostro mercato che dà un valore materiale a tutto e chiunque voglia ad esso sottrarsi, rischia di apparire sospetto, come Renato Meneghetti che grazie al suo lavoro di pubblicitario, ha potuto sottrarre all'altrui volere o all'altrui desiderio, tutto il suo lavoro creativo, senza mai ridurlo a puro divertissement, orientandolo ad una socialità altra, che al possesso sostituisce la contemplazione, un vedere e un tatto che guadagnano solo con l'esserci, oltre ogni seduzione dell'avere.

Scegliere un momento su un altro, significa rompere la sua integralità che è un organismo e come tale è composto da tante parti, alcune esplosive ed oggettivanti, altre implosive e soggettivanti, come a rispondere ad una escursione che deve essere letta, seguendo i codici particolari, segreti, da laboratorio interiore che non si ferma mai passando da sogno a sogno, stando vicino ora alla magia di un Merlino ora alla osservazione di un Galileo, attestandosi sulle congetture generali del caos oppure ai calcoli segreti dell'entropia, insomma badando al senso di ciò che dà l'esistenza, cioè il movimento, ma anche al senso che fa presentire la morte, cioè la stasi e la quiete. D'altra parte noi siamo abituati a percepire i fenomeni pellicolari, quelli che riflettono la luce e quindi si fanno conoscere, mentre quelli sottocutanei è come se non esistessero.

Su questo versante di prima invisibilità, di segreta storia dell'essenza, si dirigono le radiografie, affermando il legame ineliminabile tra arte e scienza, distinte dalla polarità di

invenzione e scoperta che si diparte dalla pittura, la più antica e colta delle sue tecniche e che rimane al centro della sua attenzione, la stessa da cui si dipanano le Anatomie impossibili, gli Optional, gli Insania, i Clandestini indifferenze, gli Omaggio ad Akira, i Global Folly, le Strutture segrete, i Paralleli vertebrali, alcuni dei capitoli della sua enciclopedia dell'immaginario e tutti fenomeni della sua inesausta volontà di rappresentazione che lo porta ad un perenne stato di grazia, per cui si trova a suo agio con la molteplicità di soluzioni tecniche e materiche, ma la cosa non deve portare a sorpresa, come è accaduto a qualcuno, perché l'arte è innanzi tutto cosa mentale e come tale si comporta (e come tale deve essere codificata dall'artista e decodificata dalla critica) ma non è filosofia, non è logica, non è retorica, bensì linguaggio visivo energetico, la cui fruizione è nell'essere vista, se poi mette in moto altri linguaggi, meglio, ma la visibilità è in genere, necessaria e sufficiente, basta dire che spesso l'opera resta in una durata indefinita, mentre la critica può essere, in molte sue valenze, un fenomeno di moda, piena di tic verbali e quindi pienamente datata. Questo cosmo di Meneghetti, che ha nel suo seno un ampio margine di disordine, che non supera mai il limite dell'entropia, oltre cui ogni organismo si dissolve, contiene il suo mondo e costituisce un vero alterego.

In tutta l'opera di Meneghetti si rintraccia una forte artisticità che lo porta a lavorare su materiali qualsiasi, scelti a partire dalla sollecitazione del momento, che è in lui di forte contaminazione, con riferimenti della vita quotidiana, della vita intellettuale, alcuni riferiti, anche, alla sua biografia e alla sua biologia, nel senso che si nota, sempre, un forte scambio tra i fondamenti cognitivi mnemonici e quelli vitalistici che emanano dai suoi impulsi profondi, che hanno a che fare con gli istinti sensuali e sono quelli che portano, poi, alla magia di manipolazione della materia, all'invenzione dei segni a tutte quelle circostanze che chiamiamo intuito o ispirazione. E' chiaro, qui, che siamo di fronte ad un inquieto, ad uno spirito inquieto, insoddisfatto di quello che vede ma anche di quello che non vede, per cui la sua fantasia lavora all'elaborazione di un tessuto di opere la cui essenzialità è immediata, tagliente, travolgente di limite e convenzioni, improprie.

Nel complesso, mi sembra d'essere entrato in contatto con un nervo scoperto dell'inventività del nostro tempo, di questa attualità sfuggente che richiede intelligenze agili capaci, di confrontarsi con le simulazioni e le dissimilazioni, con il venire meno del concetto di ordine e il dimensionamento dell'individuo nel climax dell'erranza, che è l'unica alternativa possibile all'immobilità, una volta che tutte le geometrie sono state consumate dalla modernità e dalle malefiche utopie, che però erano qualcosa e sarà un giorno triste quello in cui dovessimo rimpiangerle. Meneghetti ci fornisce un corpus ermeticus, che è tuttavia una mappa, si tratta, intanto, di imparare a vederla.

Con questo non posso certamente dire che sono pronto a sottoscrivere tutta l'attività di Meneghetti, questa è una aspettativa che si può fare risalire solo a lui stesso e non avrebbe senso fare transitare ordini disciplinari così diversi e lontani tra di loro, anche se oggi diversità e lontananza sono sottoposti ad una crisi ordinamentale, da potere essere congiunturalmente percepiti in parti invertite, addirittura. Quello che mi preme dire e che punto su questa scrittura per non rimanere triturato dentro di me, in forma di folle monologo scaturito da un lungo convento contemplativo che con Meneghetti tocchiamo un limite, quello di un linguaggio tradizionale della critica, che non si faccia una bella autocritica, a trovare il tratto nomenclare per dire quelle cose che non appartengano già al bagaglio del

vocabolario.

Perché avviene che, da un lato le mitizzazioni delle parole, le scleratizzazioni dei linguaggi e le eccessive difese delle lingue delle contaminazioni, limitano, quando non deformano, la possibilità di dizione di un evento, dall'altro l'ineluttabile novità degli eventi artistici, così come nelle scoperte scientifiche, che spesso non corrispondono al gioco delle aspettative, fanno sì che ci troviamo di fronte a degli ineffabili che depotenziano, dandogli nomi che non sono propri, infliggendogli le categorie di bello e di brutto, che non c'entrano niente.

Succede così che un'accademia si confronta con una avanguardia, creando un inutile scompenso, in quanto bisogna proprio prendere atto della morte dell'arte storica, una morte che avviene con l'impressionismo e le avanguardie, alle soglie dell'ultimo gradino della modernità, che nasce nel '700 e muore negli anni ottanta del Novecento, portandosi via uno spazio ed un tempo che non erano più quelli dell'antichità, pagana o cristiana che fossero (ma che non sono per nulla sovrapponibili o impilabili) e ci consegnano ad un rizoma complicato ad un disordine, caos, ad una conspiratio oppositorum che ci sembra troppo, ma è appena al debutto.

TESTO CRITICO · 2009

Giulia Gueci

Il Viaggio Ulissiano

(...) Le opere dell'artista veneto affrontando il tema del viaggio, inteso come percorso di scoperta al pari del mitologico viaggio ulissiano, conducono e disvelano realtà misteriose dalla consistenza immateriale. Come ormai è divenuta, a partire dalla fine degli anni '70, una sua costante stilistica, Meneghetti impiega le radiografie come dato di partenza delle sue opere, in questo caso quelle di una mandibola vista da destra vengono fissate sulla tela e modificate attraverso l'utilizzo di colori alcolici. La forza penetrante dello sguardo immaginifico dell'artista, potenziato dall'impiego di una strumentazione tecnica come i raggi X, si addentra, quindi, fino all'essenza strutturale delle realtà fenomeniche scorgendone potenzialità inesprese. Un sodalizio prolifico tra scienza e arte conduce l'artista alla rivelazione di paesaggi a sé stanti, a tran-visioni - secondo la definizione di Paolo Fabbri - in cui l'oggetto corporeo, subendo una progressiva de-materializzazione, sfumando quasi scomparire, o piuttosto, mutando i suoi elementi iconografici si trasforma in un'immagine nuova, definita da sorprendenti effetti pittorici ed investita da donazioni di senso, diverse e distanti da quelle originarie. Partendo dall'indagine scientifica dell'ossatura del corpo umano, Meneghetti crea luoghi surreali, in cui subitanee apparizioni luminose rivelano spazi dai toni lunari, realtà emozionali oscillanti tra compressione e dilatazione, lievità e pesantezza. (...)

Giulia Gueci

TESTO CRITICO · 2010

Alberto Mattia Martini

Inside

Qual è la caratteristica imprescindibile per cui un'espressione artistica possa essere definita tale e quindi inserita e riconosciuta nel presente e proiettata nel futuro?

I requisiti potrebbero essere più di uno, ma a mio avviso l'elemento indispensabile, la base da cui partire, è che la ricerca culturale proponga una riflessione, si imponga nella società, in quanto capace di interpretarne lo spirito del tempo, quello che la filosofia tedesca e hegeliana definiscono con il termine *Zeitgeist*.

Renato Meneghetti non solo ha intuito questo aspetto, ma come afferma Pierre Restany: "Meneghetti è, prima di ogni altra cosa, un uomo del suo tempo. Ha saputo presentire l'imminenza del mutamento della nostra coscienza percettiva e dell'emergere di una dimensione globale della comunicazione".

È la sintonia con il proprio tempo, con il mondo nel quale siamo gettati ogni giorno, è quel "gusto" per il reale, per il materiale concepito come materia creatrice in simbiosi con la metafisica, con la tecnologia e il mondo naturale; Meneghetti è tutto questo ed altro ancora. Trovare una definizione, un aggettivo, inquadrarlo all'interno di semplicistici schemi sociali universalmente riconosciuti certamente non è possibile e non renderemo onore alla verità. Visti i suoi trascorsi nel mondo della pubblicità potremmo inserirlo in questa voce, ma sono convinto che, il Meneghetti di oggi non si sentirebbe assolutamente a suo agio avvolto da tali abiti e ancora meno rappresentato da tale definizione.

I mezzi con i quali l'artista si esprime sono molteplici: la pittura, il video, il cinema, la musica, la scultura, tutti strumenti ineludibili e soprattutto l'uno la conseguenza dell'altro, finalizzati a porre domande, che possano abbattere le barriere mentali, sprigionando continue riflessioni.

Probabilmente Meneghetti come ogni artista, che possa essere definito tale, avverte l'urgenza immanente di aprire, scardinare le porte dell'ignoto e immergersi, lasciarsi condurre dalla pura creatività, a costo di dover continuamente reinventare e ricostruire la parte più intima e recondita di se stesso.

Sono proprio queste fantasie, le volizioni e le emozioni, congiunte ai così detti fatti della vita, alle prove a cui essa ci pone innanzi, a volte terribilmente cruento, che hanno fatto avvicinare Meneghetti alla radiografia. Un mezzo indubbiamente inseribile all'interno del mondo della tecnologia e poi della scienza ed ancora della medicina, ma che per definizione è l'unione, l'interazione tra materia e radiazione. Un perfetto incontro tra tecnica e umano, tra complessa e costante ricerca messa in atto dall'uomo, che ha come finalità lo stesso umano. Se l'analisi radiografica è tesa a svelarne la verità materico-corporea, grazie a Meneghetti, assume un alone di misticismo, divenendo strumento per indagare la percezione mentale che si genera con l'espressione fisica, quando analizzata nel suo intimo tende a sfociare nell'emozione.

Attratto come abbiamo detto dal mondo tecnologico, ma al contempo non potendo fare a meno delle umane vicissitudini, l'artista vicentino ha trovato nei raggi x una sorta di

prolungamento dei suoi stessi occhi, uno sguardo bionico, che gli permette di scommettere, giocare e vincere su una ricerca che lancia un segno profondo, coinvolgendo nella partita tutti i nostri sensi.

Tra i primi a fare uso delle radiografie come mezzo artistico, Meneghetti è certamente stato “l’originale” nell’essere intervenuto direttamente sulle radiografie, modificandole, interagendo, riportandole su tela e poi operando con colori, speciali vernici ed alcool, oppure agendo digitalmente e quindi riportando l’immagine su carta fotografica. Un figura, oserei dire un'icona, che nella serie *L’anima del quotidiano* assurge a simbolo ancestrale della vita, anima dell’identità non svelata appartenente ad ognuno di noi, che ponendosi sempre più nell’intimità, riesce a raggiungere ogni singola coscienza. In principio era l’uomo ad occupare la scena delle radiografie, lo stesso artista, che ossessionato dalla morte, cercava di contrastare la fuga del tempo, imprimendo indelebilmente la propria immagine. Successivamente i soggetti diventano persone comuni o oggetti del quotidiano, un rapporto tra individuo e oggetto che non si limita alla mera distinzione tra la tipologia di materia di cui entrambi sono costituiti, ma indaga la presenza dell’io che ci permette di porci in relazione con noi stessi. Sono opere, immagini sperimentali, connesse ad una meticolosa indagine di pensiero, esperienze che scavano tra i reconditi ambiti dell’origine e quelli inaccessibili della morte. Come sostiene lo stesso Meneghetti: “Attraverso la rappresentazione della morte sono riuscito a comunicare la vita per cercare l’essenza della verità”. È proprio questa bramata essenza della verità, che costituisce l’oggetto del desiderio da parte dell’uomo fin dalla notte dei tempi; l’eterno errare all’interno di un labirinto infinito, in cui i muri, dai quali siamo contornati, risultano essere gli unici compagni di viaggio. Non si sa cosa ci aspetterà una volta trovato il centro, forse la proiezione di noi stessi o forse un altro muro, una parete che Meneghetti definisce *Sensazione minima*. La sensazione trasmessa non appare affatto ridimensionata e nemmeno priva di emozioni, anzi è proprio grazie alla radiografia che abbandoniamo uno sguardo asettico, spesso superficiale per ottenerne uno più introspettivo che, ci permette di carpire quello spazio ultrasensibile ed intimo, ai più inaccessibile. Una cascata di immagini illuminate, dalla quale pare provenire un grido che accomuna l’umanità, gli elementi, i simboli e le iconografie. Una luce irradia questo incessante desiderio di comprensione e di eternità, tenendo ben presente quello che ci rammenta Platone: “Più conosco e più mi trovo davanti al mistero”. L’arte e di conseguenza la vita non devono perdere il mistero che le contraddistingue, non devono divenire una fotocopia del reale, ma conservare la libertà dell’immaginazione e del dubbio.

Potrebbe risultare un’ovvietà asserire che viviamo nella società dell’immagine, ma è certamente un dato di fatto inopinabile. Se l’immagine spesso integra la parola, ne approfondisce i contenuti e i messaggi, mai come oggi essa ha acquisito un enorme potere mediatico e di conseguenza una preoccupante capacità di manipolarne il pensiero.

Nel film di John Carpenter, *Essi vivono* (1988), il protagonista trova uno strano paio di occhiali da sole, grazie ai quali riesce a vedere finalmente in modo veritiero la realtà nella quale vive. Il mondo che lo circonda non è a colori, ma in bianco e nero, i mezzi di comunicazione dalla televisione, ai giornali, ai cartelloni pubblicitari, riportano e “propongono” messaggi subliminali, che inneggiano all’obbedienza, a non pensare, a credere nel denaro come a un dio, a non ragionare con la propria testa, ma ad uniformarsi in unico pensiero. È un’umanità, come ci racconta Meneghetti nella serie *Clandestine*, che non sa più vedere, che a causa del

martellamento mediatico quotidiano è concentrata sulla propria persona, assoggettata ad un'espressione dei sentimenti tramutatisi anch'essi da spirituali a beceri merci di scambio, finalizzati al raggiungimento di personali interessi e piaceri. Lasciandoci ingannare dal potere delle immagini, dai finti messaggi standardizzanti e massificanti, accade che il cervello si atrofizzi come accade nell'opera *Optional*, dove è più il tempo in cui esso risulti sgonfio e privo di idee, che gonfio e quindi pensante; lo sguardo della mente invece non si deve fermare al livello estetico dei pregiudizi, ma pretendere una riflessione totalizzante, che possa sfociare in obbiettive emozioni, reazioni e considerazioni.

Così come nel film di Carpenter, risulta palese il rischio di essere soggiogati dal male, dall'imposizione subdola, che tende a sottometterci ad ideali meramente consumistici e capitalistici, allo stesso modo nelle opere di Meneghetti, emerge un determinato e potente invito a riflettere sull'indifferenza e sulla differenza. Oggi viviamo in un momento storico dove è sempre più forte e radicato il senso di appartenenza, dovuto principalmente ai nazionalismi, orientati ad un'ambizione di universalismo, che spesso finisce per considerare tutte le minoranze un pericolo, in quanto potenziali "attentatrici" alla loro idea di libertà di pensiero. Subentra così il tentativo di arginare e ridurre il "pericolo del diverso" a tutti i costi, anche limitandone la nostra libertà personale. Questo è il messaggio forte e chiaro che proviene da *An invasion of privacy Invaded*, un'opera realizzata nel 1999, ma di estrema attualità, che pone il quesito su quale possa essere il prezzo da pagare per la propria incolumità e quale possa essere il limite non travalicabile di intromissione nel privato; siamo disposti a rendere pubblici i nostri interessi, desideri, difetti e debolezze? A mio avviso queste modalità sono solo dei palliativi, apparentemente utili all'istante, ma non certamente nella lunga distanza. Il problema reale è che il nostro sistema è in crisi, ha fatto il suo tempo e non basta puntare sulla paura e sull'aggressività, creandoci un nemico che ne impersonifichi tutte le colpe. La soluzione varrebbe tutto l'oro del mondo o forse non esiste, certamente un importante passo in avanti lo si otterrebbe con un vero confronto che, non travalichi la libertà del singolo e non ne neghi la peculiarità, riconoscendo ad ognuno la lecita antropologia culturale.

Quella di Renato Meneghetti possiamo quindi ribadire essere un'adesione al reale, passando attraverso il surreale, un'indagine sull'essenza ottenuta con un mezzo tecnico, che si serve dell'introspezione per conoscere la natura, la forma e il tempo del singolo. Per comprendere sono necessari essenzialmente due aspetti: il primo è quello che in greco prende il nome di *Oikeiosis*, ovvero la conoscenza, appropriarsi di sé stessi, della realtà e della vera natura, che è un tutt'uno con la natura universale. Il secondo elemento imprescindibile è conoscere il passato, la provenienza, il radicamento nelle vicende storiche, fino al punto di potersi collocare al suo interno e divenire parte delle sue radici. La conoscenza della storia, in modo completo è concessa però solo a chi come Meneghetti riesce ad identificarsi con essa, non senza però rinunciare ad interpretarne gli eventi o i protagonisti. Una modalità riflessiva che avviene nella serie dedicata ai Grandi Maestri, dove Meneghetti "si appropria" di alcune fra le più note opere della storia dell'arte, per riproporle con una struttura visiva che non rappresenta semplicemente una copia del reale o un'interpretazione della stessa, ma un'immagine che appare come emblema culturale dell'analisi interiore non limitata al soggetto ritratto, ma che si addentra nella psiche del maestro stesso. Lo spazio si pervade di colore sterile, monocromo, il freddo si impossessa della scena, si espande in ogni dove, entra nelle ossa portandole in superficie fino a renderle visibili ad occhio nudo. Corpi espressivi,

dove un solo particolare radiografato diviene il tutto. L'anima straripa dagli argini che la contengono per espandere l'urgenza poetica nelle membra, tra i solchi del viso, nelle contorsioni, negli istanti eternamente immobili, tra gli spasmi emotivi, fino ad arrivare a placarsi negli sguardi che hanno rapito il tempo. Inizialmente una strana armonia congiunge tutti i soggetti scelti da Meneghetti; una delicatezza rituale, aurorale, che lentamente perde di definizione, di forma, di pigmento e di distacco tra sfondo e primo piano, fino inevitabilmente a trasgredire in una sorta di crescente malattia dell'esistere. Dai Grandi Maestri si irradia una luce perpetua, dovuta all'armonia tra tecnica e pensiero, per poi produrre una forza espressiva, che confonde e non permette di scindere il reale dalla sua percezione. Le forme rappresentate da Meneghetti vivono nello spazio e nella materia e quindi nello spirito, alla ricerca di quella verità a cui si riferisce Aristotele, quando afferma che la poesia è più vera della storia, perché ha in sé la capacità di concentrare e rappresentare la varietà nella tipicità.

Alberto Mattia Martini

TESTO CRITICO · 2011

Beppe Sebaste

Irradiazioni

(a partire da alcune opere di Renato Meneghetti)

1

C'è un romanzo che mi è così intimo che vorrei averlo scritto io, o che vorrei riscrivere, che prima o poi copierò di sana pianta dicendo che è mio (tanto, in quest'era di estinzione della memoria, di quasi messa al bando della letteratura e dell'arte, a chi vuoi che importi? Le fragili teste di Indifference, opera di Renato Meneghetti, insegnano).

Si intitola L'occhio del purgatorio (1945), ne è autore il francese Jacques Spitz, geniale scrittore, ingegnere di formazione, ignorato dalla critica. E' la storia di un pittore deluso (il cliché è d'obbligo) contagiato per un cinico esperimento da un malizioso scienziato scopritore di un bacillo che modifica la percezione visiva, facendo vedere le cose in un tempo "anticipato" rispetto al loro accadere. Il pittore vedrà quindi la realtà sempre più in là nel futuro, in un'accelerazione progressiva; vedrà carne e verdura marcite nel piatto, vedrà morire la fidanzata ventenne, ma ai suoi occhi decrepita, durante un amplesso; vedrà morti e scheletri per le strade, amici compresi, fino alla dissoluzione della realtà e della materia, fino alla polvere dell'universo...

Cito a caso dalla mia edizione Urania (sic!), nella traduzione di Bianca Russo:

"Il numero degli scheletri aumenta. Li cerco con curiosità. Ormai li vedo anche nei quartieri alti. Ieri, in rue Royale, non potei fare a meno di ridere: c'era uno scheletro con sulle spalle una magnifica cappa di zibellino! Evidentemente il pelo della bestia dura più della carne della bella, comunque il contrasto era irresistibile. Avevo davanti a me una bella signora elegante! Nello stato in cui adesso vedo le persone, sarà bene che impari a distinguere le donne dagli uomini. Ho visto anche alcuni scheletri di cane, ancora coperti di pelo, il che conferma che il pelo resiste più della carne. (...)

"Sulla via del ritorno ne incontrai altri due: uno stava pescando alla lenza nel canale Saint-Martin, l'altro rincorreva l'autobus. Ormai non mi stupivano più. In fondo, basta farci l'abitudine. Gli scheletri hanno l'aria più semplice, più da brava gente degli altri. Portano il proprio destino con una umile dignità di cui non avrei mai creduto che gli uomini fossero capaci. Mi riconciliano un po' con la specie umana.

"Stasera, mentre riflettevo su queste cose, mi sono detto: quando non avrò più soldi, potrei sempre trovarmi un posto come radiologo!"

L'humour sublime del narratore (che en passant sembra citare la Dama con l'ermellino di Leonardo), non a caso contemporaneo dei Surrealisti, sintetizza alcune questioni epocali della storia dell'arte e della scienza del Novecento. Ovvero la simultaneità (parola già gravida di sensi e conseguenze, cfr. Jung e il fisico Pauli) della scoperta e diffusione popolare dei raggi X inventati dal dottor Roentgen alla fine del 1895, e dell'arte primitiva di importazione coloniale. Due nuove esperienze, una scientifico-tecnologica, l'altra estetico-etnologica, che concorrevano a mettere in crisi le modalità e il concetto di rappresentazione. Con l'epopea dei Curie diveniva popolare la "fotografia dell'invisibile", di cui si trovano le prime tracce

letterarie nelle poesie di Apollinaire e di Gozzano, e ne *La montagna magica* di Thomas Mann; mentre l'aura magica e rituale degli affreschi preistorici rupestri influenzava l'arte del Novecento a partire dal celebre transfert di Picasso nelle *Demoiselles d'Avignon* e oltre.

Se arte e radiografia si sono a lungo ignorate, il loro intreccio è avvenuto con numerose modalità negli ultimi decenni. Dopo Renato Meneghetti, artista che usa le radiografie dal 1979, penso, per citare solo alcuni nomi in attività, a Wim Delvoje, Benedetta Bonichi, François Rouan, Monica Mansur e tanti altri. Fecero uso di radiografie anche Francis Bacon (*Head Surrounded by sides of beef*, 1954) e Robert Rauschenberg (*Booster*, 1969). Ma è Meneghetti ad aver aperto la strada, anche se non si volesse prestare ascolto all'iperbolica annotazione di Gillo Dorfles del 1999: "Le radiografie di Meneghetti sono l'unico fatto nuovo intervenuto nell'arte italiana in questi ultimi vent'anni".

Trasparenza e opacità sono i poli tra cui si gioca e si è giocata tutta la storia dell'arte, e "a ben vedere" (curiosa espressione), la storia del pensiero, del linguaggio, della politica. L'uso delle radiografie di cui Meneghetti è pioniere nell'estetica e nell'arte, il suo sguardo nel e attraverso il corpo (suo e altrui), mescolando identità e immaginazione, annullando la distinzione tra interno ed esterno, confondeva le frontiere tra pubblico e privato (privato di cosa?), visibile e invisibile (dicibile e indicibile). "Vedere oltre", dice Meneghetti presentando le opere del ciclo destinato ai "grandi maestri". Vedere attraverso, ciò che appare dietro e dentro l'apparenza o illusione della materia, fosse anche simbolica. Ma dietro le illusioni ci sono altre illusioni, altre materie e apparenze e forme, e il bello è proprio questo, il "bello" di ciò che chiamiamo arte.

Come spiegava Hubert Damisch in riferimento ai "crani" e "gusci" di François Rouan, la radiografia costituisce oggi per la pittura una sfida analoga a quella costituita a suo tempo dalla fotografia: il "non respiri" del radiologo si sostituisce al "non si muova" del fotografo. La scoperta e l'esplorazione del corpo dell'immaginario medico, tra gli ultimi avatar della rappresentazione, offre una intimità più che carnale, il "rovescio oscuro del corpo", sua parte invisibile offerta alla dissezione e resa visibile da dispositivi artificiali, o attraversata nella sua materia, da raggi, fino all'aspetto raggelato e laminato dell'immagine finale, la radiografia. La relazione tra arte e radiografia medica svelava inoltre una curiosa similitudine tra i tavoli e le tavole anatomiche, tra i "modelli" utilizzati dagli studenti di medicina e quelli, come statue, degli studenti di Belle Arti.

Tra le conseguenze nell'arte, l'oggetto non è più considerato solo nella sua superficie, scrive Damisch, e nemmeno soltanto nei suoi diversi aspetti di superficie (come faceva il Cubismo), ma in ciò che ha di nascosto per l'occhio e lo sguardo correnti, benché visibile a certe condizioni e con certe apparecchiature. Damisch paragona questo sguardo tecnologico e complesso al cinema, le cui immagini sono sempre frutto di un montaggio, e il cui occhio (la camera) penetra nel cuore del reale solo tramite dispositivi che si interpongono tra gli "attori" e gli "spettatori". La realtà che ne scaturisce è quanto di più artificiale, poiché nel cinema non vi è relazione diretta tra uomo e uomo, come tra pittore e realtà, ma una relazione scomposta, frammentata e ricomposta (rimontata) secondo regole e dispositivi tecnologici analoghi, in definitiva, a quelli di cui si serve oggi un chirurgo.

Il fatto è che anche lo sguardo radiografico del chirurgo, anche l'immagine medica, assunta a statuto di conoscenza, identificata dal senso comune come equivalente della verità, è

anch'essa una rappresentazione culturale, soggetta a regole, credenze, interpretazioni. Lo sguardo supposto neutro e obiettivo "del cuore del reale" (a volte del cuore tout court) non è esente da soggettività e conflitti di inferenze. Anche le radiografie, insieme immagini e scrittura, sono "una foresta di simboli". Senza dimenticare che la radiografia è sempre una proiezione, concetto che, dopo Freud, liquida ogni pretesa di obiettività, di "fissazione" della verità.

3

Un bambino si stupisce con la mamma che gli scheletri facciano paura: "Siamo noi, no?". Non sa, lui che peraltro adora i mostri, i fantasmi e ogni iconografia da brividi di Halloween, che le sue parole sono simili a quelle dei grandi maestri spirituali, come il patriarca Ajahn Chah, monaco buddhista thailandese della Scuola della Foresta, nel cui remoto monastero accoglieva i visitatori con un corpo né maschio né femmina, un cadavere la cui carne si è staccata lasciando solo lo scheletro, appeso alla sala principale. Scherniva la paura di coloro che camminano, mangiano e dormono con lo scheletro insieme a cui sono nati, eppure non l'hanno mai visto, prova che non conoscono se stessi. Nell'insegnamento paragonava spesso il proprio corpo a un blocco di ghiaccio, che come tale si disfa poco a poco. "Non siamo nessuno", diceva.

La Chiesa si è preoccupata non poco in questi anni dell'invasività della festa americanizzata di Halloween a scapito di Ognissanti e del giorno dei Morti, e cerca di rinnovare il suo memento mori minacciato dal marketing della paura in una civiltà in cui la morte è ossessivamente evacuata e nascosta. Credo però che si tratti di un effetto di ritorno di qualcosa di più antico e rimosso.

Nella sua Storia della follia nell'età classica Michel Foucault mostrava l'intreccio tra paura della follia e della morte alla base della nostra civiltà (quella dell'ormai archeologico capitalismo industriale, oggi capitalismo culturale, o dell'entertainment). Se la morte rivelerebbe l'insensatezza della vita alla sua fine, la follia sarebbe l'esperienza dell'insensatezza durante la vita: "La sostituzione del tema della follia a quello della morte non segna una rottura ma una torsione all'interno della stessa inquietudine. È sempre in causa il nulla dell'esistenza, ma questo nulla non è più considerato un termine esterno, minaccia e conclusione, ma interno, forma costante dell'esistenza". Foucault citava l'epica del Narrenshiff di Brandt e della Nave dei folli di Bosch, esempi di una lunga serie di opere che anticipavano con ironia già barocca il teschio di Amleto, e quell'intreccio di Follia e Ragione - follia "immanente alla ragione", parte di essa, "verità della follia" tutt'uno con la ragione e il suo dominio - che ha in Don Chisciotte e Cartesio, accomunati dall'attraversamento di una "notte oscura" e dall'iperbolico dubbio sulla realtà della realtà - i suoi intercambiabili alfieri: "la testa che sarà cranio è già vuota. La follia è l'anticipo della morte".

C'è qualcosa di stranamente tardo-medievale nella nostra epoca satura di distrazioni, diversioni, dalla sbronza globalizzata dell'happy hours alla trasformazione della realtà in reality. Fino all'empia e stupida onnipotenza del Potere attuale, quella del "corpo del capo", cui "ciò che la morte smaschera non è nient'altro che maschera", e a cui per scoprire il ghigno dello scheletro basta alzare un volto di gesso o di cerone. Una perdita di senso che Meneghetti ha espresso benissimo con la sua installazione del cervello gonfiabile (Optional), che dallo stato di miserabile, invisibile preservativo inutilizzato, si gonfia come una cattedrale (ma bisognerebbe parlare piuttosto di "erezione") fino a contenere gli attoniti visitatori.

Ora, qual è l'attualità di questo tema riguardo al mondo delle immagini? Come già nell'età classica, follia è non saper più leggere le allegorie, è la perdita della memoria e dell'accesso ai simboli, della loro lingua, del codice condiviso (dunque dei valori), senza il quale essi, svuotati del loro aspetto simbolico, diventano puramente enigmatici, attraversati da una molteplicità di sensi arbitrari, nessuno dei quali prevalente. Non è stato questo il post-moderno? Tra segni del mutamento antropologico cruciale, nell'età classica come oggi, vi è la conversione del potere dell'immagine da insegnamento a fascinazione. Se la società dell'immagine e dello spettacolo è una società estetica, l'estetizzazione ha inglobato la sfera politica e la conoscenza.

4

Per anni ho scritto sul tema del volto in opposizione al ritratto, affascinato dall'aspetto ectoplasmico, fantasmatico, della frontalità del volto che tanto più emerge quanto più appare sfigurato e disfatto, come la Sindone, e che si oppone in ogni senso alla fisiognomica del ritratto, alla sua logica di cattura e di identificazione. La verità etica ed estetica emanata dal volto è la stessa del "fantasma", il cui status ontologico ha da sempre a che fare con la clandestinità e l'alterità: l'assenza, il modo della presenza dell'altro in quanto altro (come direbbe Emmanuel Levinas). I volti appaiono anche scardinando la logica delle immagini prese dalle tecnologie dell'identificazione poliziesca, se riusciamo a renderle del tutto anonime, magari ingrandendole e sgranandole per ottenere quella qualità elegiaca delle immagini dei morti in bianco e nero di Christian Boltanski, o quelle sfuocate di Thomas Ruff, così simili a quelle dei desaparecidos, in cui chiunque può identificare fraternamente il proprio prossimo. Beninteso, "volto" è sempre il risultato di un procedimento di ospitalità, di un rituale etico-estetico di accoglienza, come l'esperienza di un'epifania. Etica è l'arte che conferisce agli oggetti lo statuto di volto, voltità.

Negli ultimi decenni l'uso delle immagini prodotte dalla tecnologia medica (raggi X, tomografie, risonanze ecc.) ha fatto emergere una nuova immagine del corpo che ridefinisce la nozione di ritratto e quindi il concetto di identità. Renato Meneghetti ridefinisce e interroga il ritratto (l'identità) delle opere d'arte (i "grandi maestri") facendo emergere in esse il volto del corpo, quei tratti tanto più intimi e unici quanto più universali e ordinari che sono il volto interiore del corpo; e lo fa investendo le opere più note e ricorrenti nell'immaginario culturale e nella didattica dell'arte – da Durer a Picasso, da Leonardo a Magritte, da Canova a Modigliani, ecc. Frugare con lo sguardo sotto la pelle, scorticare i corpi, richiama la punizione crudele che nella prima era cristiana era riservata ai martiri (martyr, testimone): di cosa testimoniano i soggetti dei quadri di Meneghetti, dei "grandi maestri" o della loro ri-visitazione? Qual è il soggetto dell'opera? Dove comincia eventualmente il corpo, dove il ritratto (del fantasma) del corpo), dove si arresta, e dove ha inizio la proiezione? Soprattutto, che cosa vediamo in essi, che cosa in essi ci guarda, cioè ci riguarda?

Ricordiamo la formula potente di Francis Bacon: dipingere il sistema nervoso delle cose. Bacon dipingeva il divenire carne (meat) della carne (flesh) e viceversa, o con altra efficace sonorità il divenire viande (carne da macellare e mangiare) della chair (carne da accarezzare) e sempre viceversa, in un ciclo ininterrotto come il samsara induista e buddhista. Meneghetti non ci mostra la carne come Bacon né l'informe come Dubuffet, e nemmeno si tratta del "basso materialismo" di Georges Bataille, dove scandalosamente coincidono voluttà e ripugnanza. In compenso, tutti o quasi questi autori sono soggetto e oggetto dei suoi lavori.

Mostrandoci l'oltre e il dentro del "corpo" dipinto dai "grandi maestri", Meneghetti non persegue neppure il fantasma di un erotismo sotto pelle di Hans Bellmer, il disegnatore "dell'anatomia dell'immagine" e del desiderio; né la tradizione dell'emancipazione di forma e figura che, passando per gli Espressionisti, per L'écorché di Fautrier, arriva a Dubuffet o Bacon, e all'autoritratto di Jasper Johns. Meneghetti mostra il più ostinato e nudo dei fantasmi, fantasma del fantasma, lo scheletro, la "spina dorsale" (espressione da tempo memorabile già metaforica) dei corpi, di tutti i corpi, anche quello della mela di Magritte o del manichino di De Chirico. Inoltre Meneghetti non ricava più dei "quadri" dalle immagini dell'interno dei corpi (radiografie), ma rende "corpi" le immagini degli altri quadri. Degli "avatars" dei quadri dei "grandi maestri" inventa e realizza un museo.

Nel corpus quindi di opere e corpi che vivono sulle tele dei "grandi maestri", accomunati tra loro e allineati senza cura della storicità, delle diverse epoche ed estetiche - come in un concetto di antologia che sintetizza il post-moderno, e che è poi lo stesso insito da sempre in quei luoghi chiamati "musei" (come nel Musée imaginaire di André Malraux, o "museo dei musei") - Meneghetti ristabilisce, quasi restaura e ripropone il rigore di una forma: quello che resta, ovvero che resiste, non solo alla decomposizione della pittura e a quella del nostro vedere, ma al rigor mortis: ossa, scheletro.

Sarebbe banale, per quanto del tutto vero, dire che il ciclo dei "grandi maestri" di Meneghetti dinamizza il nostro sguardo e rapporto con le opere del passato, quasi le icone della storia dell'arte, del "museo immaginario" alla portata di tutti, mescolando tecniche e generi, pittura e raggi x, sovvertendo la presunta staticità delle opere del passato con l'uso del multimediale, accorciando infine la distanza tra l'arte e i suoi odierni fruitori.

"Grandi maestri", dice: ma chi e che cosa è un maestro? Tra le diverse possibili definizioni, ne scelgo una: maestro è colui che - già coincidenza dell'insegnamento e dell'insegnante - indica la strada, l'itinerario per ritornare a casa, sapendo che non è mai quella che si è lasciata alle spalle.

Scegliere di mostrare lo scheletro, l'umano troppo umano di quella porzione di realtà che è l'arte, quegli individui con volti e nomi propri che sono le opere, è in fondo analogo se non equivalente a indicare e mostrare, come in tanti stiamo facendo in questa epoca, la carne del fantasma, lo spettro, il revenant, umana illusione di un ordine, una geometria, un récit, un'ossatura, una testimonianza, una sostanza - cranica o ilio-sacrale - comunque sia futura polvere, come nelle visioni del pittore di Jacques Spitz. Anche il corpo del pittore lo è. Variante del divenire carne con cui giocava Bacon, con cui da sempre gioca la pittura, sapendo che il samsara - il ciclo di illusioni, morti e rinascite - è già il nirvana - la liberazione delle illusioni - e l'una e l'altra sono la stessa cosa, come carne e polvere, e ossa.

Beppe Sebaste

TESTO CRITICO · 2011

Ennio Pouchard

Concettualismo e Prassi nell'Opera di Meneghetti

CONCETTUALISMO E PRASSI NELL'OPERA DI RENATO MENEGHETTI

a cura di Ennio Pouchard

Artista sperimentale poliedrico, Renato Meneghetti è perennemente soggetto a una bulimia creativa che può placare soltanto con l'impegnarsi in esperienze diverse e soprattutto nuove. L'essersi sentito pittore sin dalle prime spontanee invenzioni infantili con giochi del pennello di toccante "maturità", e gli sviluppi, nel corso dell'adolescenza, su tecniche — monotipo, collage, affresco — che altri osano affrontare solo molto più avanti, non l'hanno spinto a seguire scorciatoie: ha continuato a fare pittura, ma come sottofondo dell'attività da imprenditore pubblicitario con azienda propria, competitiva su scala mondiale.

Il salto sulla scena dell'arte l'ha fatto dopo, con un approdo al lido espressionistico delle forme deformate (le Fagocitatrici, il Fagocitato), seguito da un altro balzo verso il soggetto fotografato, ponendo il proprio viso come modello, con la sovrapposizione di immagini proiettate per renderlo teatralmente mostruoso. Lo testimonia il libro del 1982, significativamente intitolato *Insania* e accompagnato da un long-playing di musiche da lui composte, presentato quell'anno alla International Computer Music Conference della Biennale veneziana. Le musiche, "composte", o meglio "dipinte", erano "tradotte" al computer in suoni elettronici, integrati con voci, rumori "concreti" e brani strumentali, ed "eseguite" per una ripresa cinematografica da un'orchestra di manichini diretta dall'autore stesso. Il film, un lungometraggio dal titolo *Divergenze parallele* su pellicola da 16 mm, fu presentato nell'83 alla XL Mostra Internazionale del Cinema, alla Biennale di Venezia ed ebbe successo. I manichini dell'orchestra promanavano potenza espressiva per il contrasto tra le loro immobilità nude e il travolgente dinamismo dell'attore protagonista e di litigiose comparse; e non restavano inerti nei confronti dell'artista, perché gli ispirarono l'idea di sculture in plastica termo-modificabile e di teste in ceramica bianca, plasmate su di lui, da produrre in centinaia di copie e spargere sul pavimento delle gallerie durante le mostre. "Indifference" ha chiamato il percorso che compongono. I visitatori, attenti dapprima ad evitarle, dopo i primi incidenti — succede ancora — si scatenano a frantumarle; e il vederli apre una strada per altre azioni guidate.

Circa allora, a seguito di un grave incidente nell'ambito familiare, Meneghetti intuì le possibilità d'impiego delle lastre radiografiche: per Gillo Dorfles, che lo presentava in una personale del 2000, costituivano "l'unico fatto nuovo intervenuto nell'arte italiana in questi ultimi vent'anni". L'artista ne fece e ne fa ancora largo uso in più modi: con stampa su lastre di plexiglas da appendere in quantità, formando installazioni in passaggi attraverso i quali il pubblico è obbligato a transitare, e su lightbox sovrapponibili a parete. Stampate su tela emulsionata sopra figure tratte da dipinti storici, in modo da simulare la struttura ossea degli effigiati: formano un ciclo chiuso, denominato "I Grandi Maestri" e sono affini come effetto al "disegno sottostante" rivelato dalle riflettografie all'infrarosso, mostrando una "struttura oltre natura" di inquietante gravidanza metafisica. E ancora: frammentate in dimensioni ridotte, entrano come parte visibile solo in controluce nelle monete coniate dal Meneghetti-designer

in un simil-metallo per riempirne casse e fantocci meccanici divoratori di questo “sterco del diavolo”. Infine, stampate su tela fotosensibile, diventano basi grafiche per elaborazioni con pigmenti colorati trattati ad alcol: tibie e omeri si trasformano in fiori; crani in lune nelle varie fasi; tronchi di palma dei Caraibi in raffigurazioni ignote (“Anime della foresta”), per la loro struttura stranamente simile a una colonna vertebrale: un’allusione a un discorso infinito sulla grande unità della natura. Da queste palme è uscita anche l’idea di sculture in gres ceramico recentemente prodotte (“Paralleli vertebrali”), con tronchi cavi alti fino a tre-quattro metri. Ultima innovazione, le ecografie usate come le RX: meno direttamente leggibili e più misteriose.

Altre radiografie con forti richiami a problemi sociali sono riprese dai controlli sul bagaglio dei passeggeri in partenza negli aeroporti: una violazione dell’intimità di tanta gente, cui si assomma quella esercitata sul personale di controllo. A queste si aggiungono (really shocking) le immagini ottenute allo scanner di camion e T.I.R. che arrivano alla frontiera di mare a Calais e Dover, dove vengono rivelati gli ignari clandestini nascosti tra le casse del carico inerte. Sono radiografie del dolore, della disperazione.

Si provi ora a fare un bilancio sul ventaglio di proposte fin qui considerate, relative a un artista che tra le varie esperienze da pittore, scultore, fotografo, designer, architetto, autore e attore teatrale, scrittore, scenografo, regista e compositore di musiche sperimentali, rendendosi conto che tutto ciò non gli sarebbe bastato (o piuttosto che nulla gli sarebbe più bastato), ha vissuto e vive fasi di un concettualismo sfrenato, approdando a una metaforica spiaggia dove momenti di manualità devota alla tradizione coesistono con multimedialità spinte, operazioni para-industriali, azioni e interventi pubblici omnicoinvolgenti. Ethos, lógos, páthos, ma anche pólis e, vagamente, religio formano ormai, per Renato Meneghetti, motivo e multiforme sostanza dell’impegno creativo.

Ennio Pouchard

TESTO CRITICO · 2011

Paolo Levi

tratto da SCULTORI ITALIANI. edizioni Mondadori

L'arte di Renato Meneghetti si impone per una personale caratterizzazione espressiva nell'ambito del panorama artistico contemporaneo. Egli è un autore poliedrico, dotato di una versatile intuizione creativa che si accompagna a un rigoroso percorso di sperimentazione, connubio che lo ha portato a realizzare opere che sfidano nella loro genialità gli apparenti limiti spesso imposti all'opera dalla tecnica e dalla materia. Partendo da tali considerazioni si possono comprendere le motivazioni che hanno spinto i numerosi critici che si sono occupati del suo lavoro a muovere parallelismi di riflessione con il talento e l'ingegno di grandi personalità del passato da Dante a Leonardo, e per essere più vicini a un sentire contemporaneo a Magritte o ancora al Dadaismo, senza dimenticare la lezione delle neo-avanguardie, che cercavano attraverso l'arte di trovare un rimedio, una sorta di liberazione rispetto alla subnormalità del quotidiano. La verità, tuttavia è che questo artista rifugge ogni predefinita appartenenza, ogni incasellamento rigido, perché riesce a sintetizzare nella sua opera un variegato universo culturale, che attinge dalla storia dell'arte alla filosofia e alla psicanalisi.

Meneghetti dimostra una stupefacente abilità nel muoversi contemporaneamente su più livelli percettivi, indagando le frammentazioni dell'essere attraverso un linguaggio artistico che allo stesso tempo dialoga sia con la dimensione terrena che con quella ultraterrena. La morte è un referente costante nell'opera di Meneghetti, sia intesa nell'accezione materialistica come morte fisica, che in quella trascendente di morte spirituale. Analizzata seguendo tali parametri semantici l'opera d'arte acquista una funzione salvifica, perché permette di far affiorare dal più profondo del proprio spirito riflessioni, che ridotte a silente dialogo interiore non avrebbero la stessa risultanza comunicativa. Nell'uso delle diverse tecniche Meneghetti può essere definito "artista completo": pittura, scultura, fotografia, video, in ognuna delle diverse discipline si muove con sapiente abilità. Nulla sfugge alla sua urgenza comunicativa. Egli utilizza ogni esperienza che la storia dell'arte e della tecnologia gli fornisce per dare immagine al suo sentire. Tutto può diventare "mezzo" per esprimere il disagio che agita l'animo, che muove le leggere evanescenze dei sogni, che ci fa avanzare tra le labirintiche tortuosità dell'incertezza dell'esistere. E anche negli accenti di sperimentazione estrema, Meneghetti sa stupire chi osserva perché utilizza strumenti e tecniche a sua disposizione per raggiungere risultati inediti, amalgamando gli elementi con l'arcana alchimia della saggezza sciamanica.

Questo intrigante avvicendamento compositivo, che chiama in causa la perenne trasmigrazione della materia stimola il suo pubblico, mostrando che non esistono percorsi precostituiti, inevitabili, ma che al contrario ogni cosa può essere studiata e utilizzata secondo una prospettiva differente rispetto alla predefinita logica comune. L'arte di Meneghetti non ambisce ad un assenso di mero valore estetico, non si propone traguardi rassicuranti, né chiede a priori consenso e condivisione d'intenti. È al contrario un'arte in cui si declinano i principi di un codice morale a cui l'artista si attiene, imponendo una correlazione dialettica alle sue creazioni, se pur queste si presentano estremamente eterogenee a livello formale. Tra i temi più ricorrenti del suo lavoro c'è quello sull'utilizzo della radiografia, che bene sintetizza

il voler mettere l'uomo di fronte a se stesso, in una condizione di nudità ancora maggiore rispetto all'esteriore nudità fisica.

La radiografia è intrusiva, vede oltre la pelle e la carne, penetra nel profondo senza lasciare più nulla all'immaginazione e allo stesso tempo pone l'osservatore non solo di fronte alla sua essenza materica più intima, ma anche a due delle sue maggiori paure: la malattia e la morte. Per questo l'opera di questo artista ispirato coglie nel segno, non è transitoria, non regala piaceri fugaci ma penetra nell'animo e costringe in qualche modo a una riflessione che frantuma la superficie, si svincola dal quotidiano oblio di se stessi e guarda tra le viscere del mondo. Questi sono i presupposti della forza espressiva di Meneghetti. La scelta di traslare il proprio messaggio in soluzioni di natura concettuale non lo rende vittima di facili incomprensioni o banali personalizzazioni; i suoi pensieri e le sue illusioni si manifestano con sorprendente energia, e se ognuno vi risponderà in maniera soggettiva, sicuramente non potrà far altro che accrescerne l'impeto comunicativo. Contestualizzata nel contemporaneo l'opera di Meneghetti acquista profonda valenza semantica, andando a produrre una efficace denuncia su quella overdose di stimoli che la frenetica società dei consumi ci impone. Troppe informazioni, troppe voci, troppe immagini, troppa possibilità di scelta. E per tutta risposta il cervello dell'uomo si spegne, diventa passivo, smette di valutare, ponderare, prendere in considerazione ciò che in continuazione il mondo esterno gli propone, seguendo ritmi vertiginosi. Si arriva così all'altro grande concetto su cui l'arte di Meneghetti porta a riflettere: l'indifferenza. Questo concetto investe gran parte dell'opera di questo artista, che lo indaga puntualmente e restituisce immagini di chiara critica sociale, dove la vita è narrata nei suoi aspetti di miseria più svilente, su cui spesso si preferisce sorvolare, su cui raramente ci si sofferma, perché ormai si è accettato che esistano anche i poveri, i senzatetto, i clandestini, i bambini soldato. Questo straordinario uomo del Terzo millennio si è ormai assuefatto all'idea che si continui ogni giorno a parlare di guerre civili e genocidi, con migliaia di vittime in varie parti del mondo, per molti solo numeri, quasi a volerle privare ulteriormente di dignità, per alleggerire ulteriormente le coscienze di chi impassibile resta a guardare. Si accettano gli abusi dei diritti umani, l'inquinamento, si accetta ogni cosa convinti che sia inevitabile o che comunque non ci riguardi. Meneghetti pone invece il suo pubblico di fronte alle fotografie che immortalano i meno fortunati, di fronte a installazioni imponenti come *Indifference*, in cui una serie di teste di ceramica riposa sul pavimento, con gli occhi chiusi, simbolo di una coscienza addormentata, pronta a lasciarsi distruggere dal cieco incedere del delirio collettivo, una sorta di distruzione del significato catartico, il paradossale tentativo di rifuggire e di liberarsi di quella stessa indifferenza, che fino a oggi in qualche modo li ha salvati snaturandone la propria indole, facendoli vivere come automi che possono eseguire solo azioni di routine, senza attivare le funzionalità del pensiero. La partecipazione attiva che le persone mostrano di fronte all'opera è chiaro segno della capacità di Meneghetti di far leva sul coinvolgimento emotivo e psicologico del soggetto. L'imperativo sotteso a queste installazioni è soltanto uno: sollecitare la riflessione sostenuta da uno stato di coscienza. Va da sé che la rappresentazione del cervello e delle sue funzionalità diventi parte del repertorio artistico dello scultore. Il cervello viene definito opzionale, perché appunto può essere utilizzato o meno. Valorizzato o meno. E il cervello diventa anche un'enorme struttura gonfiabile, entro la quale ci si può avventurare alla scoperta di questo misterioso organo il cui funzionamento, buono o cattivo che sia, influenza la nostra esistenza nel particolare e l'andamento della società e il progresso civile in generale. Il cervello che si sgonfia è il

pensiero che muore, è la vita che si spegne, che si svuota di significato per diventare amorfa esistenza. Spetta al singolo rimettere invece in funzione le proprie capacità cognitive, “rigonfiare il cervello”. Il video *Optional* e il gigante espresso nel cervello gonfiabile di vinile trasparente, mettono in rilievo un'altra grande abilità di Meneghetti: quella di muoversi con disinvoltura nel mondo della fantascienza e di renderlo finalmente vicino, a tutti gli effetti tangibile.

Con la sua arte Meneghetti pone, dunque, l'individuo di fronte ai drammi, alle lacerazioni, alle meschinità del nostro tempo. Se si è tentati di rivolgere ancora una volta lo sguardo altrove, di fare finta che tutto questo non ci riguardi, la potenza evocativa di questo artista non lo permette. L'uomo davanti all'opera è costretto a confrontarsi con il peggio di sé, con i propri incubi e fantasmi, con le proprie fragilità e la propria viltà. Questo modo di procedere appare a prima vista perentorio e crudele. Le opere in oggetto mostrano infatti il lato più sofferto e complesso dell'esistere, eppure il messaggio finale è di speranza, la speranza di chi comunica con il pubblico perché ha fede nella proiezione di un cambiamento, intravede bagliori perché possono svelarsi quali tracce di nuovi sentieri di luce. Chi osserva infatti, è posto di fronte a una scelta, continuare a sopravvivere annegando a poco a poco nelle proprie paure oppure affrontarle, fare la propria parte per risollevare le sorti di quest'umanità svuotata della sua essenza, che sembra aver perduto di vista il valore etico del proprio vivere.

Paolo Levi

TESTO CRITICO · 2012

Andrea Bastregghi

Sottopelle a Venezia

“Fare una radiografia” nel linguaggio moderno significa osservare attentamente, andare a vedere con la lente di ingrandimento, cercare il minimo dettaglio. Per Meneghetti questa pratica da tempo significa dare fisicità, consistenza reale e corpo, a immagini divenute icone della Storia dell’Arte scritta dai grandi maestri del passato. Alla Biennale di Venezia 2011 partendo dal Cristo morto del Mantegna, progetto pensato dall’architetto Alberto Bartalini e condiviso fin dall’origine da Vittorio Sgarbi, Meneghetti viene sollecitato ad abbandonare quel percorso per dedicare la sua indagine ad autori misconosciuti e servire ai visitatori una comunicazione su quella che dovrebbe essere la promozione dell’Arte, da tutti auspicata ma non praticata. In questa operazione di Bartalini, come ha ravvisato Achille Bonito Oliva riferendosi ad altri interventi della stessa Biennale, “... l’opera si fa casa dell’arte, architetture accogliente e luogo ospitale per altri artisti”.

“Sottopelle” offre infatti la sua ospitalità ad un’Arte contemporanea meno conosciuta e con il segno unificatore di Meneghetti crea una pinacoteca di autori ad alto rischio di negazione. Valorizzazione, con merito, di espressioni artistiche altrettanto meritevoli e che indica una nuova direzione per la ricerca, la conoscenza e la diffusione dell’Arte Contemporanea. La presentazione di questo progetto a Venezia 2011 è asciutta, essenziale, e i quattro Artisti contemporanei ospitati, Francesco Federighi, Renato Frosali, Roberto Gasperini e Stefano Stacchini dialogano con Mantegna in un ambiente che evoca fasti passati e tra le cui vestigia affiorano preziosità Francescane di chiaro sapore moderno. E Meneghetti, sollecitato, interviene in maniera nuova e con materiali diversi anche su una Sindone universale sospesa sulle rovine della vita. Durante la mia visita nel padiglione che ospita questa Opera, ho sentito intorno a me un senso perduto di eremitaggio e, nel silenzio dell’ambiente, il chiacchiericcio dei tanti personaggi che hanno lasciato lì la loro traccia mistica. Una volontà di negazione della morte, dice Bartalini, attraverso la distruzione delle angosce che questa si trascina dietro nella nostra cultura occidentale.

TESTO CRITICO · 2012

Francesco Buranelli

Renato Meneghetti: Guardare Dentro per Vedere Oltre

a cura di Francesco Buranelli (Segretario della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa)

“Giuseppe d'Arimatea...chiese a Pilato di prendere il corpo di Gesù. Pilato lo concesse...Vi andò anche Nicodèmo...e portò una mistura di mirra e di àloe di circa cento libbre. Essi presero allora il corpo di Gesù, e lo avvolsero in bende insieme con oli aromatici, com'è usanza seppellire per i Giudei. Ora, nel luogo dove era stato crocifisso, vi era un giardino e nel giardino un sepolcro nuovo, nel quale nessuno era stato ancora deposto...”(Giovanni, 19, 38-42)

“Passato il sabato, all'alba del primo giorno della settimana, Maria di Màgdala e l'altra Maria andarono a visitare il sepolcro. Ed ecco che vi fu un gran terremoto: un angelo del Signore, sceso dal cielo, si accostò, rotolò la pietra e si pose a sedere su di essa. Il suo aspetto era come la folgore e il suo vestito bianco come la neve. Per lo spavento che ebbero di lui le guardie tremarono tramortite. Ma l'angelo disse alle donne: "Non abbiate paura, voi! So che cercate Gesù il crocifisso. Non è qui. È risorto, come aveva detto; venite a vedere il luogo dove era deposto.” (Matteo 28,1-6)

Le pagine dei Vangeli più drammatiche della vita di Gesù, che furono anche le prime ad essere scritte, sono indubbiamente quelle della morte e della resurrezione di Cristo sulle quali si fonda tutta la fede cristiana. Come tali sono state oggetto di approfonditi studi teologici e sono state fonte di ispirazione degli artisti più insigni che, con diversa sensibilità e qualità artistica, hanno saputo cogliere e rappresentare il mistero di Dio che si è fatto uomo, è morto ed è risorto.

Tra i capolavori assoluti di questa tradizione artistica si colloca “quello quadro che fece el Mantegna de quello Cristo ch'è in scurto”¹: il *Compianto del Cristo morto*, conservato a Brera e dipinto da Andrea Mantegna attorno agli anni 1475-1478. Vi è raffigurato con un audace scorcio prospettico il corpo morto di Cristo parzialmente coperto dal lenzuolo funebre deposto sulla pietra dell'unzione, o secondo altre letture direttamente nel sepolcro.

Un quadro realizzato per un uso devozionale, probabilmente privato, come farebbe pensare la sua presenza in casa Mantegna ancora alla morte dell'artista. Poi il dipinto è entrato nelle collezioni Gonzaga e, dal secolo successivo, nella bibliografia specialistica e nei manuali dell'arte italiana, non solo per l'assoluta novità compositiva e per la qualità del dipinto, ma per l'intensa drammaticità dell'opera che invita lo spettatore ad interrogarsi sulla fragilità e sull'umanità del corpo di Cristo privo di vita. Maria, la Maddalena e Giovanni, stretti in un angolo ai margini del dipinto, piangono il figlio martoriato ed il maestro ucciso e sembrano, nella loro disperazione, lontani dalla gloria della prossima resurrezione.

La straordinarietà dell'opera ha fatto sì che nei secoli moltissimi artisti si siano cimentati nella sua rilettura e in nuove proposte interpretative, dal *Compianto sul Cristo morto* attribuito al Sodoma giovane², alle opere di Lelio Orsi, di Annibale Carracci, di Orazio Borgianni³ e del Pordenone sulla controfacciata del Duomo di Cremona⁴.

Poi nella produzione artistica del Novecento il soggetto verrà nuovamente riproposto in dipinti, fotografie e filmati d'autore, quale fonte di ispirazione per esprimere i temi della sofferenza umana dovuti alla malattia (Alberto Sughi, *Dentro la malattia*⁵), all'emarginazione (Pierpaolo Pasolini, nelle scene finali del film *Mamma Roma*), alla lotta politica (nelle storiche fotografie del corpo esanime di Che Guevara, vegliato dai compagni).

Quello del Mantegna è un Cristo interamente uomo, raffigurato in una scena di potente pathos, in cui sono proprio gli aspetti fisici a colpire lo spettatore: i piedi contratti e forati dai chiodi, il sudario che sagoma le forme di un corpo inerme, la testa abbandonata, la carne livida che contrasta con il colore degli incarnati dei testimoni. Il dolore e la disperazione prevalgono, sembra mancare anche l'attesa della pur più volte annunciata resurrezione. Si deve, invece, a Renato Meneghetti l'aver superato la mera visione del corpo esanime ed aver ritrovato una potente via espressiva alla trascendenza: nella sua opera *Guardare dentro* per vedere oltre il *Compianto di Mantegna* ispira in lui la necessità di una rilettura più "completa" della Passione, che non si esaurisce nei segni della tortura, nelle piaghe, nel pianto della madre, ma acquista il suo vero, direi unico, valore nella resurrezione, in quel lampo di luce che ci accoglie all'ingresso della chiesa e che ci acceca, come accecò le donne al sepolcro.

Una sequenza di otto grandi lastre di perspex (cm 250 x 200) dominano dall'alto l'aula della chiesa, partendo dall'altare. Ai piedi della mensa, su una tela emulsionata della stessa misura della tela del Mantegna (cm 84,5 x 74,5) sono riprodotte, fotografate in bianco e nero, le parti marginali del dipinto originale (i testimoni piangenti, il cuscino e la lastra marmorea). Al centro, il corpo di Cristo è opera autografa ed originale di Renato Meneghetti realizzata con un montaggio di radiografie eseguite, osso per osso, direttamente sul proprio corpo, poi rilavorate per ottenere una struttura scheletrica anatomicamente perfetta, quindi deformate e "stirate" al computer per adattarle alla prospettiva di scorcio con un accurato e complesso lavoro, proprio della video art.

A questo punto l'artista è intervenuto sulla tela eseguendo una pittura "a sottrazione" come lui stesso l'ha definita. Vale a dire ha steso due strati uniformi e monocromi di colore (prima il bianco e poi l'azzurro ciano) per poi asportare il pigmento con un paziente lavoro realizzato a pennello, con stracci, solventi e piccoli tamponi per ottenere le sfumature e far emergere gli strati sottostanti che gradualmente danno forma e profondità alla composizione esaltandone i chiaroscuri.

I pigmenti stemperati in alcool vengono distesi sulla superficie dell'opera e fissati con un particolare prodotto ideato da Meneghetti che ha anche la capacità di riflettere la luce e di donare all'opera un vibrante effetto luminoso.

Il corpo, in carne ed ossa, del Cristo – Uomo giace sulla pietra.

La video art viene nuovamente utilizzata sulle lastre di perspex, sulle quali viene riprodotto, ingigantito, il solo corpo del Cristo con una graduale dissolvenza ottenuta togliendo opacità e dando trasparenza all'immagine originale; la trasparenza del perspex rende la leggerezza necessaria, che opportunamente aiutata da un maggiore spessore delle lastre e da una calibrata illuminazione raggiunge infine il ricercato effetto di "accecamiento".

Aver utilizzato le radiografie del proprio corpo per ricercare l'umanità di Cristo non è un atto di *ybris* da parte di Meneghetti, ma attesta la consapevolezza di un profondo rapporto con il Cristo, che evidentemente ha incontrato nell'intimità del suo essere, egli si pone nella linea

dell'autoritratto, secondo una consolidata tradizione dell'arte italiana, molto presente anche nella raffigurazione dei santi e del Cristo.

Secondo le Scritture, da quello scheletro, da quel corpo di Gesù-Uomo si generarono, tre giorni dopo la morte, il grande terremoto che scosse il sepolcro e la luce fortissima che accecò le Marie; questa energia, lastra di perspex dopo lastra di perspex, esplode in una nuova fonte di luce, le membra ascendono al cielo e si manifestano in una dimensione divina.

Risuonano potenti nella mente dello spettatore le parole dell'angelo "Perché cercate tra i morti colui che è vivo? Non è qui" ⁶, oppure la frase di Gesù riportata nel Vangelo di Giovanni "Vado e vengo a voi" ⁷.

Questo il significato del titolo scelto per l'installazione Guardare dentro per vedere oltre, la narrazione, cioè, del percorso introspettivo compiuto da Renato Meneghetti che In interiore intimo suo, per usare le parole di sant'Agostino, ha trovato il "luogo" del suo incontro con Dio.

Per arrivare alla Resurrezione Meneghetti ha cercato dentro quel corpo torturato, il proprio corpo, con il mezzo espressivo che più di ogni altro artista conosce e padroneggia e di cui è l'"inventore": la radiografia.

Molti artisti moderni da Bacon⁸ a Rauschenberg⁹, fino ai contemporanei come Massimo Pulini¹⁰ e tanti altri, hanno usato le radiografie, ma per loro la lastra Xray è un supporto, un materiale con caratteristiche particolari, non un mezzo per indagare l'inconscio. I restauratori d'altra parte, utilizzano per i loro interventi sulle opere del passato le radiografie, mettendo in evidenza la genesi delle opere, le stesure del colore, i pentimenti. Meneghetti dipinge le sue radiografie, cercando la struttura dei corpi, e perfino degli oggetti, per capire che cosa sorregge quella figure, che cosa c'è dentro e oltre. Dal 1978, infatti il maestro ha elaborato un suo linguaggio artistico attraverso la "finzione" della tecnica della radiografie fino ad applicarla ai soggetti pittorici dei "grandi maestri" del passato.

I numerosi critici¹¹ che fino ad oggi si sono interessati all'opera di Renato Meneghetti hanno tutti messo l'accento sulla sua incessante ricerca dell'origine stessa della creatività andando a recuperare la struttura della composizione oltre l'aspetto puramente visivo dell'opera. Gillo Dorfles¹² fu il primo ad attribuire alla ricerca di Renato Meneghetti e all'uso delle radiografie una rilevanza critica, fortemente innovativa, capace di aprire nuovi linguaggi per l'arte contemporanea in Italia.

Tappe fondamentali di questo percorso artistico e della ricerca maturata con l'inizio del nuovo millennio sono state la grande e bella mostra allestita a Roma nel 2006¹³ e la più piccola, ma forse più significativa, esposizione realizzata a Bassano del Grappa nel 2011¹⁴.

Achille Bonito Oliva ha evidenziato con grande efficacia le capacità di Meneghetti di ricostruire, di fatto distruggendo, l'oggetto dall'inconscio, arrivando ad affrontare l'origine dell'esistenza. Un ricerca maturata "guardando dentro" ad una infinità di capolavori pittorici di tutti i tempi da Caravaggio, a Giotto, da Perugino, a Michelangelo, a Leonardo da Vinci, fino a Van Gogh, Picasso e Magritte, non per un puro esercizio tecnico, ma per una ricerca senza sosta che lo porta ad affrontare le domande basilari della nostra realtà terrena.

Ecco dunque affiorare gradualmente la necessità di dare un senso a quella domanda, a quel "guardare dentro" per cercare il motore di tutte le cose, quel Dio che è il fine ultimo della nostra esistenza.

In questo suo cammino Renato Meneghetti è approdato a questa installazione, recentemente presentata alla 54esima Biennale di Arte Contemporanea di Venezia allora intitolata Sottopelle – Lamento sul Cristo morto del Mantegna¹⁵. L'opera centrale dell'installazione, con la presentazione di Marco Nereo Rotelli e di Andrea Zanzotto, venne esposta anche nel Padiglione Italia, curato da Vittorio Sgarbi.

Quando visitai la Biennale di Venezia rimasi talmente colpito e coinvolto dallo spessore comunicativo e spirituale dell'opera che subito suggerii al Maestro di promuoverne nuove esposizioni per rafforzare l'impatto drammatico con nuove e diverse installazioni. Come ad esempio all'Accademia di Brera a Milano vicino e in diretto "dialogo" con il dipinto originale del Mantegna per enfatizzare il rapporto tra le due opere, oppure a Roma, in occasione della Settimana Santa, per sottolineare il profondo significato religioso del mistero della morte e risurrezione di Gesù.

Da questi colloqui, e da numerosi successivi incontri nacque l'idea dell'installazione che oggi inauguriamo nella chiesa di Santa Maria in Montesanto a Roma, nota anche come "chiesa degli artisti", grazie anche alla disponibilità ed alla sensibilità dei colleghi del Vicariato di Roma che l'hanno accolta nel loro progetto Una porta verso l'Infinito – L'uomo e l'Assoluto nell'arte.

La novità rispetto all'edizione veneziana consiste nell'aver concentrato l'attenzione sull'installazione, averla esposta all'interno di una chiesa aperta al culto, e quindi averla accompagnata con i canti gregoriani della Settimana Santa, eseguiti dalla Schola Cantorum dei Monaci Benedettini Olivetani dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore.

La perfetta coincidenza tra il Compianto sul Cristo morto reinterpretato da Renato Meneghetti e l'altare posto nel presbiterio della chiesa di Santa Maria in Montesanto è volutamente ricercata per offrire ai fedeli un momento di meditazione sul corpo di Cristo morto e sul mistero della risurrezione e ascensione in occasione della Settimana Santa.

Il "guardare dentro" di Meneghetti ha la duplice finalità di svelare definitivamente ogni dubbio tommaseo, sulla natura umana e divina di Gesù morto e risorto, e dall'altra di invitare ognuno di noi a ricercare nella propria intimità una esperienza mistica interiore.

In questo sguardo puro e sincero, sebbene a volte crudo, sta la "fede" di Meneghetti, che gli permette di "vedere oltre" per arrivare all'incontro con Dio. Il corpo di Gesù non subisce corruzione, risorge trasformandosi in "luce" e ci appare, come il Risorto che si manifestò a Saulo lungo la via di Damasco e gli parlò nella sua stessa lingua¹⁶.

Meneghetti arriva alla consapevolezza che la risurrezione di Gesù non è legata alle leggi della corporeità, le leggi dello spazio e del tempo; la sua opera diventa l'espressione di "questa sorprendente dialettica tra identità ed alterità, tra vera corporeità e libertà dai legami del corpo in cui si manifesta l'essenza peculiare, misteriosa della nuova esistenza del Risorto ... Egli è lo stesso – un Uomo in carne e ossa – ed Egli è anche il Nuovo, Colui che è entrato in un genere diverso di esistenza ... come Uomo Egli ha patito ed è morto; ora vive in modo nuovo nella dimensione del Dio vivente; appare come vero Uomo e tuttavia a partire da Dio – è Egli stesso Dio." È impressionante come queste parole di Benedetto XVI¹⁷ siano un perfetto commento all'opera di Renato Meneghetti e come ci forniscano, in un passo successivo, la giusta chiave di interpretazione: "Gesù non è, come i discepoli nel primo momento temono, un fantasma, uno spirito, ma ha carne e ossa. La risurrezione è un evento dentro la storia che,

tuttavia, infrange l'ambito della storia e va al di là di essa. L'Uomo Gesù appartiene ora proprio anche con lo stesso suo corpo totalmente alla sfera del divino e dell'eterno. La risurrezione di Gesù va al di là della storia, ma ha lasciato una sua impronta nella storia."

Se continuiamo nell'analisi teologica dell'installazione ci accorgiamo che il percorso compiuto da Renato Meneghetti nel "guardare dentro per vedere oltre", non è altro che il completamento del mistero cristologico della morte e risurrezione e ascensione di Gesù, mirabilmente sintetizzata da nostro Signore nella frase riportata nel Vangelo di Giovanni: "Vado e vengo a voi"¹⁸, in quanto Gesù, oramai asceso alla destra del Padre, non risulta comunque lontano da tutti noi uomini mortali, e proprio il duplice e contrapposto concetto dell'andare e del venire ci indica la via per giungere a Lui. Quella via di luce che Meneghetti ha indicato con le sue lastre di perspex e che Benedetto XVI magistralmente definisce una "navigazione spaziale del cuore che conduce ad una nuova dimensione dell'amore divino". Renato Meneghetti ha voluto indicare questo amore divino facendoci alzare lo sguardo oltre il misero contingente della vita quotidiana per ... "vedere oltre".

1 Ippolito Calandra, lettera scritta il 28 ottobre 1531 al duca Federico Gonzaga cfr. M. Lucco, in Mantegna a Mantova 1460-1506, Milano 2006, n. 5, p.72.

2 F. Frangi, Il Sodoma: un "compianto" giovanile e qualche osservazione sulle fonti figurative, in Paragone 473, 1989, pp. 62-77 e A. Bagnoli, Un "Compianto sul Cristo" e alcune osservazioni per il Sodoma di Monteoliveto, in Prospettiva 52, 1988, pp. 68-74.

3 F. Frangi, Cristo morto di Andrea Mantegna, Milano 1996.

4 M. Lucco, in Mantegna a Mantova 1460-1506, Milano 2006, pp.72-74 con ampia bibliografia precedente.

5 F. Boschetti, in I Musei Vaticani e l'arte contemporanea - Acquisizioni dal 1980 al 2003, Roma 2003, pp. 132-133, n. 35, tav.XL.

6 Matteo 28,5-6.

7 Giovanni 14,28.

8 F. Bacon, Head Surrounded by sides of beef, 1954; l'interesse di Bacon verso le radiografie è noto, amava soprattutto studiare le pose del corpo durante le radiografie: "Ho avuto sempre con me, un libro che mi ha molto influenzato. Si chiama Positioning in Radiography e contiene, oltre alle radiografie stesse, una quantità di fotografie che mostrano le posizioni che il corpo deve prendere per essere radiografato".

9 R. Rauschenberg, Booster, 1969; per ultimo cfr. B. Sebaste, Irradiazioni, in Renato Meneghetti. Aldilà dell'occhio, Milano 2011, pp. 9-11.

10 Massimo Pulini. Tempestas de memoriae ruinis, a cura di Maurizio Calvesi, Ravenna 1997; Massimo Pulini. Il Museo sonnambulo, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Parma 1999.

11 M. Goldin (a cura di), Meneghetti. Radiografie 1982-1997, Venezia 1997; Renato Meneghetti. Pittura e altre arti 1954-1999, Milano 1999, con saggi di Luciano Caramel, Laura Cherubini, Marco Di Capua, Gabriele Perretta, Elena Pontiggio, Vittorio Sgarbi, Duccio Trombadori.

12 G. Dorfles (a cura di), Meneghetti. Il corpo come tempo. Il corpo come luogo. Radiografie, Milano 2003.

- 13 Achille Bonito Oliva (a cura di), Meneghetti a Roma. Opere 2000 – 2006, Milano 2006.
- 14 Renato Meneghetti. Aldilà dell'occhio, Milano 2011, con testi di Claudio Strinati, Beppe Sebaste, Alberto Abruzzese, Giuseppe Billi
- 15 V.Sgarbi, Sottopelle. Il Cristo morto del Mantegna di Renato Meneghetti, Venezia 2011.
- 16 Atti degli Apostoli 9,1-22; 22,6-8; 26,13-15.
- 17 J. Ratzinger – Benedetto XVI, Gesù di Nazaret. Dall'ingresso a Gerusalemme fino alla risurrezione, Città del Vaticano 2011, pp. 269-324.
- 18 Giovanni 14,28.

TESTO CRITICO · 2012

Ilario Luperini

Un regista, 5 protagonisti e una possente ispirazione.

Un regista, cinque protagonisti e una possente fonte di ispirazione

a cura di Ilario Luperini

Il Compianto sul Cristo morto di Andrea Mantegna è il motivo conduttore, la sferzata poetica del lavoro. Molto si è detto e scritto su quell'opera: Mantegna ha annullato lo spazio intorno al suo Cristo morto, togliendo tutti i riferimenti divini che l'iconografia religiosa era stata sempre attenta a non omettere, per togliere la sacralità al Cristo e darla al solo corpo. Ma, lo sappiamo bene, tale modalità rappresentativa rivela una conoscenza dell'anatomia umana e della fisiologia del movimento, spavalda e esibita, che non può non fondarsi su una lunga pratica di dissezione di cadaveri e di disegno dal modello nudo, accompagnata da riflessioni e reciproci rimandi, simile a quella che ci è testimoniata nei disegni di Leonardo da Vinci. Un procedimento che giunge fino a mostrarci fasi di completezza anatomica: scheletri, spellati (figure con la muscolatura in vista, senza pelle), ignudi. E' un modo di concepire la pittura come costruzione delle figure dal di dentro, per strati successivi dall'interno all'esterno, che è teorizzato ne *De Pictura* dell'Alberti e presente in moltissimi artisti dell'epoca. Il lavoro creativo di Meneghetti, anche questo è noto, segue un percorso esattamente contrario: sottrazione di strati pittorici, fino ad arrivare alla crudezza dello scheletro: la scoperta delle strutture interne attraverso il procedimento radiografico. Il passaggio dalla forma al pensiero, dall'emozione

alla ragione, dal metafisico al fisico. L'incontro/scontro tra i due contrari provoca la scintilla della follia progettuale di Alberto Bartalini.

Una lucida, abbagliante, superba follia. Ecco che Bartalini chiama a raccolta "quattro artisti contemporanei abili ma ignoranti ai quali non viene rivolta attenzione né dalla critica né dal sistema dell'arte" e chiede loro di lavorare sullo spazio intorno al Cristo morto, di sviluppare in immagini le suggestioni, le emozioni, i pensieri che il quadro suggerisce, di ripensarlo attraverso il loro personale linguaggio di artisti del nostro tempo che si confrontano consapevolmente con un grande maestro della storia dell'arte, convinto violentatore della fredda prospettiva albertiana. Quattro interpretazioni di indubbia originalità. Gasperini orienta le sue scelte verso dimensioni drammaticamente oniriche, dilatando a dismisura lo spazio della realtà e dell'immaginazione, uno spazio in cui si riapre il dialogo tra morte e vita, tra bellezza e inferno, tra storia e futuro. Gli accentuati cromatismi di Renato Frosali caratterizzano figurazioni in dissolvimento, molli contorsioni di sapore baconiano tese ad esaltare la perenne relazione tra materia e spirito, tra fisicità del frammento e continuità spazio-temporale. Francesco Federighi esalta, invece, la sacralità dell'uomo nel momento della morte, con un linguaggio di notevole efficacia, caratterizzato dal contrasto luce-buio, non in senso chiaroscurale, ma in forte accentuazione luministica, che prelude a un rinnovato, tragico umanesimo.

Sacralità dei corpi che Stefano Stacchini, con la sua fervida vena di poeta visivo, trasforma in Fantastici sudari, novelle sindoni di profonda umanità. Su tutto ciò interviene con la consueta, esaltante maestria, Renato Meneghetti. Isola dettagli, li trapassa con le sue

radiografie che ne esaltano la carnale fisicità. “Meneghetti non ci mostra la carne come Bacon né l’informe come Dubuffet, e nemmeno si tratta del ‘basso materialismo” di Georges Bataille, dove scandalosamente coincidono voluttà e ripugnanza”. Meneghetti scava nella carne e Nella storia e va alla ricerca, nell’una e nell’altra, di ciò che ne costituisce l’ossatura, la parte Indistruttibile; si incunea sotto la pelle e immagina il pulsare di ciò che è sotto e oltre, metafora di ciò che si cela nell’apparenza, alla ricerca della sub stantia, l’essenza, la natura. La radiografia è qualcosa che trapassa la superficie e si incunea nel profondo, rivelando la complessità dei corpi e degli oggetti, una complessità strutturale, fisica. Lo scheletro resiste al tempo; così è l’arte che – se e in quanto tale – resiste alle mode, alle regole del mercato, ai pregiudizi, agli stereotipi, ai lacci del potere. Pulvis es et in pulverem reverteris: nel processo di trasformazione della materia, lo scheletro rappresenta l’ultimo stadio della solidità strutturale, prima del progressivo disfacimento.

Ma l’esistenza, come la storia e l’arte, si svolge per accidenti o per perenne dialettica tra causa ed effetto? Diversità di risposte in differenti sistemi di pensiero. Affrontando il tema dei grandi Maestri, Meneghetti non presume certo di dare una risposta univoca. Tuttavia sceglie una strada: dalle opere di cui si appropria si dipana un comune fil rouge, quello dell’armonia tra tecnica, pensiero e forza espressiva; e di questa continuità egli si fa garante, coniugando tradizione e contemporaneità. In questa occasione, poi, tale continuità diviene immediatamente leggibile: le sue sovrapposizioni radiografiche riguardano nella stessa maniera il quadro di Andrea Mantegna e le opere degli artisti a noi contemporanei: sovrapposizioni che non sopraffanno, ma rafforzano, interpretano, costituiscono un vero e proprio valore aggiunto: il valore dell’eccelsa creatività. Sono opere originali e di grande incisività che, tuttavia, non cancellano i precedenti, anzi ne valorizzano la già rilevante dignità. Ed ecco intervenire la mano, la mente, l’estro, di Alberto Bartalini. Nell’imponente capannone veneziano, la copia del quadro di Mantegna, le variazioni espressive di Gasperini, Frosali, Federighi e Stacchini, le grandi, trasparenti lastre sovrapposte di Meneghetti si compongono in un’opera corale, unitaria, vibrante, destinata a coinvolgere emotivamente e fisicamente il visitatore. I vari elementi interagiscono e producono situazioni in perenne trasformazione, le tele e le piastre si incastrano visivamente le une nelle altre provocando un duraturo dinamismo e creando infinite possibili combinazioni. E in quel vortice il visitatore è trascinato, portato ad immergersi, a condividere quell’atmosfera di infinita profondità e mutabilità, a penetrare, con la guida e lo stimolo di Meneghetti, nel Sottopelle (da qui il titolo): il Sottopelle del Grande maestro, dei quattro artisti misconosciuti, punta di un iceberg infinito, ma anche il Sottopelle del sistema dell’arte che tende sempre più ad escludere, rinunciando alla sua principale missione, cioè quella di includere, di aprire alla comprensione di tutti il misterioso e complesso mondo della creatività artistica; far sì che il fatto ad arte non si degradi nell’artefatto. L’energia dell’arte e la sua funzione catartica tornano ad essere protagoniste di quest’evento la cui novità sta tutta nella sua natura di Show Art, concepita e realizzata a più mani e che si propone come opera aperta, destinata a un continuo mutamento, come in continua trasformazione è il flusso continuo dell’esistenza. Bartalini, sempre più coinvolto in progetti di lunga gittata e di profondo respiro, superato il ruolo del gigione e la fase del divertito istrionismo, in questa regia dà prova di notevole ricchezza intellettuale e raffinata sensibilità estetica, doti che gli provengono da lontano e che lo collocano tra le personalità più nuove, provocatorie e dinamiche del panorama artistico a noi contemporaneo.

TESTO CRITICO · 2013

Ennio Pouchard

Il potere della parola sull'opera di Renato Meneghetti

Di una scelta di “dipinti X-RAY” dagli anni Ottanta a oggi e di opere tridimensionali di vari periodi e di diversi tipi si compone l'antologica *Optional. Renato Meneghetti - Opere 1997-2013* con cui il poliedrico artista bassanese (per elezione) si presenta a Castelfranco Veneto, ospite della galleria Castellano Arte Contemporanea.

La domanda ovvia che penso mi verrà rivolta, in qualità di curatore della rassegna e del catalogo, è cosa significhi quell'anno di partenza indicato nel titolo: ebbene, nelle nostre cronache il 1997 è all'insegna della mostra Meneghetti radiografie

1982-1997, curata da Marco Goldin per Palazzo Sarcinelli a

Conegliano. L'artista aveva concluso la sua serie di imprese

da capogiro quale pubblicitario tra i maggiori in Italia, archi

tetto — in particolare restauratore di antiche ville venete, da lui via via abitate — scultore e designer, compositore di musi

che tra l'elettronico e il concreto, nonché film-maker, attore, ideatore di installazioni e performance (con una pièce giu

dicata la migliore dell'anno premiata con la “Fenice d'oro”, nel 1985), presente — caso unico — nelle Biennali veneziane

di Musica (1982), Cinema (1983), Architettura (2010) e Arte (2003, 2011), e ritornava all'amata pittura, avendola reinven

tata verso la fine degli anni Settanta con i primi lavori su tele stampate da negativi di radiografie e variamente elaborate.

Era quella la pittura che a Padova, nel 2000, in occasione della panoramica al Palazzo della Ragione e con la benedizione di

Gillo Dorfles diventò per la storia “l'unico fatto nuovo intervenuto nell'arte italiana in questi ultimi vent'anni”. Il 1997,

quindi, marca l'inizio della presenza pubblica di quel tipo di opere e una svolta radicale per l'arte di Meneghetti; e da esse

inizio la mia escursione, dando per scontata la conoscenza dei precedenti (e rimandando il lettore curioso alla biografia in

appendice o alle esistenti più ampie trattazioni).

Prima di me ne hanno scritto tanti altri storici e critici autore

voli in campo internazionale, cercando e analizzando i valori

formali, gli eventuali rimandi e i possibili crediti, i significati,

i rapporti tecnici, filosofici e sociologici, le iterazioni; chi de

finendo Renato un genio, o IL genio dell'epoca, chi un visio nario o un profeta, ma anche un prodigioso saltimbanco, o un fantasioso protagonista di viaggi iniziatici. Io mi sono proposto di arrivare all'osso (per quanto possa apparire strano il cercar di arrivare all'osso di un osso radiografato) delle possibili analisi, ponendomi un paio di domande.

La prima, polemica e caustica quanto le osservazioni che penso di sentir fare da spettatori scettici verso le innovazioni tecnologiche in un'arte che vorrebbero il più possibile affidata alla salvaguardia della tradizione, chiede se non si tratti essenzialmente di una trovata d'effetto.

L'altra è questa: cosa significano quei titoli, considerato che nelle immagini proposte le opere non intendono rappresentare alcunché di reale ma frequentemente portano nomi che lo simulano — come i “ritratti” di Charles, Giovanna, John John (Kennedy?), Winston (Churchill?) e il personaggio mitologico, Proserpina, nelle due versioni agli Inferi e nella luce — rimanendo comunque privi di qualsiasi riferimento figurativo a persone esistenti o esistite nella realtà e nel mito?

È chiaro che in quei dipinti, perché di dipinti si tratta, l'artista infonde significati, valori e qualità che appartengono a un universo spirituale; e il modo in cui lo fa è manifesto già al momento della loro origine, per una fase di lavoro nuova legata a una situazione per lui dolorosa. Ora, da tempo, sono il medium di un incontro quasi mistico con i misteri della natura.

Dai mutamenti nei titoli ci si rende conto come il messaggio a essi affidato si stacchi man mano dalla loro realtà materiale e li faccia diventare parti essenziali della poetica dell'autore, legate concettualmente al grande potere della parola che per lui è pietra, acqua, terra, fiamma, oceano, abisso. Non per nulla l'immagine-logo e lo stesso titolo della mostra appartengono a un cervello gonfiabile, trasparente, praticabile al suo

interno e soprattutto parlante: soggetto politico, quindi, nei modi e con la passione di chi predica il sacrificio per una salvezza laica dell'umanità, ma che con il nome che ha ricevuto, Optional, porta il fardello insostenibile della condanna a essere accettato o rifiutato senz'alcun coinvolgimento emotivo. Come i missionari e i martiri. O anche gli avventurieri.

Per quanto riguarda il quid di macabro nei dipinti, percepito da quanti ne parlano come di "immagini da ossario", io lo nego per principio, perché i procedimenti radiografici sono destinati, per loro natura, ai viventi; quindi non posso condividere l'idea che nelle radiografie di Meneghetti ci sia il segno di un "rapporto con la morte", di una "ossessione dell'idea della morte che attraversa tutta l'opera". Non "voci provenienti da un'Ade moderna, fragile e ardente", quindi, bensì voci di fiducia, di speranza di vita. Questo, sì, si combina con la struttura mentale di Renato Meneghetti, che è sempre stata ed è di sfida, cioè fattivamente positiva; anch'io l'ho udito parlare di morte (Achille Bonito Oliva sosteneva, in un testo del 2006, che per lui è un'idea ossessiva), ma con la serenità di chi la sente parte integrante della propria esistenza. D'altronde, il fatto stesso di metamorfizzare la lastra, una volta conclusa la funzione per la quale è esistita, le fa assumere il valore simbolico di una vita che continua: diversa, aperta, nuova e — come succede talvolta, a causa delle irrequietezze dell'autore — pronta a rinnovarsi mutando.

Aggiungo una nota secondo me atta a evitare scivolamenti su un terreno insidioso: ricordo che in alcuni interventi a proposito dell'utilizzo meneghettiano delle lastre radiografiche, si tendeva a impostare la disquisizione nel quadro generale del rapporto tra arte e scienza. Ma dov'è il coté scientifico di questo lavoro? La radiografia è, sì, un prodotto appartenente al mondo delle scienze, ma qui è spostata in un universo au

tre, di fantasia; dov'è nobilitata, attraverso il processo pittorico che ne corrompe — annullandola — la natura intrinseca. I dipinti, che hanno in comune la base dell'utilizzo di lastre radiografiche, non sono realizzati tutti nello stesso modo, e ciò ne frammenta l'unicità concettuale, sparpagliandoli in diversi blocchi categoriali che dipendono dalle tecniche usate. Alla modalità più immediata e diretta — per l'intervento con pennelli o tamponi, usando pigmenti sciolti nell'alcol, su tela fotosensibile con le immagini radiografiche previamente trasferite — Meneghetti fa ricorso per le opere citate le quattro Lune, ricavate da radiografie sul suo corpo (credo se ne sia sottoposto innumerevoli volte, cambiando laboratorio — con l'incoscienza che gli è propria — quando gliele rifiutavano). Concettualmente simili, ma formanti un caso a parte, sono quelle dei cicli *An invasion of a privacy invaded*, basati su controlli ai raggi X negli aeroporti, dai quali nascono le fotografie dipinte e le *Lambda*, e *Clandestine*, dove non è il materiale di base e l'elaborazione che sono cambiati, ma le ragioni del loro esistere, in quanto ottenute da immagini allo scanner di camion e T.I.R. in transito alla frontiera di mare a Calais, Dover e Kabul per mezzo delle quali vengono scoperti gli ignari clandestini nascosti tra le casse del carico inerte. Radiografie della disperazione, dunque, dallo straziante impatto sociologico; e ho trovato molto preoccupante il vederle a volte guardare con indifferenza. Meneghetti non le ha prodotte a freddo.

Su tutt'altri piani, invece, stanno le tele tratte dal "Ciclo dei Grandi Maestri" (Schiele, Magritte, Dalí, Picasso, cui si è aggiunto ora, realizzato per la mostra quale omaggio speciale alla città di Castelfranco, il Giorgione dell'Autoritratto in veste di David del Museo Herzog Anton Ulrich di Braunschweig); qui entra in campo un procedimento che coniuga dipinti sto

rici, riprodotti nella scala dei grigi — sempre fedeli all'originale, o a particolari dello stesso — e radiografie fatte attentamente corrispondere (con un portentoso lavoro in Visual Art e attenta operazione pittorica finale) alle parti (ossia agli arti, alle porzioni del corpo dipinto) che sono destinate a coprire. Non vorrei che queste descrizioni li facessero interpretare, da parte di chi mi legge, alla stregua di virtuosismi di grafica, perché in essi si fondono una concettualità spinta, un'inventiva prodigiosa, un bel dominio del multimediale, coronati solo infine dalla fase pittorica: sono dunque il prodotto di una cucina artistica completa e propositiva.

A essi si possono associare, in quanto simili per costruzione, Il Cristo morto del Mantegna e le Sindoni del Cristo Morto del Mantegna. A questo capolavoro unico dell'ottavo decennio del Quattrocento, riprodotto in bianco-nero nelle dimensioni originali (74,5 x 84,5 cm), Meneghetti ha sovrapposto l'ipotetica radiografia del corpo reale, realizzata con un montaggio di lastre parziali fatto osso per osso, virato in diafani toni azzurrini e perfettamente coincidente, nella prospettiva spinta del modello, con positura e dimensioni identiche. Le radiografie sono nuovamente del corpo dell'artista: per lui, un atto di immedesimazione nel corpo morto del Figlio di Dio, che considero coinvolgente in piena umiltà, perché non ho mai sentito Renato scherzare su questi argomenti. La fase pittorica è stata eseguita a sottrazione, ossia partendo da uno strato bianco di base e un "cian" sovrapposto, asportato poi a pennello, stracci, solventi e tamponi in modo da ottenere le sfumature necessarie per creare i volumi. L'immagine risultante è di una spiritualità esaltante, che nell'installazione alle "Tese" dell'Arsenale Novissimo a Venezia nel 2011 — l'ho pubblicato e lo ripeto — era il fulcro di quello che credo fosse il capolavoro non soltanto suo, ma di tutta quella Biennale

(l'insieme fu poi rimontato a Roma nel 2012, nella Basilica di Santa Maria in Montesanto a Piazza del Popolo, nota ai romani come Chiesa degli Artisti, nell'ambito del progetto del Vaticano Una porta verso l'infinito. L'uomo e l'Assoluto nell'arte, curato da Francesco Buranelli, con il titolo Guardare dentro per vedere oltre).

Un fatto tecnicamente ancora isolato è il metodo di lavoro, molto elaborato, del recentissimo Kiss to Camilla (realizzato per la mostra-evento collettiva I have come to you again Blessed John Paul II, curata anche questa da Francesco Buranelli, per gli Stati Uniti, e dedicata a Papa Wojtyła, dove Camilla è la nipotina di Renato vista in un'ecografia prenatale: meno direttamente leggibile dei raggi X e più misteriosa. E chi la bacia come potrebbe baciare un Gesù Bambino è Giovanni Paolo II.

Tra le opere tridimensionali hanno particolare risalto le sculture in gres Paralleli vertebrali, i cui tronchi cavi, alti fino a quattro metri, strutturalmente riproducono certi fusti di palme dei Caraibi chiamate dai locali Anime della foresta. Stranamente simili a spine dorsali umane, per l'artista — che ne presenta anche le versioni dipinte, come fondale delle sculture — sono simboli spontanei della grande unità con cui si sviluppa la natura, appartenendo a quella costante meneghettiana che è il rapporto animistico con il creato.

I light boxes Sensazione minima sono stampi su vetro di sue opere pittoriche; ridipinti a loro volta, cattivanti negli effetti luminosi e timbrici, hanno potenzialità seriali illimitate, di cui i pochi esempi esposti in mostra danno comunque un'idea. A essi si può aggiungere la riproduzione in scala del grande cubo della mostra di Bassano del Grappa del 2010 (composto di riproduzioni su plexiglas dei dipinti originali — m. 5,60 x 4,60 — sulle quali l'autore è intervenuto pittoricamente con colori da

vetro, fatte aderire sulle pareti del suggestivo grande pozzo di luce vitreo del Museo Civico), che si può far rientrare tra i dipinti, perché da quelli nasce.

Passo ora al ritmo che mi piace definire musicalmente “fugato con spirito” di un allestimento ciclicamente distrutto e riprodotto, Indifference (termine che nel caso specifico è provocatorio), formato da decine di teste in ceramica bianca plasmate da calco (anche sull’autore, naturalmente) e sparse in disordine in zone di transito pedonale. Di solito i passanti, attenti dapprima a evitarle, dopo le prime rotture involontarie prendono gusto a calpestarle; e il vederli apre le strade di altre azioni programmate, ben note a chi si occupa di psicologia di massa.

In chiusura ritorno al cervello OptionaL, eletto quale baldanzoso porte-parole di un messaggio meneghettiano che sarà percepito, ritengo, da quanti accetteranno di penetrare nel suo antro e ascoltare. Parla in inglese (la lingua internazionale è nella logica, poiché per le cose orribili trattate — violenze, guerre, crisi, carestie — sulla Terra non esistono confini segnati), invitando gli astanti (purtroppo solo la sera del vernissage), quando si sta gonfiando, a entrare nella sua cavità trasparente: è ancora vuoto di idee e ritiene di poter dare conoscenza; e a uscire in fretta quando si sta afflosciando, perché — pericolo! — PENSA.

Ennio Pouchard

TESTO CRITICO · 2013

Francesco Buranelli

Renato Meneghetti: la finzione radiografica

a cura di Francesco Buranelli (Segretario della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa)

Dal 1978 Renato Meneghetti ha elaborato un suo linguaggio artistico attraverso la “finzione” della tecnica radiografica fino ad applicarla ai soggetti pittorici dei Grandi Maestri del passato. Gillo Dorfles fu il primo ad attribuire alla ricerca di Renato Meneghetti e all’uso delle radiografie una rilevanza critica, fortemente innovativa, capace di aprire nuovi linguaggi per l’arte contemporanea in Italia. Achille Bonito Oliva ha evidenziato con grande efficacia le capacità di Meneghetti di ricostruire, di fatto distruggendo, l’oggetto dall’inconscio, arrivando ad affrontare l’origine dell’esistenza.

Una ricerca maturata “guardando dentro” ad una infinità di oggetti e di capolavori pittorici di tutti i tempi da Caravaggio, a Giotto, da Perugino, a Michelangelo, a Leonardo da Vinci, fino a Van Gogh, Picasso e Magritte. Meneghetti è il primo artista ad usare la radiografia come supporto per le sue opere. Grazie a tale intuizione riesce a stigmatizzare e ad inscheletrire l’apparenza, apparenza quale inganno o apparenza che inganna, e portare le realtà rappresentate all’idea, se non addirittura alla sua primordiale progettazione.

Con una metodica “vivisezione” dell’oggetto o del soggetto arriva all’inconscio dell’uomo e delle cose. Scopre analogie di segni, di oggetti e di dettagli anatomici filtrati dalle radiografie che compone insieme come se desse vita ad un sogno, a volte ad un incubo. Poi li ingrandisce, li elabora e li fissa pittoricamente o chimicamente, creando l’immagine, l’opera d’arte.

TESTO CRITICO · 2013

Francesco Buranelli

Daily Golghota

La croce è uno dei più potenti simboli archetipici: un “segno” che, travalicando fattori storici o geografici, rende immediatamente comprensibile un concetto assoluto, preesistente e primitivo. Dalla Cina all’Egitto, dall’antica Mesopotamia alle civiltà del Mediterraneo - Fenici, Greci e Romani - fino alle attestazioni delle civiltà nell’America centrale e nell’Africa, la croce riassume in sé significati e valenze diversi e complementari. Tuttavia solo dopo la morte in croce di Gesù Cristo e da quando l’imperatore Costantino, nel 313 d.C., assunse la croce (in hoc signo vinces) come simbolo e insegna di vittoria nella battaglia di Ponte Milvio contro le armate consanguinee di Massenzio, la croce è divenuta il “segno” più incisivo e universale dell’umanità.

L’iconografia della Crocifissione apparve molto tardi nella simbologia cristiana: per i primi credenti era infatti difficile veder uniti in una stessa immagine la figura venerata del Cristo, del Pastor Bonus, con lo strumento di una morte atroce e, soprattutto, infamante.

Proprio per questo motivo le più antiche rappresentazioni di Croci del II - III secolo saranno generiche Croci senza Cristo, destinate solo a ricordare il patibolo dove il Salvatore si è immolato.

Solo a partire dal IV secolo l’iconografia cristiana raffigurerà sulla Croce il Christus triumphans, vale a dire il Cristo vincitore sulla morte, crocifisso ma vivo, già risuscitato, con gli occhi aperti e lo sguardo rivolto verso l’osservatore. L’iconografia del Christus patiens, ovvero del Cristo morto o agonizzante, apparirà solo molto tempo dopo, quando il Crocifisso avrà assunto un valore universale di identità cristiana.

Nei secoli non si contano le raffigurazioni artistiche che, in mille varianti, hanno proposto allo sguardo degli uomini la Croce, tuttavia, sarà proprio il Novecento a riproporla in tutta la sua drammaticità, facendone il simbolo della sofferenza dell’umanità.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, complici le atrocità della storia, si assiste ad un moltiplicarsi di artisti che affrontano non solo tematiche sacre, ma in particolar modo la crocifissione. Ricordiamo a titolo di esempio solo alcune di esse, tra le quali primeggiano le famose e “scandalose” opere di Giacomo Manzù, di Renato Guttuso, di Mario Sironi e di Ottone Rosai, oltre quelle di Lucio Fontana e di Emilio Vedova.

E così avviandoci verso la fine del Novecento – passando da Salvador Dalí a Francesco Messina – la croce è stata spesso “laicizzata”, trasformandosi da “simbolo” a “segno” e subendo una apparente riduzione del suo valore religioso o spirituale.

In questa scia si inserisce Renato Meneghetti il quale vuole oggi, in questa mostra totalmente inedita nella sua formulazione, far dialogare tra loro tre creazioni distinte della sua produzione artistica, tutte diverse, ma fortemente connesse al “segno” della croce. Una scelta coraggiosa, inusuale vede accostati il Golgota quotidiano del 1999 – che ha offerto il titolo a questa esposizione – Nulla vita ex hoc pane del 2002 e Kiss to Camilla del 2013. In tutte le composizioni di Meneghetti si percepisce, direi al primo sguardo, l’intento di evadere

dall'iconografia religiosa, dal "devozionale", ricercando nella sua arte valori e significati veramente e profondamente trascendenti che "devono" emergere da una precisa realizzazione della forma, del colore, dei materiali. Tre esperienze diverse, nate in diversi momenti della vita dell'artista, che narrano l'evoluzione cronologica e emotiva della sua visione del mondo.

Cinque croci di diverse altezze, formate da lastre radiografiche dipinte compresse nel plexiglass compongono un suggestivo e raffinato Golgota quotidiano nel quale ogni visitatore si potrà riconoscere in una umana "passione" aperta alla libera personalizzazione. Il colore rosso allude al sacrificio, al sangue, quale evidente segno del dolore corporale che Meneghetti esalta con l'uso dei referti radiografici che costituisce oramai la sua cifra inconfondibile.

Un linguaggio artistico che attraverso la "finzione" della tecnica radiografica – come ha efficacemente indicato Achille Bonito Oliva – ricostruisce, di fatto distruggendo, il soggetto dall'inconscio, arrivando ad affrontare l'origine e la ragione stessa dell'esistenza. Con una metodica "vivisezione" del soggetto Renato Meneghetti indaga l'inconscio dell'uomo, scopre analogie di segni e di dettagli anatomici filtrati dalle radiografie che compone insieme come se desse vita ad un sogno, a volte anche ad un incubo. Poi li ingrandisce, li elabora e li fissa pittoricamente o chimicamente, creando l'immagine, l'opera d'arte.

Una ricerca maturata "guardando dentro", nell'intimità dell'uomo, che Renato Meneghetti – grazie ad una potente intuizione che non è solo estetica, ma anche e soprattutto metafisica – riesce a stigmatizzare in una apparenza che ci mette a nudo con noi stessi e con la nostra anima. Ci svela la realtà del nostro essere, ci consente di superare il senso della fragilità dell'uomo ossia, ci proietta con la luce che inverte la realtà in un mondo di libertà spirituale ed intellettuale tale da superare le sofferenze e le difficoltà che ci hanno fatti sentire "crocifissi".

Se Golgota quotidiano è incitamento a superare le difficoltà della vita meditando sulla fugacità dell'esistenza, Nulla vita ex hoc pane è, al contrario, una aperta denuncia dei falsi idoli della nostra epoca: potere e denaro.

Diverso il significato, diverso il mezzo.

Sei casse militari, un tempo contenenti bombe, sono disposte in terra a formare una croce spezzata. In esse sono state tesaurizzate quarantamila monete appositamente "coniate" dall'artista con dischetti di perspex contenenti frammenti di radiografie di falangi umane, piccole ossa o generiche parti del corpo di un uomo: una denuncia appassionata e sconsolata di quanto la guerra generi distruzione e procuri la morte, fisica ed etica, di popolazioni inermi e indifese.

Con una espressione ambigua, come ambigua è la realtà del "consumismo" odierno, Meneghetti rappresenta addirittura la croce spezzata, infranta nella deflagrazione di tante atrocità e malvagità, ma anche corrotta dal denaro macchiato dal sangue e segnato dalla sofferenza di tante vittime innocenti. Quanto mai attuali, infatti, risultano a tale proposito gli ammonimenti che Papa Francesco ha più volte pronunciato in questi primi mesi di pontificato volti a stimolare gli uomini a non rimanere sedotti dai moderni idoli del denaro e del potere. "Ricchezza e vanità" ha detto il pontefice, sono le due tentazioni dalle quali devono guardarsi governanti, vescovi e sacerdoti, "il vero potere è il servizio", la solidarietà verso l'altro.

L'ultima sezione della mostra è, infine, dedicata all'uomo che più di ogni altro ha saputo mostrare al mondo intero come si possa e si debba portare la croce, per sé e per gli altri. Fu infatti il Beato Giovanni Paolo II nel suo lungo pontificato, a proclamare – con il “linguaggio” della sofferenza – la parola di Dio e a portare sul suo stesso corpo la croce, in una vera e commovente *Imitatio Christi*.

Un pontefice romano, che con naturale semplicità e straordinaria volontà ha mostrato a credenti e non credenti le debolezze di un fisico malato e sofferente e, nello stesso tempo, ha testimoniato tutta la forza di una Fede granitica e di una indomita forza morale. Un Papa amato, capace di gesti di grande significato, ma irremovibile nella sua difesa della vita e dei diritti degli indifesi.

Prendendo ancora una volta le mosse dal suo inesauribile desiderio di guardare oltre l'immagine esteriore, Renato Meneghetti, per questo ciclo di opere intitolato *Kiss to Camilla*, torna ad essere pittore e supera l'esperienza radiografica, spostando la sua attenzione sull'ecografia.

Con un lungo procedimento tecnico l'artista depura una fotografia di profilo di Giovanni Paolo II e l'accosta all'ecografia prenatale della nipotina Camilla, creando, con un accurato e lunghissimo lavoro di Visual Art, l'immagine base dell'opera. Quindi la trasferisce su tele 30 x 30 con la tecnica dell'emulsione ripetuta e serializzata e rivelata in vivide tonalità di colore alla maniera della Pop Art.

Le compone poi in diverse forme di croce, in un ideale mosaico, sul quale interverrà ulteriormente in fase di rifinitura con mirati e caratterizzanti ritocchi a pastello e matite colorate.

A questo punto, sfruttando lo spessore dei telai, l'artista infonde movimento alle opere, creando di fatto una tridimensionalità su tre differenti livelli di aggetto. Un fondale variopinto dai colori brillanti dal quale emerge una candida e luminosa croce bianca, simbolo della purezza dell'infanzia e della luce divina, al centro della quale emerge ulteriormente il Papa nel suo tenero e affettuoso bacio a Camilla.

La finitura finale con una resina lucida e riflettente reinventa l'opera: Meneghetti con questo intervento conclusivo infonde una luce propria alle immagini, le rende più profonde, ne esalta la luminosità arrivando a cogliere in pieno il significato agostiniano della luce intesa come *scintilla animae*, che rivela la presenza e la guida di Dio nell'azione pastorale del Pontefice.

Ma non è solo questo ad emozionarci: lo spettatore che si porrà di fronte a questa serie di opere verrà direttamente coinvolto intravedendo la propria immagine riflessa nello spesso strato di resina.

L'artista ci invita a partecipare al Calvario, ad entrare nella Croce e a farcene carico: non ci sarà consentito restare indifferenti.

L'opera è sorprendente per la sua vivacità cromatica e per i suoi molteplici significati, dolorosa e commovente nel ricordo del Papa “Santo subito”, tragica nella forma simbolica della Croce e tuttavia “solare” nella scelta dei colori puri e splendente nella luminosità delle formelle.

Il cupo pessimismo del Nulla vita ex hoc pane, lo strazio del Golgota quotidiano si sciolgono nel tenero bacio del Beato Papa all'umanità tutta, riassunta nel morbido profilo di Camilla. Prorompono pur nel segno doloroso della Croce, anzi dall'essenza stessa della Croce, un desiderio di speranza, di superamento di ciò che ci tormenta. Desideriamo tutti, come i bimbi del Vangelo di Marco, essere vicini alla salvezza, avvicinarci alla Luce ed essere accolti da un tenero abbraccio: "lasciate che vengano a me", tutti.

Francesco Buranelli

Interviste

INTERVISTA · 1998

Christiane Peyron

Un Ritratto

"8 ottobre 1998 Intervista a Renato Meneghetti"

a cura di Christiane Peyron

Perché dipinge?

A questa domanda Meneghetti dice di non poter rispondere, però racconta la sua vita, sembrerebbe quasi una giustificazione.

Il suo debutto avviene quando ha 7 anni, "La mia mamma era troppo povera per comprarmi il materiale per dipingere, allora ho preso degli stracci vecchi ho costruito dei quadri con dei pezzi di legno e ho preparato i colori con foglie verdi, foglie secche e olio d'oliva." Lo scopriamo così pieno di risorse, creativo, organizzato, una persona che non si lascia mai abbattere.

A 8 anni mentre era al cinema la pellicola si rompe e, nell'attesa che venga riparata, ne raccoglie alcuni frammenti. Tornato a casa si costruisce un proiettore, perfettamente funzionante, con una lampadina e una scatola da scarpe. Così è rimasto, con la sua voglia di capire, di penetrare le cose in profondità usando la sua pittura radiografica. Meneghetti non cessa mai di porsi domande e spesso trova le risposte, poiché egli non rinuncia mai.

A 12 anni affronta, con successo, la sua prima esposizione a Bassano. Gelosia di altri pittori. Ne soffre parecchio perché è un essere fatto d'amore, ha bisogno di essere amato. Ascoltandolo ci si chiede se, fin dall'inizio, la lotta contro l'animosità che genera non sia il suo maggiore stimolo. Per consolarlo verrebbe da cantargli la canzone di Georges Brassens: "Les braves gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux"

Ma questa gelosia è stata l'impulso a divenire "il più grande, il più accettato". Intanto la domanda iniziale "perché dipingi?" ha trovato una risposta che spontanea scaturisce "Dai 7 anni in poi ho dovuto dipingere. Se non lo faccio mi sento sconsolato, triste, arido. Ho sempre dipinto, è una cosa che mi viene da dentro".

Essere più aggressivo, più immediato

Egli racconta: "Nel 1980 ho sentito la necessità di essere più aggressivo in quello che facevo, volevo più immediatezza e ho usato la fotografia: si trattava di un'intuizione, ma non si è rivelata giusta".

Spiega: "Mi sono detto che la pittura non era immediatamente comprensibile e il mondo ha fretta; per questo ho usato la fotografia e ne è risultato il mio libro "Insania" ".

Insania una parola che non si riferisce tanto alla follia, quanto a qualcosa di insano, non sano. Questi autoritratti sono tutti sull'orlo dell'abisso. Ad ogni opera ci si sente affossare per poi risollevarsi ed inabissarsi di nuovo, è affascinante seguire questo alternarsi di decomposizione e ricomposizione, come diceva Nietzsche: "Quando guardi nell'abisso, l'abisso guarda in te".

Con la mano sulla spalla, Meneghetti ci spinge verso il baratro di tutti gli orrori umani: la solitudine, la desolazione, la malattia, la perversione, l'amore per il denaro, la bestialità, la morte, la decomposizione, la putredine che soffoca tutte le bellezze della vita. E poi ci risollewa verso la luce e ci proietta verso tutto ciò che nobilita l'animo umano, la musica, la letteratura, l'arte, l'amore, la sublimazione, la rinascita, la passione della natura, l'ideale che si riferisce a Cristo. Egli si rivela a noi con quanto di più orribile e più sublime vi è in lui, poiché si tratta sempre del suo volto. Ma, cosa straordinaria, entrando in questo universo, siamo noi a rifletterci nello specchio della fotografia e non lui, noi, spogli, vulnerabili, inorriditi.

Un enorme passo verso la coscienza di sé!

Per costruire questo libro, Meneghetti ha scattato più di quattromila fotografie. "Si tratta soprattutto di un lavoro di ricerca", precisa.

Le sue fotografie hanno un grande successo. Intanto compone musica. Altro successo. E poi il cinema, un film di cui è regista, ideatore, realizzatore ed attore, un film con quattro personaggi "Io, io, io e ancora io". Un film che ripercorre le sue contraddizioni ed utilizza la sua musica. Un film premiato alla Biennale di Venezia e a Berlino, dove il suo nome compare tra Bergman e Fellini.

Tutto questo per rispondere alla sua intuizione ... che non era giusta! Ed insiste!

"Mi sono sbagliato anche realizzando cose all'avanguardia come il museo dell'auto. Così mi sono detto: Sei un pittore, e devi restare pittore!"

Non è un ammirevole ritorno sui propri passi? Avere la possibilità di scegliere tra due forme di genio ... e il coraggio di scegliere.

Oppure ...

Racconta: "Quando il mio film, le mie foto, la mia musica sono usciti, alcuni hanno gridato al genio, ma altri hanno detto "Questa è m....".

Ripensiamo all'esposizione fatta a dodici anni, il successo suscitò la gelosia dei pittori di Bassano. E questo, lui, non lo sopporta. Che la metà degli spettatori l'abbiano aspramente criticato, che non l'abbiano amato ... no! Preferisce abbandonare queste forme geniali ed essere fedele esclusivamente alla sua pittura, al suo primo amore. "Mi sono sbagliato e sono tornato alla mia pittura"

La dimensione della pittura di Meneghetti

È l'uomo che parla all'uomo. "Cerca te stesso perché non ti conosci" e spera, un giorno, di riuscirci. Ha l'impressione che certe cose che fa non provengono da lui e non ha torto: nessuno sa da dove giunge l'ispirazione geniale ... soprattutto non lo sa chi è ispirato!

Il rapporto tra musica e pittura in Meneghetti

La sua musica nasce dalla sua pittura, la traduce. Alla fine, musica e pittura, in lui, sono complementari, in quanto la sua musica offre tantissimo alla sua pittura. Così, facendo riferimento alle radiografie, la musica permette allo spettatore di entrare nel quadro. O, più sottilmente, permette all'altra parte dell'individuo di non restare fuori.

Non ha mai studiato musica: “L’ho scritta con il computer” confessa (per quanto un personaggio simile possa confessarsi).

E se tutta la sua opera venisse inghiottita in un cataclisma, che resterebbe di Meneghetti?

Risponde “Io esisto fuori da essa perché continuamente io muoio e nasco. La mia vita inizia ogni mattina”.

Quando era giovane stentava a vendere le sue opere; ogni volta gli sembrava di perdere un braccio, un dito, una gamba ... A 21 anni, sentendosi completamente mutilato, ha tentato di ricomprarle. A chi si rifiutava di rivendergliela, le rubava. Lo stesso comportamento lo ha verso le figlie. Racconta che avrebbe ammazzato volentieri chi le voleva e ammette: “Sono assolutamente capace di trasformarmi in un omicida”. Ora accetta che la sua pittura e le sue figlie abbiano una vita propria “Gli altri hanno diritto di avere la gioia di possederle”.

Picasso e Meneghetti

Confrontare la sua vita e il suo comportamento a quelli di Picasso significa quasi recargli offesa: Meneghetti si valuta molto al di sotto, eccessivo in tutto, in amore, nella ricchezza, nella passione, nelle contraddizioni, capace del peggio ... Ma anche del meglio. Il denaro che guadagna, molto, lo usa per portare la sua pittura ad un livello elevato, è un uomo d'affari, che organizza il suo successo artistico, sacrificando tutto alla sua arte, ritenendosi geniale. Ed è vero. Egli emana da sé onde di rara potenza, creative, realizzatrici, sessuali. Un magnetismo come dovevano possedere certi personaggi storici, a volte, forse, poco raccomandabili. Certamente Picasso. Così si spiega il “loro” rapporto con le donne.

La morte

La sconfigge con le sue radiografie. Gioca con lei, la accarezza, la camuffa, le fa la corte, l’ama, modo migliore per esorcizzarla, perché “nessuno può sapere quanto io tema la morte, quanto mi spaventi invecchiare: è una cosa che erode il mio cervello”. Per questo, forse, ha corso enormi rischi sottoponendosi così spesso a radiografia per realizzare un’opera di completa interiorità. Il radiologo ha finito per rifiutare perché era troppo pericoloso.

Meneghetti conclude: “Per diventare immortale non mi resta che il mio genio!” Chi oserebbe dire il contrario! Non io ...

Ammette che le sue foto, nella loro diversità, possano essere dei flash sulle sue reincarnazioni passate, animali, vegetali ...

E l’ibernazione?

Eccome se lo farebbe, per rinascere di tanto in tanto.

Renato Meneghetti in conclusione appare come un uomo totalmente fuori dal comune. Onnipotente, dotato di una forte carica erotica, femminile, carismatico, emotivo, preso da un commovente desiderio di migliorare (ma vale una perdita di vigore?) e un tremendo bisogno di essere amato.

Assillato da un lato dall’uomo d'affari, preciso, conciso, generoso e dall’altro dall’artista emotivo, creativo, narcisista e geniale. Tra il buono e il cattivo che potentemente coabitano in lui.

Uomo di passioni portate all’estremo, uomo di conflitti che non può risolvere, ma da cui trae la sua forza.

Christiane Peyron - 1998

INTERVISTA · 2002

Alessia Tartaglia

Specimina Mirabilum

da una conversazione avvenuta a Roma nel 1999 con Alessia Tartaglia

Alessia Tartaglia

Tartaglia La pittura, un genere legato per definizione alla manualità, nella sua produzione artistica è stato frutto di vitalismo o di disciplina? Cos'è per lei dipingere?

Renato Meneghetti

Non sappiamo come sia nata l'arte più di quanto sappiamo come sia sorto il linguaggio. Dalla notte dei tempi, ci è noto però a che serve. È chiaro, per esempio, che esistono costruzioni assai belle, alcune delle quali sono vere e proprie opere d'arte, ma non c'è pressoché nessun edificio al mondo che non sia stato eretto in vista di uno scopo particolare. Dal punto di vista della utilità, per i primitivi non c'è differenza tra la costruzione di una capanna e la produzione di una immagine. Le capanne servono a proteggerli dalla pioggia, dal vento, dal sole e dagli spiriti che li generano; le immagini a difenderli contro questi ed altri poteri, non meno reali, delle forze della natura. Pitture e sculture, in altre parole, sono usate in funzione magica. L'immagine cioè è creata perché con il suo potere di evocazione produrrà l'effetto che noi vogliamo. Questo principio perenne, base anche della odierna pubblicità, mostra il potere divino della pittura, cioè la pittura come una veneranda divinità.

È chiaro, a questo punto, che se a un tratto ho pensato di raccontare quel che mi è successo, ci ho pensato in conseguenza di una necessità interiore. Benché io non sia certamente un letterato e non voglia esserlo; e trascinare l'intimo mio e una bella descrizione di sentimenti alla fiera letteraria, lo ritenga una indecenza ed una bassezza, prevedo che non si possano evitare descrizioni di sentimenti e riflessioni (neanche, forse, quelle banali).

Davvero non sono mai stato un sognatore. Ciò che pare sogno agli altri, ai più creduloni, a me sembra tanto reale quanto il formaggio al gatto. Non stupii, dunque, quando la Pittura un giorno mi apparve - era nera, avvolta nell'oro e nella notte - dicendo: «Figlio, non devi essere curioso né andare in cerca di preoccupazioni inutili. Che te ne importa di questo e di quello? Me devi seguire. Che ti importa se quel tale è così o così, come opera, come parla? Non avrai il dovere di rispondere per gli altri, ma di te dovrai render conto. Perché dunque te ne preoccupi? Ecco: io conosco tutti e vedo tutto quello che avviene sotto il sole.». Ella ancora parlò per illustrarmi la disposizione delle arti ancelle nella Rosa spirituale (è la prima fra esse e detiene il primato, come fra tutti i sensi il più caro è la vista), la struttura segreta del mondo e la regola dell'agire: «Come dunque ritiene la Fede Cattolica e la Sacra Scrittura insegna, il Padre è suprema origine delle cose, il Figlio perfettissima bellezza, lo Spirito Santo, beatissimo diletto. Il Padre è causa dell'universo creato, il Figlio è la luce in cui percepire la verità, e lo Spirito Santo è la fonte a cui bere la felicità». Dicendo allora di farmi servo del Bello, per illustrare il Vero, dileguò oscura nella tenebra.

Il giorno fu un attimo in contemplazione dell'orizzonte.

La notte successiva - mentre l'aria odorava di lauri e di limoni - nelle tenebre fonde della mia stanza si apre a un tratto un porta di ferro. Un vecchio con una torcia in mano entrò

lentamente in quella che fu, in un battere di palpebre, una prigioniera.

Era il demonio, era desiderabile e disse di esser venuto a liberarmi. Egli mi offriva come dono la soluzione per far meglio il mio servizio.

[Quando le parole interiori vengono dal demonio, non solo non lasciano buoni effetti, ma ne producono di cattivi. Oltre a una grande aridità, l'anima prova un'inquietudine simile a quella che io ho sentito molte altre volte, allorché subii grandi tentazioni e sofferenze di diverso genere. Sembra che l'anima resista, si agiti, si affligga senza sapere perché, come se ciò che dice il demonio non fosse cattivo ma buono].

Mi disse: «la deviazione è utile quanto la rettitudine, o di più, dato che corregge l'intelletto dagli errori indotti dalla abitudine e rivela le forme comuni. Anche in questo caso, infatti, non si deve desistere dalla ricerca finché non se ne scopra la causa. Chi infatti avrà conosciuto le vie della natura, costui ne osserverà più facilmente anche le deviazioni. D'altra parte, chi ne avrà conosciuto le deviazioni, ne descriverà con maggior precisione le vie». Mi prese allora per il collo e per trenta anni mi trasse con sé, concedendo che servissi la pittura nella sola ora d'aria come fanno i carcerati: figurai allora le deviazioni che divorano gli uomini, delimitando il loro porcile - la società in cui ognuno meccanicamente opera - con sterco schifoso, il danaro, per tutti un profumo ed un'erba medica.

Sapevo di essere schiavo eppure traevo da ciò un velenoso piacere. E per restituirmi la vista, il demonio pretese, un tributo orrendo. Esso mi ha aperto nuovamente la via della pittura, portando quello sguardo - che avevo così a lungo mosso, cieco, sopra la linea dello orizzonte - sotto la pelle. Qui sta tutto ciò che ho vissuto, fino ad oggi. E non c'è nulla in ciò che possa essere ridotto al vitalismo o alla disciplina: benché peraltro non possa esistere la vita senza vitalismo o l'arte senza disciplina.

A.T.

Dopo aver indagato una forma per un turno di anni sempre piuttosto lungo, lei muta radicalmente stile, per esempio dalla pittura di getto ai monotipi, oppure dalla pittura modulare alla radiografia. Per sommi capi, mi pare che la traccia del suo lavoro vada verso la smaterializzazione dell'opera d'arte. Questa anoressia dell'immagine è fenomeno sociale e telematico o intuizione poetica?

R.M.

Sul processo del suo poetare Schiller ci ha illuminato con un'osservazione psicologica per lui stesso inesplicabile, ma certamente indubbia; egli confessa infatti di aver avuto davanti a sé e in sé, come in stato preparatorio all'atto del poetare, non qualcosa come una serie di immagini con una causalità ordinata di pensieri, ma piuttosto una disposizione musicale. Io ho sempre costantemente avvertito una siffatta tensione armonica, crescente per anni e poi, ogni volta, bruscamente spezzata.

La mia disgrazia, in fondo, è che, quando ero gravido di idee, nei miei primi anni, rimasi ipnotizzato dall'ideale. Perciò non metto al mondo che aborti, ed è per questo che la realtà non corrisponde mai in me ai miei brucianti desideri... Mi prende spesso un'intima angoscia di aver scambiato l'ideale con la realtà. Perché da sempre cerco l'invisibile, anziché viverlo.

Anche i miei primi lavori, piuttosto geometrici, erano un tentativo di scorgere la struttura segreta delle cose: perciò arrivai a sequenze di forme che spariscono o appaiono, tra l'essere

ed il nulla, oppure ad immagini trasparenti. Spesso invoco la forma con una preghiera che risuona costantemente in me - Vieni, Mistero nascosto / , Vieni, Tesoro senza nome / Vieni, Realtà ineffabile - ma ho solo la memoria di ciò che abbiamo perduto ed il nostro sguardo non scorge più. Ho malinconia e dev'esser così: perché ogni discorso sulla vita dell'uomo senza una vena di malinconia è afono e stonato. Vi è della malinconia; perché anche colui che parla, ha sognato la sua fiaba di gioventù, la vecchia fiaba che tutti sanno, quella che si racconta ai bambini nelle veglie: «Laggiù, in fondo al bosco, egli vide un vecchio castello dove abitava una principessa...»

A.T.

Ma l'arte, nelle sue innumerevoli tecniche, è in lei un segno di opulenza espressiva? Sembra piuttosto il frutto di una catastrofe esistenziale...

R.M.

Quando l'anima non ha il permesso di sollevarsi nel mondo eterno dello Spirito, allora rimane lungo la via, e si delizia delle immagini rispecchiate nelle nubi, e piange sulla loro effimerità...

L'esistenza del poeta è perciò, come tale, un'esistenza infelice: essa è superiore alla finitezza e però non è l'infinita. Il poeta vede gli ideali ma non ha il vigore che dovrebbe avere per vestirsi di essi, la forza di realizzarli nella sua vita.

D'altra parte, la Disperazione è il più piccolo dei nostri errori.

Talvolta quando inseguo nella visione le forme, come il cacciatore i cervi presso la fonte cui l'anima anela, una sofferenza tormenta tutte le mie ossa, languore e stanchezza si insinuano in ogni mio muscolo e fibra. Mi tuffo allora, in cerca di una diversa via, ma le onde mi ributtano sempre più indietro; sembra che le cedevoli acque siano diventate dure ed è come se spingessi a forza dentro la pietra. Altre volte, mentre vago nel deserto alla ricerca di un miraggio, d'un tratto una corrente mi rapisce a volo; sono nell'aria ed è come se fossi nel fuoco. L'aria mi opprime come una montagna infuocata. Colpisce la mia pelle e la dissecca. Mi scivola giù dalla gola e la ustiona. Preme su di me e mi schiaccia ed io ho la sensazione che gli occhi stiano per schizzarmi fuori dalla testa, che la testa stia per saltare via dal corpo, che il corpo debba gonfiare e dilatarsi e scoppiare in mille pezzi. Appare allora in distanza un fiume ed avverto il mio corpo coprirsi di squame, quasi fossi un salmone, e la terra e l'erba intorno a me. Disperatamente tendo ancora una volta il naso verso il fiume, e salto, salto e salto pur sotto quella montagna d'aria. Posso saltare verso l'alto ma non in avanti, verso la vita: e tuttavia salto, perché ad ogni salto riesco ancora a vedere le onde scintillare e le acque incresparsi e capovolgersi. La mia figura appare allora innanzi a me, imperiosa e con occhi di fiamma. Sta' calmo - mi dice - sta' tranquillo, mio amato. Lascia andare il fiume. Dimentica le rive fangose, il letto di sabbia dove le ombre danzano verdi e tenebrose, e l'onda bruna canta solitaria. Sono uccisore di me stesso, metà di me mi ha tolto la vita intera: una vita che fra i suoi brutti difetti aveva ancora una promessa di bellezza, finisce ogni volta in un modo così spaventoso, in quel cerchio di visioni che ripete da sempre la mia esistenza.

Ma non dimentico mai, con Wilde, che il fine dell'arte è rivelare l'arte senza rivelare l'artista, perché in un certo qual modo un artista dovrebbe creare l'immagine e nulla includervi della propria vita ed è una vera disgrazia, una sciatteria, che al giorno d'oggi l'arte sia considerata come una forma di autobiografia, quando noi siamo nulla di fronte ad un dipinto: senza

dubbio Caravaggio deve essere stato invidioso dei propri dipinti, perché mentre egli si consumava essi erano immortali, perché ogni minuto che passa toglie qualche cosa all'autore e dà qualche cosa alla tela.

L'idea che la biografia dell'artista abbia una importanza deriva essenzialmente dai romantici, innanzitutto da Schopenhauer. Egli accoglie come principio di valore per le arti il contrasto tra il soggettivo e l'oggettivo, ma tale contrasto è inconsistente, poiché il soggetto, l'individuo che vuole e persegue i suoi fini egoistici, può essere pensato solo come avversario e non come origine dell'arte. In quanto però il soggetto è artista, esso è già liberato dalla sua volontà individuale, diventando per così dire un medium, attraverso cui l'unico soggetto, quale veramente è, celebra la sua liberazione dalla apparenza. Poiché soprattutto questo deve esserci chiaro, a nostra umiliazione ed esaltazione, che tutta la commedia dell'arte non viene affatto rappresentata per noi, per una nostra edificazione ed educazione, anzi che noi non siamo minimamente i veri creatori di quel mondo dell'arte; al contrario possiamo supporre di essere, per il suo vero Creatore, immagini e proiezioni artistiche, e di acquisire la nostra massima dignità nel significato di opere d'arte - poiché solo come fenomeni estetici l'esistenza e il mondo sono eternamente giustificati. Tutto il nostro sapere sull'arte è in fondo completamente illusorio, perché nelle nostre sensazioni non siamo un'unica ed identica cosa con l'Essere che, come unico Creatore e spettatore di quella commedia dell'arte, si procura un eterno godimento. Dunque solo nell'atto della creazione artistica il genio si fonde con quell'artista originario del mondo, cogliendo qualcosa dell'essenza dell'arte: in quella situazione egli è meravigliosamente simile alla perturbante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore (Nietzsche, "La nascita della tragedia"). Ed è per questo che solo quando mi metto a dipingere io mi sento bene. Dimentico allora tutti i dispiaceri della vita, tutte le sofferenze; mi trovo col mio pensiero, mi sento felice...: un tale impeto non può non essere una vocazione divina. Non ho scelto da me la carriera di pittore: al contrario essa è una conseguenza di tutta la mia individualità e della mia aspirazione più profonda.

Ma la lotta più grande per ognuno di noi è contro se stesso ed ebbe con me il primo latte materno il mio carnefice, l'uomo che preferisce il possesso alla sottomissione, il vizio alla purezza, il rumore al silenzio, l'azione alla contemplazione, la morte alla vita. Egli avvelena ogni istante della mia esistenza, ma io so ormai - per aver visto e odorato e toccato l'inferno - che la collera, la gelosia, la cupidigia, la bramosia o la menzogna sono segni di imperfezione e ostacoli al risorgere dei sensi spirituali. E che chi vuole percorrere la via del perfezionamento ha il dovere di lottare contro questi difetti che fanno parte della natura umana: così, quando egli mi appare, feroce perché io faccia mie le sue armi, costantemente perdono, ed è questo per lui il dolore più grande. Ed ora perdona se quando parlo, dimentico talvolta che sto parlando con te... come innamorato della mia voce, della successione dei ricordi che mi appaiono e dominano...

A.T.

Nel suo lavoro persiste sicuramente quell'arrovellamento 'concettuale' che nell'arte italiana parte da Leonardo e arriva a Lucio Fontana. Lei si sente partecipe di tale linea?

R.M.

Ma lei davvero crede che non ci sia un 'arrovellamento concettuale' nella straordinaria coperta dello evangelario di Lindisfarne (un lavoro Northumbria, 698, mi pare), oppure nella pressoché coeva prefazione alla "Ars Grammatica" di Bonifacio? O crede che Reni e Caravaggio, Manzoni e Fontana si siano arrovellati più di Gherardo di Giovanni o del Botticelli quando dipinge la "Nascita di Venere"? E poi che centra Leonardo, multiforme inventore dello sfumato lineare e pittorico, con Fontana monomaniaco monocromo e tagliente? Questa sua 'linea di arrovellamenti' - uno dei molti curiosi teoremi che popolano la minore storia dell'arte - rammemora una favoletta sopra il riconoscimento dei simili, sulla base del noto principio per cui la cornacchia sta seduta a fianco alla cornacchia: si narra infatti che una cagna stesse sempre a dormire sulla stessa piastrella ed una volta Empedocle, al quale era stato chiesto perché lo facesse, rispose «la cagna ha una certa somiglianza con la piastrella». Se poi il senso della sua osservazione è un altro, vorrei rassicurarla: io opero su tutte le linee, quella del tram ed anche quella del telefono. Opero poi con 38, con 39, con 40 ed una volta operai persino con 43: mi ricordo che il dipinto variava tra il blu ed il rosso.

A.T.

Vorrei precisare. Mi pare costante, infatti, il suo bisogno di sperimentare nuove tecniche e materiali, dalla pittura al cinema, dalla scultura alla musica, alla fotografia, al teatro. Che valore attribuisce a tale sconfinamento? Non è un aspetto concettuale anche la presenza nelle sue radiografie della nozione di "natura morta", pur spogliata di ogni orpello materiale? Mi chiedo se, nella sua onnivora produzione, l'arte sia una forma di difesa dalla vita o di conferma della morte. Se insomma porti l'uomo alla immortalità o da una morte all'altra... Non penso infatti che il suo movimentismo linguistico sia semplice spostamento, o tentativo di confrontarsi con il sistema dell'arte.

R.M.

Spesso ci si avvia con grandi propositi a cose serie, e si cuciono assieme due pezze di porpora vistosa, descrivendo il bosco sacro di Diana, l'ara, un corso d'acqua sinuoso tra belle campagne, il Reno, l'umido arcobaleno; e non ce n'era bisogno. Si era deciso di fare un'anfora perché dal tornio venisse fuori un orciuolo?

Come tutti anch'io un po' ho letto e soprattutto ho visto. E frequento e tengo molti morti per maestri. In modo che a loro piaccia esser tali, però. Le darò un memorandum perché Lei prenda amore al furto di gran classe. Ricordi che le serrature sono come le donne: qualche volta ci vuole violenza, ma è preferibile la dolcezza. Si fa così e non si forza: la chiave falsa deve entrare nella serratura come una cannuccia di paglia dentro una granatina di limone. Si succhia tutto quello che c'è, leggermente, dolcemente, delicatamente, senza rovinare i mobili, perché non è roba nostra. Bisogna sempre fare in modo che il derubato non conservi un cattivo ricordo del furto.

Questo, lo spirito con cui affronto le mie fonti, anche se non mi preoccupa mai troppo di esse. Come non mi preoccupa di ogni distinta parte del quadro ma della calibratura dello insieme. Né di ogni affezione dell'arte, ma di come questo prisma si rifletta nella superiore unità della pittura. A Lei sola rendo culto.

Anche quando ho suonato mi sono risolto in pittura pura, costruendo un sistema di annotazione sul pentagramma, più volte eseguito in orchestra e leggibile anche dal computer, basato sulla forma, la ampiezza e la tonalità - variante tra l'azzurro, il rosso, il giallo ed il nero - di alcune macchie, cui sono associati i diversi strumenti: ciò che essi sviluppano - in termini

di durata, altezza e armonia del suono - non è dunque che un modo di rendere volatile ed udibile la pittura.

Ma è un culto difficile, questo. Così, quando lavoro troppo di concetti divento oscuro; quando cerco la levigatezza perdo nerbo e slancio; quando aspiro al sublime ottengo la gonfiezza. E mi manca molto per dirmi un artista, come schiavo indegno di una padrona troppo esigente.

Eppure io procedo assolutamente sicuro, perché se, timoroso della bufera, striscio per terra su questa barca dell'ingegno, allora perdo la vista dei lampi ed il moto vorticoso delle acque e tutto ciò che può portarmi a fare finalmente un quadro come un tempio immortale.

Se lo spavento di far male fa cadere, e solo un miserabile incosciente può cercare una missione eroica, questa missione è per me ripristinare la Unità nel quadro e tra le arti, entro la forma della pittura.

Infatti, il modesto artigiano che esegue nel bronzo le molli capigliature e le unghie fa un brutto lavoro: egli non sa di dover rappresentare un insieme. E non è diverso colui che crede che l'udito, il tatto e l'olfatto non siano sommamente utili, direzionati e sottomessi alla vista solo perché è abituato a chiamarli con nomi diversi: ciò non è più strano di quella armonia di sensi che godiamo in Rimbaud (cui hanno affibbiato quell'asettico nome di "sinestesia") oppure della descrizione, un tempo offerta ai Pisoni, di un pittore che fece una testa per unirli al collo di un cavallo con altre membra d'ogni provenienza, in questa bella donna chiusa in una coda nera di pesce. Non è davvero uno spettacolo risibile: perché il privilegio sommo dei pittori e dei poeti, da sempre, non è di tentare tutto, ma di creare.

Così, cara Alessia, se insiste a cercare un uomo sotto le molte maschere in cui ogni artista si rivela, sappia che semplicemente non v'è alcunché. O meglio, su questa scena, mentre sto cercando di rappresentare un dramma, mostrando nuda agli spettatori la mia autentica faccia, meriterebbe di esser presa a sassate e cacciata dall'Odeon come una mentecatta: spogliato l'attore, al posto di un giovane è apparso un vecchio; al posto di un re, uno schiavo; al posto di un Dio, un uomo da nulla. E questa commedia non è senza senso. Ricorda quando in quel teatro le quinte presero fuoco? Il buffone venne a darne notizia al pubblico. Si credette che fosse una battuta di spirito e si applaudì; egli ripeté l'avviso, e il divertimento aumentò ancora. Ecco, penso che il mondo perirà tra il divertimento universale di codesta gente di spirito, di codesti esteti: essi crederanno sia una burla.

A.T.

Capisco. In questo senso, l'arte, nella sua produzione, è forma finita o confronto con l'infinito?

R.M.

L'arte è l'infinito visibile. Il rapporto tra finito e infinito è infine il problema della Incarnazione o, in generale, della rappresentabilità del Sacro.

L'uomo è infatti molto più complesso di quanto sottenda la sua osservazione e non si scioglie in aut-aut. Anche se la sorgente è unica, gli aspetti del creato sono tre.

Tutto infatti viene dall'Essere supremo uno e trino, come si impara al Catechismo: in termini più antichi Amon-Râ-Ptah. Ora se Phat è il motore della vita, Khum è il vasaio delle forme; egli è infatti la Potenza che unisce i semi umani che Amon-Râ ha benedetto col suo soffio (nef), affinché i due complementi, maschio e femmina, si trovino perfettamente congiunti (menkh) tramite la sua azione (khnem). In seguito egli li modella 'con le proprie due mani' per

risvegliare Ptah fasciato e per rendere effettivi i doni delle diverse Hathor. Infatti al momento di ogni nascita Khnum è assistito da un certo numero di Potenze - o Entità funzionali: le due principali sono Meskhent e Renenutet. Queste potenze conferiscono all'individuo le caratteristiche che costituiranno la sua natura innata, natura che è il suo Ka: perciò su quel muro - nella stanza della nascita nel tempio di Luxor - puoi vedere Khnum nell'atto di modellare contemporaneamente il bambino che nasce ed il suo Ka.

Il Ka dunque è la caratteristica specifica in base alla quale ha preso forma lo Spirito incarnato; ed è l'elemento costante che assicura l'identità dell'essere umano, attraverso tutto il suo divenire (i suoi vari khepru).

Ma dal momento in cui il Ka prende corpo, sviluppa nel corpo stesso una energia personale, o volontà di esistenza, che diventerà l'inek (il cosiddetto Io, in termini psicanalitici). Ora, inek, forza primitiva e cieca dell'anima umana, e perciò priva di ogni sentimento superiore, è il principio dell'egoismo; e l'inek, crescendo in forza assieme al bambino, cristallizza a proprio vantaggio le tendenze del Ka per affermare la propria esistenza e assicurarsi una continuità.

L'inek - l'Io - sebbene sia una forza naturale cieca, appare dunque come la vera personalità, mentre invece non è che il riflesso del Ka dell'individuo; è l'Io che illude l'uomo sul valore del pensiero: ma il pensiero, a sua volta, non è che un gioco di forze effimere e di valori relativi; il pensiero è l'altro (ki) rispetto alla intelligenza del cuore (sia), come inek è l'altro rispetto a iu, l'essere.

Ogni valore reale appartiene al Ka: esso è ciò che tiene 'legato' lo Spirito; è il solo elemento grazie al quale potrà essere ottenuta la immortalità, la sola garanzia di perennità della entità umana, poiché il Ka è la caratteristica per eccellenza che ha affinità soltanto con i suoi elementi costitutivi, e si offre come rivelazione di Amon-Râ-Ptah, che lo animano.

L'Io - inek - accaparratore delle tendenze inferiori favorevoli al suo egoismo, non si cura minimamente delle affinità essenziali e utilizza senza scrupoli qualsiasi impulso eterogeneo esalti l'egocentrismo. Si vengono così ad accumulare gli elementi impuri e distruttabili che rappresentano per l'individuo gli ostacoli al 'possesso' del suo Ka su questa Terra e al suo definitivo ricongiungersi con esso nella Duat.

Il Ka ospita e rivela la corrispondenza e la similitudine tra tutte le parti del corpo e gli elementi dell'universo, tra il tubo digerente e l'estuario del Nilo, tra la struttura ossea delle nostre gambe e le dune nel deserto, tra una arcata dentaria ed una scogliera o un mare in tempesta, tra una colonna vertebrale e le Montagne rocciose, tra un cranio ed il deserto del Sahara, tra le nostre membrane ed organi molli e le nuvole; come anche tra un legno, un tessuto, un liquido e la volta celeste. Ciò è appunto il soggetto dei miei dipinti da oltre vent'anni.

Vi sono arrivato dopo aver percorso queste fasi preliminari della conoscenza, che conducono al Ka. Perché è proprio la coscienza, nel senso di confondimento dei vari elementi dell'individuo con quelli dell'universo, a costituire la spinta altruistica che allontana l'egoismo dello Inek. Tutte le tendenze accaparratrici del tuo Inek non hanno più ragion d'essere se tu diventi universale, cosciente della armonia cosmica, e cosciente del fatto che sia le tue qualità che la tua scienza non sono affatto personali, ma sono i riflessi imperfetti degli attributi del tuo Creatore.

È quanto ho cercato di spiegare anche prima, parlando di Schopenhauer e dello inconsistente rapporto fra il soggettivo e l'oggettivo nell'opera d'arte.

A.T.

Benché il suo sguardo si posi sulla sapienza antica, nel suo lavoro esiste un atteggiamento intensamente teso alla comunicazione. Qual è l'influenza della telematica nella sua produzione attuale?

R.M.

Generalmente ritengo che gli strumenti siano semplicemente strumenti: la loro influenza finisce dove finisce il loro uso. La telematica è appunto uno strumento che io non uso. L'idea che l'ampia diffusione di questo strumento debba avere riflessi su ogni forma di creazione ed anzi che esso sia tanto eccezionale da non lasciare invariato alcun campo del sapere è simile alla convinzione di certi predicatori che ritenevano di poter usare le comete come argomento precipuo di conversione.

Ma se per mezzo delle comete i cristiani non imparavano nulla di nuovo sulla natura di Dio, come pretendere che apprendessero i pagani? Come immaginare che Dio abbia potuto esigere che i pagani avessero di lui una migliore conoscenza dopo aver visto una cometa?

Un astronomo sa, anche senza vedere le comete, che i movimenti dei cieli sono meravigliosi. Come ad un artista basta esaminare il più piccolo fruscio o una mosca per rendersi conto che ci sono più misteri in questi piccoli corpi di quanti non né offrirà mai tutta la tecnologia.

Per questo, è assurdo pensare che la telematica porti una maggiore capacità di comprensione all'arte, oppure che per forza l'arte debba interessarsi all'argomento.

È anche questo uno schema, derivato da quella ridicola costruzione dello Spirito del Tempo, che impone l'uso di certi mezzi e la frequentazione di certe idee: pena, non essere moderni.

Io provo una istintiva avversione per ogni forma di collettivismo, che si chiami razzismo, nazionalismo, comunismo o, per l'arte, periodismo.

La comprensione dell'opera di un artista (ed io non mi pretendo ancora tale) inizia quando finiscono i sistemi (gli schemi) ai quali pregiudizialmente crediamo egli debba attenersi. Infatti, nessuno sa cogliere più sottilmente il punto debole di ogni sistema; temibile quando dimostra, più temibile ancora quando obietta, dotato di una immaginazione feconda, quando dipinge egli contemporaneamente dimostra, seduce e domina.

A.T.

Capisco che lei sia contro lo storicismo, ma se l'arte è stanzialità di un'idea nello spazio, qual è il concetto di tempo che lei applica nel suo processo creativo?

R.M.

La stanzialità di una idea nello spazio? Un libro di formule matematiche è, forse, tale. Perché l'opera d'arte non è un'idea ma una emozione, non è stante ma vibra, non si risolve in se stessa ma è il riflesso dell'Eterno, che attrae il nostro sguardo.

So di tendere ad Origene, ma sono certo che, prima della nostra caduta, osservassimo la Bellezza splendente fra le realtà superne come Essere. E venuti quaggiù l'abbiamo colta con la più chiara delle nostre sensazioni, poiché ha in sorte di essere ciò che è più manifesto ed amabile e risplende in modo luminosissimo. Essa è il motivo per cui mettiamo tanto impegno

per vedere nuovamente la Radura della Verità, ove l'anima trova il suo migliore nutrimento. La Bellezza ci è stata data come stimolo alla redenzione dello spirito, ed il Cristo infatti è detto perfettissima Bellezza.

Questo è il principio da cui parte l'artista, quali che siano il suo credo e l'ordine cui aspira. Egli sa, infatti, che chi ha progetti per un anno, semina del grano e chi ha progetti per dieci anni, pianta un albero. Ma se uno ha progetti per cento anni, ed oltre, diffonde bellezza. Infatti, seminando il grano si raccoglie una volta. Piantando un albero, dieci volte. Diffondendo bellezza, cento volte ed oltre.

Quanto a me, ho passato una parte così larga della vita, abbattuto a terra, a seminare grano. Poi, come uno di recente iniziato ai Misteri e che abbia molto contemplato la realtà, ho visto una forma spettrale e divina. Dapprima ho avvertito i brividi, poi la paura è penetrata in me, come un sudore caldo ed insolito. Attraverso gli occhi l'effluvio della bellezza mi ha pervaso ed ancora la venero e la adoro: perché ha restituito la vita alle ali, tanto a lungo inaridite. Esse hanno incominciato a crescere dalla radice, per tutta quanta la forma dell'anima. Perché l'anima un tempo era alata in ogni parte.

Il sentimento poetico è così simile allo innamoramento...

A.T.

Mi è chiaro che l'evoluzione della sua opera poggia sull'asse filosofico della dottrina neo-platonica, che d'altra parte ha retto l'evoluzione dell'arte europea dal manierismo ad oggi. In che misura sente di parteciparvi?

R.M.

Non capisco donde tragga tante convinzioni vaghe e malferme. Innanzitutto i capolavori chiaramente ispirati al neoplatonismo promulgato in alcuni circoli filosofici (tra cui il più famoso è animato da Lorenzo il Magnifico a Firenze) si esauriscono tutti entro la fine del Quattrocento. Cioè prima che il manierismo veda la luce. In secondo luogo, il concetto di evoluzione dell'arte è l'opposto di quanto tutta la dottrina neo-platonica - da Plotino a Porfirio allo gnosticismo - predica. Essa reputa in sintesi il divenire della realtà come inarrestabile allontanamento dall'Uno - il Bello, il Vero, il Buono - cioè come inarrestabile decadimento.

Vi è poi una varietà di credenze, alcune delle quali mutate e mutuate dal neo-platonismo e non originate in esso. Per esempio il legame fra il corpo umano e l'Universo - fra il Ka ed Amon-Râ-Ptah, fra l'anima e la Trinità - appare allora in forma simile come armonia universale: anche per i neoplatonici ogni parte dell'Universo è ritenuta in simpatia con l'altra, come una corda tesa nella quale la vibrazione dal basso si trasmette in alto. E questa armonia nasce dai simili e dai contrari al tempo stesso.

A.T.

Mi contengo in cose più tangibili. Mi chiedo anche se la sua capacità di anticipare certi aspetti della comunicazione attuale sia un fatto di pura osservazione oppure un risultato implicito nel suo linguaggio artistico.

R.M.

Le mie radiografie non hanno nulla a che fare con la pubblicità, anche se alcuni precisi moduli formali da me indagati, senza precedenti, dal 1978, sono apparsi negli ultimi anni, con grandi enfasi, in campagne pubblicitarie di argomento assai vario. La stessa radiografia è

ormai un tema dominante. Sto appunto creando un ciclo sull'argomento, 'riappropriazioni debite'.

Comunque, nei loro aspetti propri, pubblicità e Arte differiscono come scrittura e letteratura: la prima vive di grammatica, la seconda di poesia. Ci sono naturalmente pubblicità assai ben fatte, ma esse riescono interessanti solo negli aspetti non pubblicitari, loro intimamente estranei, per quella cortina di persuasione, cioè, sparsa intorno all'oggetto promosso, con trucchi teatrali e latamente artistici. Anche sotto questo aspetto la pubblicità è pur sempre surrogato, suggestione spuria: dove non appare il tutto ma una parte, non si cerca il vero ma l'inganno.

Vorrei chiudere qui questa conversazione, ho parlato troppo. Per dire che, poi? Mai si troverà nelle mie carte (e questa è la mia consolazione) una sola spiegazione di ciò che in realtà ha riempito la mia vita. Non si troverà nei recessi della mia anima quel testo che spiega tutto e spesso muta ciò che il mondo tiene per bagatelle in avvenimenti di enorme importanza per me, avvenimenti che anch'io considero futili appena tolgo quella nota segreta che ne è la chiave.

A.T.

Noto con sorpresa che anche storici dell'arte antica si sono avvicinati alla sua opera; addirittura Sir Denis Mahon l'ha praticamente definita il novello Caravaggio, stesso cipiglio e brutto carattere.

R.M.

Sì, sì... stesso cipiglio e cattivo carattere... io sono buono, onesto, con solo un piccolo difetto che aveva anche Merisi: Andiamo a cena? Comunque prima di Mahon anche Federico Zeri e Andrea Emiliani hanno lodato i miei difetti.

A.T.

Veramente Emiliani dovrebbe esserle grato: ho sentito parlare di una donazione anche grazie alla quale la pinacoteca di Bologna ha potuto comprare un quadro importante, mi sembra un paesaggio prezioso di Annibale Carracci.

R.M.

Proprio un piccolo gesto.

A.T.

Piccolo gesto per lei abituale. Ho sentito parlare anche di Izmit, di Genova per la ricerca sul cancro, di Sarajevo per la Croce Rossa...

R.M.

Faccio quel che posso..

1999. Alessia Tartaglia

INTERVISTA · 2002

Maddalena D'Angelo

Un Colloquio

Maddalena D'Angelo: Innanzitutto presentiamoci. I primi cinque artisti ed i primi cinque musicisti che le vengono in mente. Ed i primi cinque scrittori...

Renato Meneghetti: Grünewald, Bernini, Goya, Munch e Matisse, perché hanno inventato la luce. E poi Warhol, se il sesto è concesso...

Concesso.

... perché davvero l'ha scomposta. Dunque, Bach, Sibelius, Berlioz... Schönberg e Nono, con cui avrei voluto fare un disco. Ed ancora i Beatles... e se ti pare Rino Gaetano!

Scusi, da Berlioz a Schönberg e Wagner no?

Wagner no, troppo chiasso. E mi pesa un po' anche Beethoven, talvolta. Ma io cerco d'esser serio, perché a divertirsi c'erano anche i Nomadi, Amalia Rodriguez, i Byrds, Paolo Conte - per "La ragazza fisarmonica", soprattutto - e Chuck Berry, i Platters o gli Aphrodite's Child... Ricorda "Rain and tears"...

No!

Papathanassiou e Bergman, mi pare. E comunque Bergman, quell'altro voglio dire, lo infiliamo tra gli artisti... mentre la Bergman era - al tempo - veramente un angelo! Ma oltre le ali c'è di più... (fischiettando un motivetto recente)

Non la seguo.

Ed infine Nietzsche, Nietzsche, Nietzsche, Nietzsche, Nietzsche... Che dice?

Che dobbiamo continuare. Tre cose che non sopporta. In sé e negli altri, per favore...

L'astuzia, il servilismo e l'acne. In me e negli altri. Soprattutto nelle altre...

... e tre cose, invece, che ama...

... Potrei aggiungere ancora rogne, come la gastrite, di cui ho molto sofferto... Se sono negli altri, comunque, queste ultime mi danno molto meno fastidio.

E che ama, dicevo...

Uno sguardo che contempla serenamente il Nulla nella sua estrema estensione; l'assenza e l'eccesso del sentimento, che sono poi lo stesso... Il dominio completo della luce impedisce di vedere.

Adorno?

Anche. La conoscenza e la vista non sono che un gioco infinito d'ombre... D'altra parte adoro le sfumature.

Ora, ma metà della sua carriera... gli anni Sessanta e Settanta... spacca l'immagine di netto, giocando su campiture violentemente opposte, come per necessità di offendere...

E' un lato del mio carattere...

Cioè?

E' un lato del mio carattere, ripeto.

Può definirlo?

"Nessuno mi offese impunito"... o qualche cosa del genere. Stava scritto sulla Sterlina...

Però! A questo punto, c'è un personaggio storico che le calza particolarmente bene?

Mio nonno, di cui tutti avevano un po' paura, mi dicono. Girava sul suo cavallo per il paese, roteando un grosso orologio d'oro. Si era arricchito con il commercio dei suini... Sa, cose che tiravano alla fine dell'Otto.

Non mi pare particolarmente poetico, e forse non è neppure un personaggio storico.

La storia siamo noi... (e poi fischietta De Gregori). Era un uomo malinconico e severo... ferreo ma non indifferente ai piaceri della vita. Non so poi quanto gli interessasse di essere poetico. D'altra parte, è particolarmente ridicolo porsi il problema di essere poetici... Un punto a suo favore, signorina! Ma ricordi che la storia ognuno la fa come gli pare e che, se anche le avessi detto Thomas Browne - quell'inglese che tirò fuori dal cappello, nella sua Religio Medici, di trovare insufficiente per sé un cerchio di 360 gradi - sarebbe stato lo stesso. Ed anche se le avessi detto, che so, Orazio Gentileschi, che era un malandrino, certo, ma un pittore talora più grande di Caravaggio... Anche quest'ultimo calza, perbacco! Meglio ancora Francesco Redi, quel naturalista aretino...

Che nel Seicento decerebrava le tartarughe, con un cucchiaino, praticato un foro al cranio, per verificare quanto potessero vivere senza capo nervoso?

Esatto. E racconta una abbondanza di cose del genere nelle Osservazioni intorno alle vipere ed in un altro volume sopra la generazione degli insetti!

Ammira un Menghele minore!

Be, non esageriamo. Fu anche un nitido letterato, meglio persino del Galilei... Ha letto mai il Bacco in Toscana? Menghele era uno squallido pederasta!

Lei è un uomo pietoso?

La pietà è un dono che non tutti sono in grado di dare, e non tutti sono in grado di ricevere.

Cosa sono per lei il dolore e la morte?

L'intero svolgimento e l'orizzonte ultimo della vicenda umana.

In lei e negli altri, per favore.

La morte è sempre la nostra personale morte: anche quando muoiono gli altri, sentiamo semplicemente la nostra morte in loro; o la loro morte in noi... che poi è lo stesso. Di tutto ciò che si offre ai nostri sensi, nulla persiste. Ed infine nulla ritorna, con buona pace di Nietzsche. Era anche questa una illusione consolatoria, un velo steso per non vedere... Come il più o l'intero delle nostre azioni peraltro... una ebbrezza volontaria... e di non trascurabile efficacia.

Non mi sembra un uomo religioso...

Lo sono nei termini di Soldati.

Cioè?

"Chi non si è posto mai il problema di Dio - diceva - è semplicemente un cretino".

Cosa c'entra l'arte con tutto ciò?

L'arte si impiccia, per un fatto ontologico, delle faccende ultime. Ti dice una volta ancora di guardare le cose a viso aperto... e ti offre il profumo, il miraggio di una armonia, che forse esiste... che forse esiste anche per noi, quando il nostro sguardo cessa d'essere semplicemente il nostro sguardo.

Per divenire?

Uno sguardo che si fa colmare dalla vita... Uno sguardo che si fa pura percezione... perché mentre dipingi non sai quel che fai e i momenti di giudizio, quando costruisci nella mente immagini per il tuo quadro, sono momenti che non hanno nulla a che fare con la pittura... la pittura, sai, come la conoscenza è questo gioco di luce ed ombra. La pittura, in questo senso, è un modo della conoscenza, è l'estrema apertura e disponibilità al divenire, è presa diretta alla struttura delle cose... che poi ritorna nel cosmo, in un'anca, nell'estuario di un grande fiume, eccezionalmente simile.

Come nei suoi dipinti...

Come nei lavori di un artista di Roma, di cui incredibilmente non ricordo il nome, messo da parte negli anni buoni perché non aveva la tessera - sa, quelle cose squallide... Come nei lavori di questo artista, dicevo, che dispone sabbia sulla tela tesa e tamburella con le dita, senza intenzione di raggiungere una forma, la quale comunque si compie, dopo tentativi innumerevoli d'ore, nell'arco d'un istante: volti, mari quieti o in tempesta, paesaggi terrestri e lunari, visioni del cielo e dello scacchiere celeste... E se osservi, nelle immagini appaiono altre immagini, minori ed egualmente definite.

Ma è un semplice fatto di probabilità... la mente riconduce alla forma nota o più coerente con le proprie nozioni questo insieme casuale di colori e segni. Come nel giochetto matematico di Langton, in cui una formica percorre una scacchiera, ogni volta mutando di colore la casella su cui passa ed ogni volta girando a sinistra quando incappa nella nera, a destra nella bianca... o viceversa, secondo quanto si è deciso alla prima mossa. La formica percorre una traiettoria apparentemente casuale, che prende infine la forma di un parallelepipedo perfetto...

Conosco questo gioco. Ed anche altri. Per esempio una sequenza che chiarisce tuttociò:

16.12.6.20.18.8.5.13.17.5.

12.22.24.14.6.20.8.12.5.13.7.20.8.

13.11.12.20.13.7.22.8.

16.10.7.16.19.8.24.12.22.16.7.22.5.7.

8.20.4.20.14.12.5.13.13.24.8.16.5.7...

...per favore. Il problema è che la nebulosa in cui si dispone il primo milione o più di mosse non è meno ordinata o "regolare" del parallelepipedo: sono rappresentazione della stessa funzione matematica. Solo la nostra mente associa il parallelepipedo a forme già note, lo

"riconosce"... Così non c'è l'intenzione né la forma di un volto nella somma dei granelli di sabbia di questo artista e non c'è un fiume nel pancreas di un uomo...

Gödel ed altri hanno sollevato molti dubbi su un discorso come questo, che è sostanzialmente la distinzione tra un numero periodico ed un numero a-periodico. Quando compare e quando compare il periodo? Dopo un milione di cifre? Dopo un miliardo di cifre? Ogni volta, prima di quella soglia irraggiungibile, l'illimitato, la sequenza può mutare ritmo... In altre parole, il disegno che la formica compone, prende senso diverso a seconda della distanza dell'osservatore... E per un osservatore posto a distanza zenitale, sulla superficie di quella sfera la cui circonferenza è una retta compiuta - per usare termini di Cusano -, con sguardo capace di abbracciarne l'intera estensione, la maniera in cui sono disposte le cose è libera e necessaria al tempo stesso. Non ha più senso parlare di ordine o di caso...

Di ordine e di caso...

E l'arte ci offre appunto questa distanza molto più che siderale. Ogni opera d'arte - opera d'arte è solo il capolavoro - è questo punto di unione di finito e d'infinito, o meglio questa manifestazione dell'Infinito nel finito, che è poi il Mistero della Incarnazione del Cristo, o, se vuole, del nome divino o della determinazione della volontà di Dio nella precettistica biblica o coranica. Che è poi il mistero della possibilità che noi abbiamo di affermare qualche cosa di vero, senza tuttavia poterlo verificare: un fatto di intuizione... Tutte faccende su cui Celso avrebbe fatto grandi risate, ma che riguardano anche il problema della coscienza individuale: se esista o meno e come possa porsi, essa distinta e percettiva, nel continuo ininterrotto del divenire. La coscienza è giustificata dalla libertà, ma non ha senso fuori dall'idea che la realtà sia un meccanismo assolutamente pieno, completo. In questo senso l'arte è anche un caso di coscienza! Distratta?

C'era un pensiero di Spinoza, o di Hobbes, forse nel "Leviatano", circa la libertà e la necessità che ha il fiume di scorrere nel proprio letto... Hobbes, credo.

Comunque, ciò per dire che c'è un volto nella somma dei granelli di sabbia ed un fiume nel pancreas di un uomo, e poi anche monti in una colonna vertebrale ed una intera galassia nell'occhio... E sono tutte affermazioni sulle quali Posidonio o anche Plotino sarebbero stati molto d'accordo, e che Celso non aveva inteso, come d'altra parte Sesto Empirico non capiva nulla di astrologia: un caso strano, erano entrambi medici, se ricordo bene. Vede come accade? Hanno per le mani le lastre per cent'anni e non vi vedono niente altro che fratture... Tante volte chi guarda non vede, e chi "vede" non guarda... e quest'altro sarebbe il poeta, se vuol dar credito a quella vecchia storia di Omero, il cieco che abita nella rocciosa Chio...

Vecchia storia?

Sì, correntemente la pescano in un inno ad Apollo Delio, VI sec. a.C., ma è una faccenda più lontana di qualche migliaio di anni, in Scizia, in Afganistan, in Iran nelle terre degli Arieri insomma: roba di sciamani. Che poi sono diventati Rishi Veda, terzo occhio, Wotan ed anche i riti tribali... Cioè, Omero era di Chio, o di Smirne, che forse è meglio, ma io parlo della cecità del veggente...

Pensa di essere un veggente? Anche il Presidente del Consiglio si reputa intitolato di poteri straordinari, ed anche lui, in qualche modo, ritiene d'essere un artista... ma non mi pare tutto ciò gli stia servendo a molto...

Un tempo lo frequentavo... Ci conoscemmo, mi pare, per via di una campagna Grundig e poi ci furono altre cose... ma da quando si è messo in politica lo vedo molto di rado. Però conservo l'idea sia un uomo eccezionale. E in un certo modo, un artista, se un artista è l'uomo che sente e cerca l'eccezionale...

Non sta allargandosi un po' troppo...

A non riconoscere il genio c'è solo da essere stupidi. O un po' troppo pieni di sé, come la formica che gridava al monte "dove sei, vigliacco, dove sei?". Anche se, quando guardi le cose da un po' più in là, siamo tutti soltanto sabbia sulla battigia...

Lei rigira le frasi come le pare! Io ho detto solo che Berlusconi non mi sembra un artista, almeno non nel senso canonico. Ma siccome per lo più il vostro mestiere consiste nel convincere la gente a portarsi in casa qualcosa di inutile...

Primo, non conosco sulla Terra nulla che sia davvero utile e forse neppure vivere è utile. Secondo, un buon pubblicitario accetta di occuparsi solo di buoni prodotti. Terzo, da molti anni non mi occupo più di pubblicità. Quarto, far prevalere il discorso peggiore è l'oggetto specifico della retorica, di cui io non faccio uso perché, tra l'altro, non mi interessa stabilire una competizione con lei. Può bastare?

Basta a spiegare che lei si è occupato a lungo d'altro. Ha iniziato a dipingere quarant'anni fa, e solo ora cominciamo a conoscerla...

Questo è un problema vostro!

... e ci chiediamo d'altra parte se non ci stia prendendo in giro...

Io?

... col carrozzone di miliardi che le si muove intorno, con le ville di Palladio, con questi avvicinamenti quasi strategici a campi avversi della critica d'arte, da Goldin a Dorfles, da Sgarbi ad ABO, da Clair a Szeemann, e via dicendo, come fa il giocatore quando vuole coprire tutto il terreno utile sul tappeto verde.

Ma poi, scusi, "noi ci chiediamo" chi? Chi se lo chiede?

Angela Vettese, per esempio, che di recente a Milano ha sollevato qualche dubbio sulla sua biografia...

Mi dicono che sia una bella donna. Io no l'ho mai vista, solo una foto sulla IV di un suo libro...

Angela Vettese era fra i relatori di un dibattito organizzato al centro San Fedele...

Mi scusi, lo so, ovviamente...

... ed ha iniziato il suo intervento dicendo che le sembrava contraddittorio, visto che lei afferma nella sua biografia...

Guardi, lo so e sono grato alla Professoressa Vettese...

Mi scusi lei, vorrei citare. Ecco, attacca più o meno così: "Sono un po' stupita perché, nella sua, biografia Meneghetti scrive che Meneghetti parla solo attraverso le sue opere. E quindi - sostanzialmente - che le sue opere non dovrebbero avere bisogno di commento critico. E ancora ripete nella sua biografia che Meneghetti ha interrotto ogni rapporto con il sistema

dell'arte da tempo. Il sistema dell'arte sarebbe quella cosa fatta da critici, galleristi, ecc. ecc... Ora sono stupita perché leggo che i lavori di Meneghetti sono stati presentati da eminenti critici come Gillo Dorfles o Vittorio Sgarbi, o Achille Bonito Oliva. Quindi o le opere parlano da sole e sono lontane dal sistema dell'arte, oppure parlano attraverso un critico e si coinvolgono con il sistema dell'arte...

Quella frase presa dalle quattro linee che compongono la mia biografia - che tra l'altro non ho scritto io - vuol dire semplicemente che non mi piace concedere interviste, né scrivere di quello che penso ed infine che non so neppure se sia importante quello che penso, detto in parole. Perché il mio modo di pensare e di esprimermi è la pittura; ed in questo senso, Meneghetti parla solo attraverso le sue opere. Tutto il resto, anche tutto quello che stiamo dicendo qui, è completamente destituito di fondamento e non offre nessuna "chiave di interpretazione", se vuole usare questa formula, per la mia opera... A John Russel, che gli richiedeva alcuni cenni biografici per il testo per il catalogo di una sua mostra alla Tate, nel 1968 credo, Balthus telegrafò: "Niente note biografiche. Inizia: Nulla è noto della vita di Balthus. E ora guardiamo i suoi dipinti". Questa è anche la mia posizione, e non vedo perché dovrebbe implicare il divieto per i critici ad occuparsi delle mie cose, se ritengono. Fermo restando che la critica d'arte si esercita su oggetti rispetto ai quali è solo accidentale... e fino a che non diventi letteratura, rimane un mero elemento descrittivo o, se vuole, decorativo...

Dunque sostanzialmente non serve a nulla...

Sostanzialmente... serve quanto un serto floreale ad una bella donna: se lo indossa è meglio, perché tu la veda da lontano, perché la vedano tutti... ma occhi allenati preferiscono indagare vicini e soli, svelare più che coprire.

Un fatto pubblicitario, insomma.

Ora è lei che gira il senso delle parole!

Allora siamo più precisi. Ci sono, secondo lei, critici prezzolati?

Ci sono uomini che fanno il proprio mestiere, che hanno studiato per farlo e dunque vanno pagati. Lei considera immorale un medico perché si fa pagare la visita?

No, però considero immorale un critico che si lascia convincere a scrivere di qualcuno.

E difatti cerco di non avere relazioni con gente di questo tipo, e d'altra parte ci sono critici che non apprezzano le mie cose e che non scriveranno mai di me.

Ma non capisco perché decine di critici con posizioni così diverse si siano occupati di lei.

Perché alla fine vi avranno trovato qualcosa di interessante, come lei, d'altra parte... che non avrà deciso, spero, di tenere e riordinare questa querimonia per l'assegno che le passa l'editore! E perché ad una persona seria interessa poco se stai di qua o di là, se sei astratto o informale, o figurativo... E perché d'altra parte non mi sono mai posto il problema di essere qualche cosa di preciso, o meglio qualche cosa che rientrasse in quei canoni lì, che lei sta appuntando sul suo foglietto, l'avanguardia al dente e l'avanguardia scotta... Forse questo mi ha un po' facilitato... Sa, a proposito di quelle tre caratteristiche che mi piacciono, quelle di prima, c'è da aggiungere ostinazione, e forza di sopportazione. Adesso, la prima va più per lei, ma la seconda è tutta mia!

Infatti, vorrei capire ancor meglio. Barilli, Celant, Bossaglia, Calvesi, Cameron? Chi "stima" di più? Vorrei capire la sua prossima mossa.

La mia prossima mossa è di indicarle la porta, se insiste su questo tono. Non comprendo perché lei mi abbia in una tale antipatia... Si è innamorata di me?

Diciamo allora: sente qualcuno dei critici menzionati particolarmente congeniale alla sua opera?

Il problema non è che li senta io, ma che si sentano loro. Con alcuni ho rapporti di cordialità, e so che stanno preparando qualcosa. Con altri, francamente, non sono mai riuscito o non ho mai cercato di legare. Ma non mi interessa fare il gioco della torre.

Perché non ha giocato a scacchi, invece di dipingere?

Perché preferisco dipingere.

Lei è un bugiardo, per caso?

Federico Fellini era un gran bugiardo, mentiva su tutto. Ma ricordo Giulietta Masina, quando disse che per lui la menzogna era una via diversa per arrivare alla verità.

Sì, ma stiamo nel concreto. Nella biografia lei afferma, per esempio, di non prestare opere a gallerie private. Ora io ho visto diverse sue mostre, di recente, in gallerie private, peraltro non di primo piano...

Di recente, per favorire un amico, ho prestato alcuni lavori in Sicilia e per due mostre fuori, negli Stati Uniti ed in Canada, mi pare... ma non erano in vendita. Ci sono invece una cinquantina di miei quadri in circolazione, che peraltro vorrei ricomprare.

La sua biografia dice appunto che ha ricomprato pressoché ogni suo quadro. D'altra parte diversi collezionisti amici mi hanno spiegato che lei vende ben volentieri i suoi dipinti, ma a cifre astronomicamente fuori mercato.

Io?

Lei o la Fondazione Arts from Science. A proposito, che rapporto c'è tra la Fondazione Arts from Science e Meneghetti? Noto che si è occupata di tutte le sue iniziative recenti.

E' un ente di capitali istituito per tutelare la mia immagine... e sbrigare tutte le cose di cui io non m'occupo, libri, mostre e via dicendo. Siccome il capitale iniziale è stato costituito anche tramite una donazione di dipinti da parte mia, sta cedendo qualche tela. Senza problemi, direi; il che vuol dire che le cifre non vengono questionate da collezionisti seri.

Ho cercato sugli indici d'asta internazionali il suo nome. Christie's, Sotheby's, Ketterer, Bonhams & Brooks, Finarte, Tajan, Dorotheum: anche qui i suoi quadri appaiono sul mercato pubblico, salvo qualche sortita fuori tempo, quasi contemporaneamente ed hanno raggiunto in pochi anni risultati ragguardevoli, più alti, che so, di quelli di Merz, o di Paolini o di Baj... E' un uso di molti mercanti, talvolta senza neppure un accordo con le case d'asta, per far lievitare i prezzi...

Qualche anno fa un parente ha venduto tramite asta, soprattutto fuori Italia, alcuni miei quadri. Non voleva che lo sapessi. Fanno parte dei cinquanta di cui parlavo. Oltre a ciò, Christie's, per prendere un esempio, mi pare abbia un fatturato annuo di circa 4000 milioni di

Euro e vorrei avere la forza di influenzarla! La spiegazione, in realtà, è molto più banale. Circolano pochi miei quadri ed alcune consistenti raccolte d'arte, pubbliche o private, si sentono di spendere il giusto per acquistarli... Detto ciò, non vedo perché, se in asta battono certe cifre, si dovrebbe cederli a meno. Semmai il contrario, no?

Può fare qualche nome?

RASbank, Unipol, Banca Antonveneta, per esempio. Ma anche Ammon o i frati di Sant'Antonio...

Perché allora non ha una galleria che la segua?

Se vuole, vada per conto mia a trattare con Claudia Gian Ferrari o Christian Stein. Io faccio accordi, ma alle mie condizioni. Differentemente c'è il rischio di sposarsi.

E le sembra credibile che tutto questo si compia entro cinque chilometri da Rosà di Vicenza, nella dimensione quasi domestica che lei vorrebbe accreditare?

Mai voluto accreditare nulla di simile. Dopo i giorni di Milano con Fontana ed un tour de forces con Lara Saint Paul - che per molti versi era molto meglio di Fontana! - da ragazzo, ho passato due terzi della mia vita all'Esterio e a qualche cosa mi sarà servito, spero. Solo sto tanto bene a casa mia... Lei mi sa di no... Comunque, il mio studio è ad un tiro di schioppo e non ha nulla di domestico: è una piccola officina in cui ognuno ha il suo posto e sono conservati più di mille quadri, dipinti in 50 anni. Diamine, quanto è vero che mi tengo tutto! Lei non può neppure immaginare che razza di rogna sia la conservazione di tanti lavori...

La Factory di un Wharol di periferia... Lo dice in Fotostorica, mi pare.

Negli anni Sessanta e nei primi Settanta; poi sono guarito. Allora la mania dell'America prendeva tutti, anche i contestatori... Poi sa, il '68, Woodstock... era un po' come gli orecchioni!

E ritorniamo alle mie domande di prima. Sempre più mi convinco che lei stia trattando la sua carriera come un fatto pubblicitario. I suoi concittadini sono piuttosto velenosi. Dicono che lei ha la speculazione nel sangue... Quando ha donato dipinti per i bambini terremotati di Izmit, ha avuto cura di farlo sapere alla stampa...

E ritorniamo alle mie risposte di prima. Per il resto, cosa non hanno detto di me alcuni miei concittadini... gente che ha sbagliato qualche affare in cui io ho guadagnato, quando mi occupavo di case storiche. E si sa, toccagli tutto, ma non il portafogli. Comunque dovrebbe anche chiedersi quanti tra questi signori abbiano dato qualcosa ad Izmit. O soldi alla Pinacoteca Nazionale a Bologna, tanto per dire.

E' vero che sua madre le disse: "Renato, i pittori muoiono di fame"? Forse per questo lei non è mai stato un pittore completo...

Vera, la domanda. Ma Hokusai, mi pare, a ottant'anni temeva di dirsi pittore.

Nel suo ciclo Fagocitatrici et similia prende le parti della vittima. Ma lei nella civiltà del consumo si è trovato alquanto bene... Quanto è vittima e quanto carnefice? Di sé e degli altri, per favore...

Non percepisco nettamente la distinzione tra me e gli altri, quando dipingo. Nella stesura di un contratto è tutt'altra cosa.

Si dice che lei sia poco legato anche ai suoi affetti. Tra i suoi dipinti, molti autoritratti, ma nessuno o pochi dei suoi familiari. Perché?

Arriva a queste conclusioni solo perché non ha trovato i loro nomi nelle didascalie? Quasi tutti i miei dipinti sono ispirati alla mia famiglia ed a persone per me importanti o vicine.

Di chi sono le lastre che usa come base dei suoi lavori?

Mie o, appunto, dei miei familiari, quelle di corpi umani. Qualcuna per la verità, piuttosto vecchia, ho potuto comprarla sul mercato antiquario. Sono in trattativa anche per il cranio di Mussolini, se dirlo non è equivoco. Le altre - legni, oggetti e simili - sono fatte ad hoc.

La lastra non lascia molto movimento - immagino - perché in sostanza il disegno è già fatto.

Da una stessa lastra ho ottenuto serie di otto quadri completamente diversi... Il disegno si fa col colore. La lastra non è segno ma luce.

Cioè?

Cioè non mi interessa il tracciato, che potrei reperire anche su di una fotocopia.

E' poi così sicuro della qualità dei suoi lavori?

Perché me lo domanda?

Perché se lei ha certezza delle proprie doti, a che cercare il consenso pubblico, a che partecipare a mostre, accettare - voglio cedere - monografie? Quanto le interessa il successo e che cosa farebbe (o non farebbe!) per ottenerlo?

Quando Vissani cucina il brasato è pienamente soddisfatto mentre sceglie le carni, compone gli aromi, controlla la cottura, serve a regola, accompagna a dovere con un gattinara... L'opera è compiuta prima di essere goduta, ma farne godere gli altri vuol dire farli sedere al banchetto della meraviglia - sta tutto qui Gombrich - sapendo però che gli avventori ne godranno in maniera molto diversa dal cuoco. E che comunque il creatore e l'opera sono due cose distinte, e la seconda è migliore, perché il creatore vi ha dato il suo meglio e forse non solo il suo... E rimane il fatto che il creatore ha la speranza di continuare a vivere nell'opera. Ed in questo senso io ho qualche punto in più di Vissani.

Gino De Dominicis era certamente persuaso della distinzione tra l'eccezionale, l'opera d'arte appunto, e l'ordinario, l'esistenza dell'autore. D'Annunzio mirò forse a fare della propria vita un'opera d'arte...

Ed io ho preso un po' qua, un po' là.

Percepisce differenza di valore tra le sue diverse opere d'arte, i suoi diversi "periodi", la sua attività di artista o di tombeur de femmes, come si è definito, o ancora di imprenditore immobiliare?

Mi piacciono le cose belle, non so che farci... E poi, scusi, imprenditore immobiliare? Ma io ho rimesso in piedi nove ville palladiane! La fortezza di Ezzelino da Romano, la Casa dei da Ponte... Ha idea? A proposito, vogliamo andare a cena?

Non scherzi. Mi dica piuttosto chi è davvero Meneghetti. Perché cineasta, attore, pittore, architetto, designer, pubblicitario, musicista? Cosa sa fare davvero?

Ma chissà se Meneghetti c'è davvero!

Crede in qualche cosa? Ed in che?

Nella distinzione tra il vino bianco ed il vino rosso, a quest'ora.

Preferisce il bianco o rosso?

Il rosso, ma fumo, meglio si accorda ai suoi occhi.

Ancora due domande e smettiamo. Primo. Per lei dipingere cosa vuol dire: belle forme, accostamenti armonici di colore, ragionamenti a tinte forti. Insomma, gioco intellettuale o sensazione?

La sensazione di un forte gioco intellettuale. E non solo.

Ha mai giocato a carte scoperte?

In ogni gioco di carte, chi gioca a carte scoperte perde.

Ma per un pittore a volte è più importante scoprirsi che velarsi, agli altri e dunque a se stesso...

Anche per un pittore a volte è più importante la cena.

Meneghetti parla con Meneghetti? Che cosa si dicono?

Rimandano entrambi a "Divergenze parallele".

Altre prove di monologo, grazie.

"Insania", prego.

Gli uomini preferirono le tenebre alla Luce... Agitarsi tanto per sapere o per non sapere?

Che l'orizzonte ultimo è la morte? Non più morte né fine della morte, Signorina mia. Semplicemente, fine dell'intervista.

Maddalena D'Angelo

INTERVISTA · 2003

Tommaso Trini

Controcanto

Si è pensato, con Achille, di preparare questo libro ormai nel 1999: l'idea era di paragonare le opere d'arte di un grande pittore, alla più potente macchina dell'immagine del nostro secolo, la pubblicità. E con Renato Meneghetti la cosa sembrava correre molto bene perché di pubblicità si è occupato per mestiere per oltre trent'anni e per altri trent'anni, i pubblicitari hanno guardato alle sue opere rubando qua e là un'idea, una sensazione, un gioco di forme e di colori, come testimoniano le schede in catalogo. Ma la cosa ha pigliato una via del tutto diversa perché a Renato Meneghetti della pubblicità non frega proprio nulla. Le perle sottratte ad un dialogo tenuto in diciassette ore a Bassano nel marzo 2001, compongono un singolare controcanto a tutto quello che questo libro vorrebbe dimostrare.

RENATO MENEGHETTI – TOMMASO TRINI. DA UN DIALOGO

R. M. - ... Sì, Fontana fu un luminoso approdo per me a Milano, in quegli ultimi anni Sessanta, quando mia nonna giocava ancora a canasta... una cosa frequente nei bar... come le palette peraltro; le avevamo anche all'oratorio in Bassano. Il calcetto è durato di più...

T.T. – Fontana, dicevi...

R.M. - Ah, Fontana... un porto da cui spingersi in acque profonde... Anche se con risultati che non mi soddisfano ormai... Acque che vorrei non aver percorso. C'è una parte della mia raccolta che ho pensato così spesso di bruciare...

T. T. – Cioè?

R.M. – Lo spazio... che ho cercato in giochi molteplici di piani, nella scultura; variando la materia, in pittura... Un fatto di prospettive forzate e aggettanti, come negli encausti, o di densità se vuoi, perché anche i monotipi, su cui ho faticato molto, erano un modo di variare la profondità dell'immagine. E lo stesso avviene nei giochi optical, più che altro un divertimento grafico...

T. T. – Che eguaglia la profondità alla luce...

R.M. – In uno scambio binario in cui è sufficiente graduare da chiaro a scuro, o viceversa perché il punto di fuga non è d'un tono obbligato: penso ad un tunnel, dove il chiaro restituisce l'uscita, ma anche ad una grotta, dove l'ultima lontananza dalla luce, l'estrema profondità è proprio quel nero completamente chiuso alla vista... Due modi di vedere uno stesso cono, scapezzato o meno. Ma allora non mi occupavo di luce e di prospettiva in questo senso. Che comunque non mi è sufficiente. Sai, ora penso che il cono possa rivolgersi al contrario, in una prospettiva divergente... O che la vista percorra le sue pareti, non semplicemente traversando il vuoto, volta ad un solo punto...

T.T. – Infatti, i tuoi sono dipinti sfumatura, più sensazione che idea.

R.M. – Idea? Storia, filosofia, la politica, mi interessano davvero poco; o nulla: costruzioni di parole in cui sono caduto, come tanti dei contestatori. Anche lì senza grandi risultati...

T. T. – Alludi alle fagocitatrici?

R.M. - Un quadro deve convincerti, possederti indifferentemente dal suo significato.

T.T. - Perché se no, non è un quadro, ma un ingombro nello spazio, un fastidio visivo? Nel migliore dei casi, un oggetto indifferente? Come quella scultura che Parmeggiani ricorda piazzata innanzi ad una chiesetta gotica, il bidone della spazzatura... È una grande illusione pensare che le cose abbiano senso di per sé.

R.M. - E' una illusione più grande pensare che la somma di cose senza senso abbia un qualche senso. Ed ho sempre trovato piuttosto curiosa la fondazione della sociologia - per cui ciò che conta è solo la relazione tra a e b, quando esiste a, esiste b e l'unica cosa che non esiste è quella relazione: un sofisma verbale, per indicare che la nostra percezione della realtà è sinestetica. Un oggetto ha colore, odore, consistenza e via dicendo, perché assolto dai sensi non c'è per noi, il che non vuol dire che non ci sia in assoluto. Un cieco inciampa, anche se non vede l'ostacolo.

T.T. - Però lo sente...

R.M. - Cadrebbe a terra anche se non avesse tatto. Ed un veleno non è meno efficace se non ne riconosci il gusto o l'odore.

T.T. - Ma una completa assenza di sensazioni...

R.M. - Non ci è data. Se non forse, voglio Epicuro, dopo la morte: questo grande infinit du silence, sa immensité noir, dalla quale non voleva essere liberato il Lazzaro di quella penna francese. Ma la pittura è piuttosto una pienezza dionisiaca, la dismisura della sensibilità, un fatto sensuale, quasi sessuale...

T.T. - Un cristallo, un prisma...

R.M. - Materia più della materia, quintessenza. Come è del mare quando senti la profondità e non la superficie crespa, la pittura è la ricerca dell'eguale superiore alle distinzioni; l'estremo oscuro il particolare... La pittura è vivere all'estremo, vivere l'estremità: che è poi il modo unico per percorrere questa sfera di raggio infinito che è l'universo di Nicola di Chiusa. Il quale amava molto pane e soppressa...

T.T. - Ottimi, con abbondanza di grappe. Che inducono al sonno ed ai sogni migliori; che vivi di giorno, senza distinzione del lecito e del possibile.

R.M. - Se sei ebbro puoi meditare e provare il volo. La pittura è questa sorta di ebbrezza; e non è meno pericolosa.

T.T. - (S'alza e procede come un funambolo) Si vive sulla corda, col rischio di cadere. Senza rete, se si vive davvero... E' il gioco di tutti i letterati...

R.M.. - Perché tu stai con le parole... Una fila di lettere, tutto un alfabeto che compone forme irrilevanti. Delle poesie amo soltanto il suono.

T.T. - Come quello che pretende di comprendere testi di lingue che non conosce...

R.M. - Ecco uno che fa critica d'arte, e pensa davvero ci voglia il lumicino per rischiare un incendio.

T.T. - Tu non hai una buona opinione dei critici; intendo dire della capacità poetica della critica d'arte.

R.M. – Tante volte uno vede ciò che spera. Mi innamorai un tempo di una ragazza, che mi sembrava così rigorosa, così stabile...

T.T. : E dunque?

R.M.- Era lesbica.

T.T. – Come!?

R.M. – Lesbica... Quella che tu chiami rosa avrebbe forse un profumo meno dolce se si chiamasse con un altro nome?

T.T. – Della educazione non si può fare a meno.

R.M. – Sì, quando è una vuota forma, aria che sospinge aria... Talvolta per giustificarsi uno inventa cose molto complicate. Quando è così semplice capire che v'è un ordine. E se non lo intendi... Ricordi la pubblicità di quel bambino idiota che infila a forza un parallelepipedo nel traforo della sfera?

T.T. – Forse hai perso due o tre secoli di pensiero.

R.M. – Non mi sono mai posto il problema di essere moderno.

T.T. – Eppure tanta parte delle tue cose sono critica sociale... Sei una continua contraddizione... La adesione al '68, tu ai moti della università di Padova, ed anche la corrispondenza di senso e di lettere con Guiducci e Nonis ed altri di questi che stanno al margine della accademia, della ufficialità, della Chiesa...

R.M. – Ho passato molto tempo a ricamare su “danaro sterco del demonio”. Ed erano anni nei quali guadagnavo molto. Da un po’ mi occupo d’altro e non soffro più di quegli odori. Non sono fuggito per motivi politici, ma estetici.

T.T. – Già, non t’occupi di politica mi sembra. Salvo una militanza molto comoda in Forza Italia, l’adesione alla campagna di Sgarbi per le elezioni ultime, mi pare.

R.M. – Ti pare male. Sono amico di molti di cui non conosco le opinioni politiche. E resto amico di chi ha opinioni che non condivido. Sai, considero molto poco tutte queste cose. Ed ho orrore di chi distingue l’umanità in base alle divise... le divise, forse una parola troppo seria per le distinzioni d’oggi.

T.T. – Eppure ideologie è solo un brutto modo di scrivere idee, quando hanno una qualche coerenza tra loro. Forse oggi non ci sono, ma non puoi dirmi che non ti interessano le idee delle persone che frequenti, con cui parli e, persino, con cui pubblichi libri...

R.M. – Vado dal panettiere per comprare il pane; dal barbiere per fare il taglio. E non mi interessa altro che il loro mestiere. Non chiedo tessere o trattati di filosofia. L’amicizia, poi, è un patto di fiducia.

T.T. – Una maledizione della filosofia nelle relazioni umane.

R.M. – Un elogio del buon senso. Che avrebbe molto senso anche nel giudizio sull’arte.

T.T. – Contemplazione. Che per te sarà assenza di giudizio, suppongo.

R.M. – Alcuni sottomettono l’opera d’arte alle nostre conoscenze, al nostro gusto, inteso come una categoria storica. Innanzi al capolavoro, invece, è l’immagine ad imporsi alla mente:

l'osservatore, che abbia gli occhi per vedere, o l'udito per sentire, è semplicemente dominato e restituito ad una vita superiore dall'immagine che gli sta innanzi. In sostanza, godere d'una opera d'arte è come consumare un buon banchetto, godendo dei cibi senza la preoccupazione di chi li abbia cucinati o degli ingredienti.

T.T. – Sei proprio incorreggibile! Così dell'opera d'arte non si può dire nulla.

R.M. – Infatti ciò che può esser mostrato, non può esser detto.

T.T. – Il dominio dell'immagine e quello della parola. Avranno pure un campo comune?

R.M. – Quando sei triste tendi ad usare certe forme e colori. Ed un pittore nato in una civiltà che predilige il rosso difficilmente dipingerà solo con il blu. Ma ciò che interessa non è il tuo piccolo mondo - la tua civiltà, il tuo umore: è ciò per cui guardo il tuo quadro, quando sei morto da mille anni e nulla resta di quella miseria. Questo respiro non soffocato dal tempo è il nostro "campo comune".

T.T. – D'altra parte si può osservare un oggetto d'arte isolandone le forme, indagando i rapporti tra i colori, cercando quella "sezione aurea" che muove lo spettatore...

R.M. – L'opera non è la somma delle parti. È una unità inscindibile, separata dal mondo che le si muove intorno, indifferente allo spettatore. Fare la ricetta d'un quadro – tanto di pepe, una presa di sale, un filo d'olio, due finocchi saltati – vuol dire semplicemente non avere un'anima tale da accoglierne l'immagine intera.

T.T. – Ragioni per paradossi, a volte divertenti, per lo più inutili. Perché se osservi l'ultimo Tiziano e non ti accorgi che la luce brucia l'immagine e che il colore è quasi consumato, e ciò avviene per un procedimento tecnico adottato dal pittore, semplicemente vuol dire che non osservi.

R.M. – No, vuol dire che non ragiono innanzi all'opera d'arte. Perché tra l'altro non mi interessa quel piccolo espediente – il mezzo attraverso il quale lo spirito di Tiziano o altro Spirito si è fatto forma; ma appunto quello spirito e quella forma. E non hanno senso per me le teorie generali sui colori, l'opposizione tra il grigio e la poikilia...

T.T. – Che peraltro presero molto anche Bernardo di Clervaux, come te una strana commistione di passatismo, purismo, intolleranza ed iperattivismo.

R.M. – Tuonò contro i rosoni perché la luce naturale conteneva tutti i colori. E poi l'hanno fatto santo.

T.T. – Credo francamente tu non vi possa aspirare!

R.M. – Ho conosciuto piuttosto bene la dimensione del peccato. Non vi sono passato immune. E tutte quelle cose fatte e dette contro i soldi come carburante d'un meccanismo sociale che divora l'uomo, le ho intese partecipandovi profondamente, coscientemente. Come un alcolizzato può parlare del suo vizio, insomma.

T.T. – Erano i tempi della tua agenzia pubblicitaria. Condotta con risultati brillanti, mi sembra.

R.M. – Sì. Vent'anni in cui produssi una doppia vita, di giorno l'ossequio, dunque il disprezzo dell'immagine, dell'ingegno mercificato: dipingevo infatti di notte, o nelle pause. Ma non c'era poi quella gran distanza. Sai, è come quello che odia ed ama una stessa ragazza.

T.T. – Ma occuparsi di pubblicità non è prostituirsi. I committenti ci sono sempre stati e spesso hanno dettato un tema - che so, un ritratto, la vita d'un santo, una rappresentazione teologica. E non è minore la libertà di invenzione, se l'obiettivo è prestabilito: semplicemente è un po' più difficile ottenere un risultato originale.

R.M. – Un buon pubblicitario deve essere versatile ed efficace, per trattare materiali diversi, legati a "tradizioni" di immagine diverse, destinati a pubblici diversi. Si tratta di dire in pochi secondi, in sostanza, compralo perché è il prodotto che ti serviva; ed è qui, a portata di mano. Un pittore cerca la profondità, ha bisogno del tempo della contemplazione, porta l'attenzione su ciò che vorresti dimenticare e ti restituisce l'immagine di ciò che non è qui, né a portata di mano: si occupa del dolore, della morte, dell'eterno. L'orizzonte su cui proietta la propria esistenza è la linea del tramonto; la materia prende consistenza d'ombra, tutto è pronto a venir meno in ogni istante, perché venir meno è davvero l'intima natura delle cose: non già che siano destinate alla distruzione, ma perché la distruzione agisce in esse costantemente, e per ognuno di noi, per ogni oggetto, per il creato nella sua estrema estensione, la vita è una candela che dà luce mentre si consuma e muore.

T.T. – Tu hai fatto anche cinema e non sei dunque contrario all'immagine in movimento, cioè ammetti una "contemplazione veloce". Ed è innegabile che la qualità di comunicazione, la profondità di molte campagne pubblicitarie sia superiore a quella di tanto grande cinema: quei venti secondi davvero obbligano ad una estrema concentrazione dei mezzi tecnici e poetici. E' eccezionale, per esempio, tra quelle ora in onda, la pubblicità di certi jeans: due ragazzi che corrono sfondando in successione decine di muri e traversano a volo una foresta per salire inesausti altissimi abeti ed infine guadagnare il cielo, con un movimento che restituisce quasi i catasterismi antichi, la chioma di Berenice o che so, e che in fondo è anche una immagine della vita eroica e della aspirazione alla libertà, a vincere tutte le costrizioni, dai vincoli sociali alla stessa forza di gravità.

R.M. – Negli ultimi anni, sempre più la pubblicità ha cercato di raccontare – come in un cortometraggio – situazioni estreme, con il risultato che i più non si ricordano il nome del prodotto pubblicizzato, proprio come è capitato a te, ora, con i pantaloni. Questo è appunto un esempio di come la restituzione di un messaggio commerciale sia incompatibile con l'opera d'arte, che – quando c'è – coincide con la parte pura del filmato o con il gioco grafico del manifesto. Molte campagne, offrendo l'immagine del prodotto soltanto alla fine quasi a presentarla in climax, tendono invece ad estrometterla. E comunque se i giovani si fermassero prima della salita al cielo, il filmato sarebbe assai migliore. Un sentimento del genere, la voglia di essere liberi ed al tempo stesso in comunione col mondo, cercammo di esprimerlo con l'abbraccio di una coppia sotto la pioggia per l'amaro Jörge... che nel sapore richiamava la vegetazione e la terra umida... quel senso di calore della pelle contro la pelle...

T.T. – Naturalmente la ricordo. Ed appartiene a quel periodo aureo della pubblicità – rappresentato anche, per esempio, in Carosello - in cui il prodotto era protagonista del messaggio, senza con ciò degradarlo.

R.M. – In Carosello lo spot durava un minuto, di cui tre quarti privi di allusione al prodotto, e solo la coda con una aperta pubblicità: una vecchia regola che, come vedi, è dura a morire. E comunque non so se apprezzeremmo ancora quelle pubblicità oggi, liberati da una certa malinconia per gli anni della giovinezza. Per un artista erano un divertimento, non un

obiettivo: come per un disegnatore, far fumetti.

T.T. – E così la Philip Morris, Romeo Gigli, la Levis, i Bluvertigo, Richmond e quegli altri rappresentati in questo libro, da te ispirati...

R.M. – “Immagini di molti dei e dee, qui innanzi a me morti”. Comunque, fuor di poesia, mi interessa poco o nulla il rapporto tra arte e pubblicità. Me ne sono occupato già a noia in aura viandante. Ed infine secondo me la pubblicità è la pura comunicazione del messaggio commerciale, che cerca di presentarsi al meglio facendo leva sull’arte: due campi talvolta fisicamente contigui ma mai parenti, privi di qualsiasi comunicazione tra loro che vada oltre l’uso d’un comune espediente o mezzo tecnico: la voce fuori campo, la cinepresa, la squadra. In America negli Anni Cinquanta e Sessanta c’erano alcune canzonette pubblicitarie molto famose, fischiettate ovunque. Ma anche in questo caso di apparente coincidenza tra l’opera ed il messaggio pubblicitario, dove opera vi sia stata, questa era il ritmo, il suono, assolutamente sciolto dalla immagine delle scarpe da tennis o della merenda di turno.

T.T. – Intendevo dire che molto spesso la pubblicità è ispirata dall’arte, se vuoi “pura”, è c’è tra esse come un rapporto di filiazione. Se così non fosse, cadrebbe il senso di questo studio.

R.M. – Ci sono opere d’arte straordinariamente comunicative: penso per esempio all’”Origine del mondo” di Courbet, queste due cosce di donna spalancate, tutto in vista, uno scandalo enorme al tempo... In questo senso tu puoi credere che l’arte, con il suo statuto di extraterritorialità - per quella stessa possibilità di dire concessa ai folli nelle civiltà arcaiche, divinamente ispirati e dunque superiori alla morale comune - apra nuove vie che altri percorreranno. Altre volte, in modo più prosaico, c’è una coincidenza di interessi: Virginie riprese nel ’76 alcuni miei dipinti del ’68. Per come la vedo io, l’artista è semplicemente più sensibile ed avverte prima quello che di lì a poco apparterrà a tutti; o che già a tutti appartiene senza che se ne avvedano. Per esempio, è palese che l’immagine radiografica sia di vasta parte dell’umanità da almeno un cinquantennio, da quando cioè è divenuta una prassi medica corrente, eppure nessuno si era accorto di ciò che stava da così tanto sotto gli occhi di tutti. Posso portarti un altro esempio, il cubismo. Nella società meccanica, nella società dell’ingranaggio in movimento, il sovrapporsi di immagini squadrate e spezzate era veramente la cosa più ovvia. Eppure gli artisti se ne accorsero molto prima dei pubblicitari: questi soltanto spiegarono alla massa, che viveva quel tempo senza accorgersene. Ecco, l’artista insomma è un tipo sensibile ed in questo senso sembra persino un vate, anticipa mode e costumi, gusti e tendenze: che sono tutte cose inconsistenti. Ma se hai di fronte Virgilio o Giotto, o Picasso, la questione è tutt’altra e tu vedi l’aceto, il fondo della bottiglia e la madre che ti dà l’aceto, cioè quelle solite questioni che ti rendono amaro il mattino e che lo rendono amaro da svariati milioni di anni ad ogni uomo che sia nato sotto il sole.

T.T. - L’arte ha così anche un senso liberatorio e l’artista, se tu vuoi – dico una cosa di cui mi pentirò – ti fa un po’ da psicologo raccontandoti ciò che temi.

R.M. – Non so. Penso che l’artista si occupi poco del pubblico ed infine non sia neppure il pieno padrone dell’immagine che prende forma sotto le sue mani.

T.T. – “2001 Odissea nello spazio” ha anticipato davvero molto che ora ci appartiene. Forse è ancora avanti sul nostro tempo... Mi pare un singolare esempio di quello che dicevi.

R.M. – Verne aveva detto così tanto su di noi in quel suo libretto incompiuto, 1864 mi pare, “Parigi nel XX secolo”, che immaginava la capitale francese nel 1960. Fu un colpo quando Hachette la trovò e diede alle stampe nel '94. Comunque, quando appare la scrittura, nelle sue varie forme – il romanzo, come la scenografia – la cosa è subito diversa. La fantasia si estende sino all'estremo desiderio dell'uomo, per esempio di giungere alla luna, superando il difetto tecnico con una immagine semplicemente ardita, che resta un gioco di parole e può essere un cannone oppure il cavallo di Astolfo a portarti oltre i cieli terrestri. In pittura è un'altra cosa, ed un quadro con una soluzione del genere sarebbe semplicemente surreale o didascalico. La pittura pretende un diverso grado di verità e si occupa di norma di oggetti molto meno limitati e concreti: ciò quando anche celebri la fondazione di una città o le glorie di un borghese o d'un sovrano. La pittura – ti dirò – è questo spazio del mito, che appartiene anche alla poesia arcaica: ecco perché senti l'Iliade molto più vera dell'Ariosto. Ed il mito è quella zona d'ombra tra la luce e l'oscurità, un'ombra indistinta, indefinita, la cui natura ultima ti sfugge e partecipa di due mondi opposti.

T.T. – Così le dai ruolo di cornacchia, annunciatrice di verità segrete con quella sua voce di caverna. Oppure di civetta, animale lunare pur esso così vicino a quel tuo discorso sul rappresentare distintamente ciò che altri hanno vissuto ma non inteso. Mi sa che è un ragionamento, il tuo, largamente rubato alla filosofia.

R.M. – La pittura come una cornacchia? E' la prima volta che sento un paragone del genere: la immaginavo piuttosto ancilla bona o, che so, sirena ingannatrice. Ma anche la cornacchia è uno spirito guida ed io mi occupo ampiamente di spiriti. Forse per questo ho indagato le radiografie. Appena scoperte, furono prese per fotografia dell'anima o di veri e propri fantasmi.

T.T. – Da alcune tue installazioni e da Insania soprattutto trasparivi come animatore di culti della notte. Anche se, per dir il vero, in un modo un po' teatrale, un po' gonfio... di latta, se consenti.

R.M. Tanto della nostra vita è prepararsi a qualche cosa di culminante. Per questo, forse, ogni artista aspira a vivere solo delle proprie opere: poco se tu guardi nella estensione, nella superficie, tutto se scorgi l'altezza, la profondità: che i latini indicavano con un solo termine!

T.T. – Altitudo.

R.M. – Altitudo. Il che centra in effetti poco con la mia collezione di maschere africane.

T.T. – Che ha però almeno una decina di pezzi notevoli. Anche se non vedo il nesso tra questa tua mania di collezionare maschere, o tappeti, e la pittura.

R.M. – Forse non c'è. E comunque il tappeto e la maschera sono due oggetti rituali, legati alla cerimonia ed alla preghiera, capaci entrambi di traslarti, il primo entro uno spazio sacro, il secondo, mutando addirittura i tuoi connotati, in un altro corpo. Naturalmente la pienezza di questi due strumenti sono il tappeto volante – una metafora della separazione tra carne e spirito, o se vuoi del pensiero alato volto al cielo - e la maschera dietro alla quale non si cela nessun volto: essa stessa vuole e può, coincide con una rappresentazione così forte da rendere completamente inutile, insussistente, la realtà. Sono entrambe aspirazioni dell'artista.

T.T.: - C'è in te costante la volontà di spiegarti e di negarti dietro metafore, come se ad un certo momento ti riconoscessi insufficiente. Come se al tempo stesso ricercassi e fuggissi un

appoggio. E' una specie di altalena tra istinto di conservazione ed una costante insicurezza. Ne parlavo anche con ABO. Sai, questa tua necessità della abbondanza, di approvazione la più vasta, di mostre, di cataloghi, di testi, svela una tua sfiducia di fondo nella tua opera...

R.M. – Questa è una storia vecchia. Di carattere, tendo a strafare. Per tanto tempo ho combattuto solo e persino mia madre mi ha negato la pittura, sottraendomi i colori. Dovevo improvvisare le tele con le cassette della frutta ed i panni; e procurarmi i colori mischiando l'olio da cucina con la terra e le erbe della campagna prossima a casa. Poi, il lavoro mi ha strappato per decenni alla pratica del cavalletto e non ti nascondo che, ora che ho abbandonato tutto per la mia famiglia e per dipingere, sento il peso e la difficoltà di questa scelta e mi si fa spesso presente una frase di mamma: "Renato, gli artisti muoiono tutti di fame".

T.T. – Di sicuro non è la tua condizione.

R.M. – È per dire che ancora oggi non so se abbia preso la via giusta ed ho bisogno lungo il cammino di non essere solo, per non voltarmi indietro, per non cadere nel sospetto che tutto questo marchingegno sia un inganno che ho messo in piedi per me stesso, per raccontarmi che non sarò sepolto per intero e così presto, ma in qualche modo ciò che più conta in me estenderà la sua vita ancora per cinquecento o mille anni: più o meno la vita d'un quadro. Perché...

T.T. - ... ottimista! I tuoi quadri, per dir poco, danno problemi di conservazione ...

R.M. – in fondo non so giudicare da solo i miei lavori, come un padre i figli, col rischio di preferire il peggiore perché si lega ad un fatto della vita o perché mi ha fatto pensare di più ed è come se sentissi che vi è di più dentro. Dicevi?

T.T. – Tra l'altro, che i tuoi dipinti temono la luce... e chi non li cura a dovere rischia di vedere l'immagine tutta volta in grigio, dopo qualche anno, come se il colore fosse evaporato o consumato...

R.M. – Sì. Dipende dalla composizione alcolica dei colori. Da un po' abbiamo studiato un formula chimica che supera il problema. E comunque basta usare l'accortezza d'un buon collezionista di disegni, porre la tela distante da un fonte luminosa diretta, quando non si adotti un vetro schermato. Certo, qualche grana resta per i musei – che sottopongono i dipinti a luce continua per anni – e durante le esposizioni, che richiedono una illuminazione molto forte, pur se per un breve periodo. Anche in questo caso, però, basta un po' di accortezza. Ed infine mi pare molto poetico che queste tele, destinate a cercare la luce la temano, e che il dipinto esemplifichi così bene il destino nostro comune, tornare cenere.

T.T. - E' il serpente, che si chiude in un circolo e diviene un segno di vita e di morte al tempo stesso. Tu giochi su questa ambivalenza. Mi riferisco soprattutto alle tue installazioni con le testine dei bambini, oppure al lavoro che stai preparando in Afghanistan. A proposito, a che punto è?

R.M. – Abbiamo individuato la zona, nei dintorni di Jalalabad. Non so come faranno a trovare Bin Laden, perché il paese è tutto una groviera e la frontiera con Pachistan in effetti non esiste. Comunque abbiamo una scelta tra quattro, cinque bunker, uno dei quali – colmo di gente festante quando furono distrutte le Twin Towers - sarà riempito di monete Bin, Bush, Giuda.

T.T. - Bin Bush?

R.M. - Quando tu vai là e vedi tribù di miliziani pronte a farsi la pelle, responsabili di 50.000 morti civili nella sola Kabul in cinque anni e paragoni alle 50 esecuzioni talebane, pur atroci, ti viene il dubbio sulla nostra grande generosità, sulla nostra nuova guerra di vendetta e di umanità. Francamente, se non vi fosse un presidente come Karzai, sarebbe già l'inferno. Perché ti sarai accorto che non esiste il Pakistan e non esiste l'Afghanistan, ma solo un grande stato Pashtoon, alla frontiera tra i due, del quale Peshawar è capitale e Karzai garante.

T.T. - Vedi quanto tu ami l'equivoco e la sfumatura e ci giochi? Anche qui, con una operazione che è a mezzo tra la denuncia sociale e la pubblicità, senza far intendere con chi stai. Bisogna che tu non cada nel tuo terzo figuro, Giuda, perché qualcuno poi ti dica "Con un bacio mi tradisci?"

R.M. - Cioè?

T.T. - Cioè dopo aver rifiuto una soluzione artistica per la pubblicità non puoi rifilarmi una soluzione pubblicitaria per l'arte. Speculando poi un richiamo mondiale sulla pelle di gente che è morta, al di qua e al di là della nostra isoletta felice, l'Europa.

R.M. - Certo, per me i morti di New York non valgono più di quelli afgani, anche se peggiore è stata la loro fine, chiusi come in una scatola di sardine, nella carlinga di un aeroplano o in un palazzo lì per crollare, avvolto dalle fiamme, senza aver cercato una difesa pur impossibile, senza l'abbaglio dell'onore o della fede. Semplicemente foglie strappate via.

T.T. - Non ti chiedo una giustificazione politica, un esercizio di compassione...

R.M. - Scusami inseguivo il ricordo degli ultimi messaggi ... mi è capitato di leggerli su un quotidiano... La mia opera, riempire una bocca del terrore di danaro posticcio, rappresenta il guadagno che i terroristi - in termini di credito nel mondo arabo - e l'economia americana - in termini di ripresa, specialmente nel settore delle armi - hanno avuto. E comunque è abbastanza ridicolo non chiedersi che cosa sarebbe dovuto capitare nelle cinque ore in cui, l'11 settembre, il Pentagono, è stato isolato.

T.T. - E cosa?

R.M. - Non lo so. Appunto me lo chiedo.

T.T. - Comunque questo non c'entra davvero niente con il nostro argomento.

R.M. - Che poi sarebbe?

T.T. - La sincerità nell'opera d'arte.

R.M. - Cioè la legittimità della provocazione? La provocazione per statuto è ricercata, costruita, ma non è insincera quando tocca punti scoperti, ferite aperte, nervi sensibili. Così, sincero non vuol dire ingenuo. Anche se solo un'opera d'arte "ingenua", nata per così dire pura, infinitamente distante dal mondo e persino dal suo creatore, può aspirare alla statura di capolavoro. Ha un respiro che passa di molto tutti i nostri piccoli tentativi di prendere aria.

T.T.: D'altra parte, caro mio, non vorrai negare che Guernica sia un capolavoro; e non potrai dirmi che non abbia a che fare col suo tempo, visto che è l'immagine più forte e straziante della II Guerra. Ti posso dire lo stesso, naturalmente, per i contadini di Grant Wood, oppure per David e, venendo a noi, Cattelan.

R.M. Tu vedi che un dipinto non è una cosa distinta dalla tela, dal colore, dal telaio di cui è fatto. Diciamo che è questa tela, questo colore e questo telaio messi in una certa maniera. Questa certa maniera in cui la materia è disposta formando un determinato oggetto Aristotele chiamava *sinolo*, ossia unione inscindibile di materia e forma. E dopo che tu abbia ammirato questa mia spiegazione così dotta, ti dirò che anche l'opera d'arte si compone del concreto della storia, proprio come della materia, ed in una maniera determinata, che è la *dismisura*, lo sguardo volto all'eterno: l'opera d'arte è l'infinito reso concreto o se tu vuoi il concreto proiettato nell'infinito. Quando tu guardi il "Battesimo di Cristo" di Leonardo, quella immagine presa tutta insieme, non più volti, piedi, acque, sfondi, vesti, neppure più il battesimo di Cristo: la meraviglia ti prende, semplicemente non sei più nulla innanzi a lei. Vivi del suo riflesso. A ch  conoscere l'autore, il tempo, la tecnica? Forse che la testa di scriba rinvenuta a Giza, quel calcare che si data intorno al 2540, perde di rilievo perch  ci   ignoto l'autore? Che mi dici di quella meravigliosa testa bronzea d'un sovrano coronato – morirei per averla nella mia raccolta – rinvenuta a Ife, in Nigeria? Ti chiederai come tu abbia potuto vivere senza averla vista. E come tu possa senza contemplarla infinitamente. Eppure, aveva ragione Borges, la bellezza non   rara. Ci  per dirti che   altro dalla storia, altro dal miserabile concreto a prenderci innanzi al capolavoro, e che proprio quando tentiamo di avvicinarlo con ricerche di pignoleria stiamo volgendoci altrove.

T.T. - Cos  hai tirato i piedi, per la seconda volta, a chiunque si metta a fare filologia, tentando di comprendere le cose con qualche impegno.

R.M. – Appunto, per comprendere l'arte non serve alcun impegno. Perch  l'opera si concede, come la grazia, misteriosamente, e nessuno sforzo consente di guadagnarne la contemplazione: non si pu  diventare sensibili.

T.T. – Allora tutta la cultura, tutta la conoscenza, sono completamente inutili.

R.M. – Se intendi la conoscenza come un vocabolario che ti si squaderna davanti, offrendo modelli e tracce per i tuoi pensieri, bene, ha il suo senso. Ma pensa quanto pu  leggere d'un libro un cieco o ascoltare d'una orazione un sordo. Questo nulla   lo stesso vuoto che lascia un'opera d'arte in un uomo insensibile. E cos  capisci che il mondo tutto intero, le stagioni, le bestie, il mare, pigliano forma di poesia in un animo incline, e questi non ha bisogno di consultare il *Thesaurus Linguae Latinae*, non deve rivoltare tutta l'Eneide per formare tre versi riusciti. Infine Omero non ebbe nessun bisogno di Virgilio e Saffo avrebbe tratto un meraviglioso epitalamio dall'osservare un giglio di porpora, pur senza tutta l'epoca arcaica. Cos  tu hai che la cultura   tutt'al pi  lo sgabuzzino di quella palestra universale in cui si esercita la sensibilità.

T.T. –   cos  difficile costruire una storia dell'arte se sei consapevole del fatto che ogni opera d'arte nasce cos  lontana dalla storia. Per un moto intimo, segreto, impenetrabile.

R.M. – Dietro ad un quadro c'  sempre quella piccola sensazione, il riflesso d'un dolore per lo pi . D'una speranza, talvolta. Se mai speranza pu  precedere il dolore.

T.T. – Certo si spera quando c'  il motivo per farlo. E non c'  mai un lieto motivo di sperare. Persino l'Avvento   atteso come la fine del dolore, se non della storia. L'intero svolgersi dell'universo   come segnato da questo dolore universale, anche quando si spera, al termine di esso una soluzione.

R.M. – Per questo la Speranza è la stella polare dell'umanità. La insegui per giungere ad un porto, quando incappare in uno scoglio sarebbe assai meglio.

T.T. – Come è cambiato il tono della tua voce. Mi sembri molto giù...

R.M. – Perché sbandiero la verità di Sileno, che è preferibile per l'uomo non esser mai nato? È qualche cosa che tutti sanno intuitivamente eppure nessuno prende la risoluzione. Michaelstadter tagliò corto, ma fu forse per un male d'amore. Dietro a tutte le belle parole spese per in "Persuasione e Rettorica", non penso affatto abbia deciso scientemente. Ho un amico a Milano che ha scelto di non avere figli per rompere il cerchio del dolore. Un modo diverso è cercare la felicità sino alla disperazione.

T.T. – Poi ci sarebbe di vivere una vita serena...

R.M. – Ma questa è una cosa da saggi, una cosa completamente fuori dalle mie possibilità! (con voce squillante).

T.T. – C'è una cosa veramente curiosa... Ed è che possiamo intendere i sentimenti degli altri, ma non avvertirli. I sentimenti non si propagano ed il volto è come la superficie d'un mare molto profondo: non giungerai mai alle acque scure. Questa forse è la solitudine.

R.M. – Ed è per questo che, quando pensi al mare, è molto meglio se ti viene in mente Rimini.

T.T. – Mi dici che è meglio essere un'anima meschina...

R.M. – Che è meglio non capire, caro mio. Non capire...

T.T. - Neppure il motivo per cui uno si ubriaca... Quando ciò che è strano davvero è che ci siano in abbondanza ragioni per tirare avanti, come l'amore, il desiderio di conoscere...

R.M. - Senza fine... (intonando la canzone).

T.T. – È poi questa melanconia di fondo del tuo carattere, qualcosa che Achille ha inteso molto bene. Sai, leggendo il suo saggio mi era parso eccedere un po'; ma ora...

vibra un cellulare

T.T. – Scusami, lo spengo subito.

R.M. – Ha una bella linea.

T.T. – A proposito, non ti occupi più di design?

R.M. – No. E penso che anche le mie sculture siano singolarmente lontane da quelle cose. Innanzitutto, non servono a niente.

T.T. – Anche se le monete della Pietra del Vituperio hanno molto di design.

R.M. – Infatti la considero più che altro un gioco. Le mie sculture sono vento, ombra, sasso... Ed infine il mare, la nebbia, in questa selva di bandiere che si muovono confuse, rosse di tramonto. Anche le palme... Tu sai che è così forte guardando alcune di esse l'impressione del fumo.

T.T. – Così ti è venuto in mente dei campi di concentramento...

R.M. – Forse l'ho sempre pensato. Era una immagine fortissima in me. Come quella degli occhi, così spesso parto da un occhio. E poi ho negli occhi le rose di Jalalabad... Tra monti di 4000 metri... Forse un'opera d'arte nasce così, da un ricordo improvviso e, non sai perché, così

importante.

T.T. – La realtà è davvero questo specchio di Alice, nel quale tutte le cose procedono al contrario... ma funzionano poi perfettamente...

R.M. - Cyrano de Bergerac, la follia, l'infinito, l'ultima Thule... Forse un ordine ed un legame tra le cose lo creiamo solo noi... E poi vista da una sufficiente distanza qualunque spiaggia è una massa unitaria tutt'al più screziata. E sarebbe bello chiedersi, infine, cosa possiamo conoscere, se la nostra comprensione chiede di celare che tutto è soltanto una successione di attimi, o di atomi, o di minimalia ancora più inconsistenti, per noi nulla ed unica vera presenza.

T.T. – S'è questionato abbastanza sulla scienza... e lascerei cadere l'argomento qui.

R.M. – Sì.

Tommaso Trini

2003-2006

INTERVISTA · 2011

Alberto Mattia Martini

La Radiografia sbarca in Biennale

a cura di Alberto Mattia Martini per Expo Arte

La radiografia sbarca in Biennale. In un primo momento il tuo lavoro doveva essere esposto “solo” all’interno del Padiglione Italia, ma poi ti è stato assegnato addirittura un intero padiglione di ben 700 mq. Ci spiegheresti questo importante riconoscimento nei confronti della tua ricerca e questa grande opportunità?

Sgarbi mi aveva invitato ad esporre al Padiglione Italia ma io non volevo partecipare alla Biennale con una o due opere al massimo e gli ho chiesto di darmi spazio adeguato per esporre 50 opere. Gli ho presentato un progetto, gli piacque molto e mi invitò ad esporre nella sezione Padiglione Italia “Iniziativa Speciale per i 150 anni dell’Unità d’Italia” dove poteva darmi lo spazio necessario per una monografica. L’installazione necessitava di uno spazio grande perché composta da 47 opere di grande formato e servivano almeno 700 mq. Lo spazio è stato reperito con la concessione da parte del demanio della tesa 99 all’Arsenale Novissimo a Venezia, grande capannone prospiciente il Padiglione Italia all’Arsenale sua sede storica. Ecco così l’intera facciata di 330 mq., ben visibile dalla sponda opposta, che introduce all’installazione ospitata all’interno. Quando il prof. Sgarbi è venuto a visitare la mia installazione, con una delle sue repentine decisioni ha ordinato: “voglio la tela x-ray del Cristo morto del Mantegna dipinta da Meneghetti al Padiglione Italia quale simbolo dell’intera installazione per invitare il mondo a visitarla, perchè davvero splendida, eccezionale, di bellezza superiore, bravo Meneghetti!”

Così si è fatto caricare in barca l’opera compreso il cavalletto che la sorreggeva portandola al Padiglione Italia dove attualmente è esposta. Ma... l’installazione è rimasta monca del dipinto dal quale tutta l’opera prende origine: infatti ora nell’installazione è esposta una copia. Si poneva però il problema di trovare all’ultimo momento un’intellettuale che mi ri-segnalasse. Il grande poeta Andrea Zanzotto infatti mi aveva già segnalato per l’installazione “Il Cristo morto del Mantegna” ma dieci giorni prima aveva anche segnalato il noto artista Marco Nereo Rotelli per l’opera “Lo Stato Poetico”. Per il grande poeta eravamo entrambi tra gli artisti di maggior interesse dell’ultimo decennio; però il regolamento del Padiglione Italia non ammette la presentazione da parte dello stesso intellettuale di due artisti, cosa fare? “Marco Nereo Rotelli era stato segnalato prima di Meneghetti e quindi è corretto che sia lui a mantenere la segnalazione ma anche Meneghetti ne ha diritto”. Quindi, salomonica decisione di Sgarbi: “Marco Nereo Rotelli segnala Meneghetti e Andrea Zanzotto segnala Marco Nereo Rotelli.” Ho accettato perché Rotelli era stato curatore di importantissime mostre anche in occasione della Biennale di Szeemann e quindi all’altezza di segnalarmi.

La tematica che hai deciso di affrontare per l’occasione è una delle opere fondamentali dell’intera storia dell’arte e cioè “Il Cristo morto” del Mantegna. Quali sono le motivazioni che ti hanno portato a scegliere questo capolavoro

Sgarbi poteva ottenere il prestito dai Musei di Brera del “Lamento sul corpo di Cristo Morto” del Mantegna, per esporlo in Biennale. Persa la carica di Sovrintendente non è più riuscito ad

avere l'opera autentica ma l'idea era rimasta nell'aria. Ecco perché io e almeno altri 6 artisti abbiamo lavorato su quel tema che comunque mi affascinava moltissimo perché il Mantegna, togliendo tutti i riferimenti divini che l'iconografia religiosa era stata sempre attenta a non omettere, ha tolto la sacralità al Cristo per darla al solo corpo: mi ispirava molto spogliare ancor di più della sua Divinità il Cristo, andando oltre a quanto già non avesse fatto il grande Maestro, per renderlo più terreno. Mi intrigava altrettanto il fatto che da sempre la critica è stata portata a dibattere sul perché l'autore avesse scelto di violentare le leggi della prospettiva teorizzate dal contemporaneo Giovan Battista Alberti che pure conosceva molto bene. Una prospettiva ardita dal taglio, praticamente fotografico, e rivoluzionata nel contenuto. In quell'opera Mantegna ha annullato lo spazio intorno al suo Cristo morto e ciò mi dava la possibilità di immaginarlo e di ricrearlo senza vincoli; per questo ho scelto di collocare l'installazione in una tesa non ristrutturata dell'Arsenale Novissimo, magnifico sito di archeologia industriale dove, con il recupero architettonico dell'ambiente, usandone le rovine con pauperismo "francescano", ho proposto distruzione e celebrato morte cercando di trasmettere il misticismo emanato dall'opera del grande maestro.

E poi, ancora, l'attualità di quel taglio fotografico del capolavoro...

Quel Cristo, nel tempo, è diventato Che Guevara esposto dopo la sua uccisione in una prospettiva molto simile, oppure ciascuno dei figli di Saddam crivellati di colpi mortali e mostrati al mondo come ostensione di morte certificata, oppure quella ancora non mostrata, ma già immaginabile, di Bin Laden, oppure ...

Corpi in grado di imprimere ciascuno il proprio sudario e lasciarci novelle sindoni.

Il progetto presentato alla Biennale è nato con l'importante collaborazione con il regista Alberto Bartalini. Com'è nata questa collaborazione e perché

L'incontro tra me e il regista Alberto Bartalini è stato provocato da Vittorio Sgarbi che evidentemente aveva ravvisato nei due personaggi una chiara vena di follia creativa.

Sgarbi pensava che mettendoci insieme ne scaturisse un torrentello creativo e invece è stato investito da un fiume in piena che lo ha portato nel mare del mio "Cristo morto del Mantegna".

Nel tuo lavoro ottenuto per mezzo dell'intervento radiografico non ti sei concentrato solo sulle opere dei Grandi Maestri del passato ma anche su quelle di artisti contemporanei, che tu stesso definisci "abili ma ignorati". Mi illustri i nomi di questi artisti e il significato di questa operazione

Il progetto mi vede impegnato nell'operazione radiografica non solo sull'opera del Grande Maestro del passato ma anche su quelle di artisti contemporanei abili ma ignorati, ai quali non viene rivolta attenzione né dalla critica né dal sistema dell'Arte. Operazione questa, culturalmente e socialmente molto attuale. Quattro artisti, Francesco Federighi, Renato Frosali, Roberto Gasperini e Stefano Stacchini indagano il Cristo del Mantegna e sotto la pelle di queste indagini pittoriche cerco con la radiografia, e le ri-propongo, grazie alla sovrapposizione delle x-rays, in suggestioni completamente nuove. Il mio intervento ai raggi x sullo stesso Mantegna diventa così l'anello di congiunzione tra il mio ciclo dedicato ai Grandi Maestri e le opere degli artisti misconosciuti. Gli artisti hanno collaborato per cercare di rigenerare un segno o un gesto, ed io, aspirando a trovare un punto zero, seppur tragico,

per “novare” il mio già noto ciclo ma anche una sorta di mecenatismo e filantropia verso una moltitudine di artisti dimenticati.

Nel percorso si incontrano le opere dei quattro artisti enfatizzate dal mio intervento radiografico che ha stravolto le pitture, che restano però visibili perché realizzato trasparenza su trasparenza su lastre di plexiglass sovrapposte ai dipinti, dando così vita a opere completamente nuove ma che rispettano le opere originarie dei quattro artisti: collaborazione quindi non sopraffazione, non annullamento ma enfaticizzazione.

Il 2011 è stato un anno molto intenso dove hai realizzato importanti esposizioni e progetti; il prossimo futuro ti vedrà in un meritato riposo o ci sono già in cantiere altre idee

Le Mostre di Bassano del Grappa “I Bassano ai raggi x – Aldilà dell’occhio”, prorogata di un mese per la buona affluenza di pubblico, mi ha visto esporre in tre sedi Museali al fianco di Jacopo, Leandro e Francesco circa 200 opere ed è stata una discreta fatica. La mia presenza in tre sezioni alla 54° Biennale di Venezia, Padiglione Italia, si è rivelata un grande impegno, tre sezioni perché dalla fine della settimana prossima, oltre all’opera esposta nel Padiglione Italia “Il Cristo morto del Mantegna”, all’installazione “Sottopelle” alla tesa 99, saranno visibili anche le due facciate (660 mq.) delle tesse 101, 102 all’Arsenale Novissimo, sede del CNR-ISMAR, anche queste prospicienti il Padiglione Italia, dove stiamo installando, con la regia di Alberto Bartolini, “La Bugia - anche gli elefanti hanno il naso lungo”: mini storia di Pinocchio dipinta da Babb (Giorgio Dal Canto) e da me re-interpretata ai raggi x per vedere dentro un inedito Pinocchio formato da microchip, pistoncini, ingranaggi, ecc. che in una folle corsa si trasforma in bambino. Anche questa installazione è nel catalogo dell’Iniziativa speciale del Padiglione Italia alla 54°Esposizione Internazionale d’Arte per il 150° dall’unità d’Italia. Inoltre a Venezia sono presente anche a Palazzo Zenobio Collegio degli Armeni, anche questa una delle sedi espositive della Biennale, con i miei “Paralleli Vertebrali”, le note palme e x-rays di colonne vertebrali umane, che danno vita al parallelo tra pianta e colonna, e con 2 ampie vetrate di “Sensazione minima”, composizione di light boxes con lastre radiografiche dipinte. Questo per citare solamente le partecipazioni in corso. Parlando del futuro ho rifiutato, per incompatibilità con la direzione artistica nonché regia, un prestigioso incarico dopo che con pagine intere sui mass-media e grossa campagna Nazionale di affissioni era stata annunciata e presentata la mia paternità per la scenografia del Teatro del Silenzio di Andrea Bocelli a Lajatico composta da due sculture monumentali e una grande installazione: il ben noto cervello gonfiabile “Optional”, in due esemplari, uno a terra e uno sospeso a 10 metri di altezza, che si sarebbero dovuti gonfiare e sgonfiare durante il concerto, e 200 lastre radiografiche dipinte dal ciclo “Eghenetai!” a completamento della scena.

Dopo la meritata pausa estiva darò realizzazione a una serie di nuove opere: sculture e installazioni sul tema del cervello e del suo annichilimento causato dalle troppe ore che passiamo davanti al televisore.

Per la pittura invece, probabilmente, salvo ripensamenti, essendo convinto di aver raggiunto l’“opera omnia” del ciclo Grandi Maestri con “Il lamento sul corpo di Cristo morto del Mantegna”, sempre fedele ai raggi x, ritornerò sui miei passi: sulle mie luci, sulle mie ombre. Alle mie sfumature.

2011

Alberto Mattia Martini

Epistole

EPISTOLA · 1982

da Federico Zeri a Renato Meneghetti

Lettera autografa conservata in originale nell'archivio dell'artista; il testo non è disponibile in trascrizione.

EPISTOLA · 1999

da Sir Denis Mahon a Renato Meneghetti

Scrivo per ringraziarla sentitamente per il suo bellissimo libro “Pittura e altre arti 1954-1999” pubblicato quest’anno da Skira con una introduzione di Vittorio Sgarbi...

...Lei capisce bene che sono purtroppo del tutto ignorante dell’arte contemporanea, e così sono veramente incompetente ad esprimere giudizi utili in merito. Il mio campo di studi per più di mezzo secolo è sempre stato, come Lei sa, le pitture del seicento e della prima metà del settecento in Italia. Ciò che m’interessava di trovare in un’artista è stato soprattutto una personalità fortemente individuale e positiva che può ben anche avere (ma non deve necessariamente avere!) un’aspetto esplorativo. Benchè non ho mai avuto l’occasione di imparare i variati linguaggi dell’arte contemporanea, posso osar di dire che ho avuto una forte impressione che la Sua opera così vasta può ben inserirsi in quella categoria, con un lato talvolta audacemente sperimentale...

1999, Sir Denis Mahon

EPISTOLA · 2004/2005/2006

da Udo Kultermann a Renato Meneghetti

Da Udo Kultermann a Renato Meneghetti

Mille grazie per avermi spedito le immagini dei suoi recenti lavori, sembrano assolutamente interessanti e vorrei poter conoscere qualcosa in più. Per favore, mi faccia sapere quando avrà la possibilità di realizzarli in scala in qualsiasi momento ed in qualsiasi luogo sarà...

... La ringrazio molto per la sua lettera e per il suo invito a venire in Italia. Lei è generosissimo e mi piacerebbe veramente venire, vedere i suoi lavori e discuterne con lei...

... Finalmente ieri ho avuto la possibilità di vedere il suo affascinante "Insania" e anche di leggere la traduzione della sua ultima lettera con i suoi commenti ai miei articoli.

...Dopo aver visto "Insania" ho nuovamente consultato il suo bel catalogo di Bratislava che contiene un buon numero di informazioni...

...; Ho apprezzato quello che lei ha scritto di Kant e Goethe, ma vorrei un giorno entrare con lei in una discussione più approfondita perché questi temi mi interessano e di cui ininterrottamente mi occupo...

... E' stata una magnifica sorpresa ricevere la sua lettera ed il materiale del suo lavoro, il risultato di "operare indefessamente per più di cinquant'anni" .

Mi è piaciuto molto il video e le monete che (in trasparenza) rivelano immagini. E' una splendida collezione e molto di ciò mi era sconosciuto. Il catalogo di Bratislava sembra eccellente e di questo mi congratulo...

... Cercherò di incontrarla in un mio prossimo viaggio in Italia. La terrò informata...

... Il libro è arrivato ieri, desidero ringraziarla per avermelo mandato. Ho apprezzato la pubblicazione che fornisce una documentazione assai complessa ed affascinante del suo lavoro. Gillo Dorfles, come spesso accade, ha fatto un eccellente lavoro.

Allegato c'è un breve pezzo di Kant che avrei il desiderio che esaminasse.

... Mi sento onorato che lei mi consideri come curatore per la sua mostra (a Roma e Prato) del 2006 ed anche mi chieda di scrivere un testo per il catalogo...

...Desidererei conoscere di più di circa il progetto e da parte mia approfondire ulteriormente la conoscenza del suo lavoro...

... Nelle sue note biografiche ho visto il nome di molti storici dell'arte che io ammiro per il loro giudizio (specialmente Gillo Dorfles)...

... Naturalmente sarei felice di venire a Roma per questa speciale occasione.

2004, Udo Kultermann