DOPPIOZERO

Paolo Icaro: finito non finito

Stefano Chiodi
18 Gennaio 2018

Ridiscutere il canone dell'arte italiana dell'ultimo mezzo secolo è impresa che potrebbe apparire superflua, tanto sembrano consolidati, indiscutibili quasi, i "valori", le correnti, le personalità che ne occupano stabilmente, *da sempre* si direbbe, il proscenio. Ma fare storia non è mai un'impresa neutrale, un gesto puramente ricettivo, una mera asseverazione. Osservare in filigrana i passaggi difficili, far risaltare le lacune, le rimozioni più o meno intenzionali della vicenda artistica – come va facendo da almeno tre lustri una nuova generazione di studiosi, tanto italiani che internazionali –, significa interrogare non tanto la *tenuta* del canone, quanto la sua stessa legittimità, sfidandone la narrazione istituzionale e le concrezioni ideologiche in nome di una nuova leggibilità, di una percezione più sottile e produttiva, un atteggiamento oggi più che mai indispensabile ad esempio nei confronti di fenomeni artistici complessi e controversi come l'Arte povera, la cui apparente, invidiabile compattezza si è potuta mantenere nel tempo solo a prezzo di una progressiva sclerosi della sua ricezione critica, dove l'eccessiva dipendenza dalla parola dei protagonisti ha inevitabilmente condotto a una semplificazione, a un offuscamento della sua vicenda storica.

Il caso di Paolo Icaro (Torino, 1936) è per molti versi esemplare di un mancato rinnovamento interpretativo che ha finito per emarginare la sua opera così come quella di altri artisti italiani del suo tempo, e che forse solo oggi, anche grazie a una recente monografia di Lara Conte, *Paolo Icaro faredisfarerifarevedere* (Mousse Publishing 2016), abbiamo per la prima volta modo di rileggere non più dalla prospettiva di una presunta eclisse ma da quella una presenza ricca, complessa, originale, attiva lungo un arco temporale eccezionalmente esteso. Il problema di Icaro, che avvia la sua attività negli anni Sessanta tra Italia e Stati Uniti, dove poi risederà per tutto il decennio seguente, è stato in effetti quello di un'intera generazione: superare una concezione della scultura in quanto oggetto, trasformarla in processo, in evento fenomenologico, in esperienza. Le *Forme di spazio* e le *Gabbie* (1967) segnano in questo senso il suo primo approdo a una dimensione insieme energetica e mentale, tanto da valergli l'inclusione da parte di Germano Celant in una mostra chiave di quegli anni come *Arte Povera – Im-Spazio*, tenutasi alla Galleria La Bertesca di Genova nel '67.

C’era una volta, 2017 - Ph. Michele Sereni

Da questo momento in avanti la traiettoria di Icaro si allarga via via alle qualità intrinseche dei materiali, colti nella loro contingenza fenomenologica, nella instabilità di configurazioni dipendenti dalla posizione e dall’ambiente circostante, come pure alla relazione con il piano biografico e a un’autoriflessività di tono più poetico che concettuale. La sua pratica ruota intorno a una nozione fondamentale: la *misura-distanza*, che può essere letta, come scrive Lara Conte, come “una via alla consapevolezza”, come modo di stabilire una nuova relazione tra sé e mondo, “di tracciare una traiettoria tra la Storia e la propria storia personale”.

Questo accento esperienziale e temporale permea già le opere che Icaro realizza fra 1968 e ’69, anni in cui partecipa ad alcune delle più importanti manifestazioni del momento, come *Teatro delle mostre*, alla galleria La Tartaruga di Roma e *Arte povera + azioni povere*, agli Arsenali di Amalfi (1968), e a fondamentali rassegne internazionali come *Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren* allo Stedelijk Museum di Amsterdam e *When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna (1969). Sono gesti spesso effimeri, leggeri, immateriali, tutti emotivamente sovraccarichi: risarcire con malta e cazzuola l’angolo sbrecciato di un antico palazzo ad Amalfi, incidere frasi sulle finestre nere di grafite di una sala del museo di Amsterdam, leggere (ma l’azione all’ultimo momento non venne realizzata) una breve frase, *I was born for love*, durante l’inaugurazione a Berna.

Per il volo di una farfalla, 2011 e Racconto, 1969 - Ph. Michele Sereni

Un'opera di quegli stessi anni, pure se atipica per materiali e forma, *Per il volo di una farfalla* (1969) – una campana di vetro dall'interno affumicato in cui il battito d'ali dell'insetto ha segnato, sgraffito in effetti, tenui tracce lucenti –, sembra riepilogare una concezione del lavoro artistico come testimonianza corporea ed esistenziale, come flebile traccia *indicale* di un contatto tra vita, tempo, materia: un richiamo al dato primario, come ha scritto Hannah Arendt ne *La vita della mente*, che "*noi siamo del mondo e non semplicemente in esso*". L'archetipica opposizione tra luce e oscurità, la metafora della vita come tragica ironia, adombrata dalla farfalla e dalla campana di vetro (un dispositivo usato tradizionalmente per proteggere e presentare immagini sacre od oggetti d'affezione), mettono tuttavia in luce un'altra caratteristica che diventerà essenziale nel percorso successivo di Icaro, differenziandolo dalle poetiche poveriste basate sulla captazione e l'uso dell'energia materiale, sulla liquidazione dell'autorialità, sul caso e la serie. Vi sarà sempre infatti nella sua scultura un'accentuazione della risonanza metaforica di materie e forme, il ricorso a un'emblematicità certo riluttante ma inequivocabile, e soprattutto una forma di lirismo che è del tutto assente nelle opere dei suoi compagni di avventura. In altre parole, Icaro è sì pienamente partecipe della temperie che intorno al '68 espande il campo della scultura, ma la sua traiettoria diverge già all'inizio, e sempre più nei suoi futuri sviluppi, dalla radicalità fenomenologica dellarte postminimalista.

Per il volo di una farfalla – in una versione del 2011 – è incluso in una recente esposizione personale di Paolo Icaro, *Unending incipit* (a cura di Davide Ferri e Saverio Verini, Pinacoteca Comunale di Città di Castello, catalogo Magonza Editore, fino al 28 gennaio) che accosta lavori storici e recenti nel quadro suggestivo del Palazzo Vitelli alla Cannoniera. Poggiati sul pavimento degli ambienti di esposizione, i

Racconti (1969-2011), piccoli parallelepipedi di materiali diversi (acciaio, granito, cristallo, ecc.), su cui è appunto inscritta a mano la parola “racconto”, posati a pavimento su fogli di piombo ripiegati (originariamente di carta grigiastra, carta “da oscuramento” usata nell’ultimo conflitto mondiale, un materiale inevitabilmente carico di una specifica valenza storica e biografica), rivelano immediatamente il tentativo di Icaro di comporre una “geografia affettiva” dei materiali della scultura, sospesa tra pura potenzialità plastica e vissuto reale.

C’era una volta, 1968 - Ph. Michele Sereni

In *C’era una volta* (1968), una tavola grezza di ciliegio dal profilo irregolare, presentata in orizzontale su un cavalletto da pittore, questa indicazione è ancora più esplicita: la consistenza organica della pianta viene “trasfigurata”, per riprendere l’osservazione di Saverio Verini, e l’iscrizione del titolo sul legno stabilisce l’implicita equiparazione tra la superficie di legno e una “pagina” sempre già scritta dall’esistenza dell’albero e ora come liberata dall’operazione dell’artista. In una installazione dallo stesso titolo realizzata appositamente per la mostra, dieci grandi tavole di quercia erette nel giardino all’italiana del palazzo Vitelli, Icaro traduce in legno il motivo della stele, praticato sin dagli anni Ottanta, ma privato del travaglio manuale, della instabilità e della fragilità caratteristiche delle opere in gesso. Qui una verticalità “ieratica, assertiva, misteriosa”, come scrive Davide Ferri in catalogo, incontra la dimensione più riposta e sfuggente della fiaba naturale che affiora nello spessore del legno.

Il lavoro più interessante della mostra è senz'altro *Nido* (2017), un grumo di gesso bianco in forma di nido di rondine issato su un'asta di ferro nel loggiato rinascimentale del palazzo, affacciato sul giardino e la città. In questo intervento *in situ*, appartato e discreto, Icaro rinnova un altro suo tema prediletto, l'indicazione, plastica e metaforica, di una possibile, rinnovata relazione organica tra scultura e mondo, tra biologia e immaginazione, che più che alle esperienze coeve dell'Arte povera e in genere del postminimalismo, può essere accostato alla sensibilità del movimento giapponese Mono-ha, ovvero "scuola delle cose", e all'opera di artisti come Kishio Suga, Lee Ufan, Nobuo Sekine. Questi e altri protagonisti a partire dagli anni Sessanta sperimentano forme di sottrazione e sospensione della "datità" scultorea in cui le qualità dei materiali, le loro configurazioni spesso effimere, visualizzano processi di rigenerazione psichica e nuove equivalenze plastiche. La fragilità, la frugale discrezione della produzione più recente di Icaro, penso in particolare ai lavori in gesso realizzati nell'ultimo trentennio, appare in questo senso non il segno di un impossibile "ritorno" alla scultura quanto un'ulteriore momento di approfondimento di una ricerca non figurativa intorno ai processi di accrescimento, gemmazione, proliferazione, ora ricondotti alla nozione di *unfinishing*, un "non finire", uno stato di perpetua diversificazione, di provvisorietà che l'artista estende dal piano tattile, concreto, alla dimensione biografica e mentale.

Uno dei tratti che più concorrono a formare il fascino inattuale dell'opera di Paolo Icaro appare così proprio la sua lunga fedeltà al materiale e al potenziale metaforico di trasformazione che esso racchiude. Non è il mondo delle "cose", degli oggetti anonimi e dei processi sociali a interessarlo, e neppure la dimensione puramente astratta del pensiero. Piuttosto, è lo spazio intermedio, il piano compreso tra l'inframondo molecolare e la tecnica, lo spazio che l'arte, in una sua incarnazione tardomoderna ma non ancora postumana, può abitare solo a patto di trascinare al suo interno l'oscurità e la vibrazione del corpo vivo, il suo perpetuo oscillare tra volontà e abbandono, tra il rischio e la possibilità della trasformazione. Senza nostalgia o idealismo, l'attitudine di Icaro allude alla possibilità di ritrovare un "punto nevralgico", un punto reso specialmente sensibile e ricettivo, in cui l'incontro dello spazio, del tempo e dell'azione umana si materializza in concrezioni fragili e multiformi, in un inizio senza fine, o se si preferisce, in una fine che annuncia la possibilità di nuovi e sorprendenti inizi.

Una versione più breve di questo articolo è stata pubblicata su "il manifesto – Alias" del 7 gennaio.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO