

Chimere e sacrilegio

Aurelio Andrichetto

15 Marzo 2026

«Gli occhi, === =====

==, === == ===== gli occhi

Gli occhi ===== ===== neri == =====

===== verdi di boschi».

È una strofa di *È lì* (1973), un componimento di Roberto Roversi modificato da Vito Calabretta e associato a una riproduzione in bianco e nero del quadro *San Matteo e l'angelo* dipinto da Caravaggio nel 1599 circa. L'associazione rievoca il genere letterario del sonetto.

«Gli occhi, === =====
==, === == ===== gli occhi
Gli occhi ===== =====
===== neri == =====
===== verdi di boschi

=====, =====
==, === == ===== i capelli
===== di sangue i capelli
penne strappate di uccelli

== =====, == =====
No, non ho visto la bocca
Era riempita di terra
era ===== == =====;
con il labbro =====
no, == ===== taceva

La mano, la mano
Sì, la sua mano viveva
Era ===== == =====
era =====
ma == ===== splendeva bruciava
sì, == ===== cantava;
la mano stringeva un calcio infangato
di == =====»



Michelangelo Merisi da Caravaggio
San Matteo e l'angelo
1599 circa
olio su tela
295 x 195 cm

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto [...]». Il sonetto, scritto da Michelangelo tra il 1538 e il 1544, esprime il concetto del levare in scultura, del 'togliere il superchio' (il superfluo) per liberare l'Idea già racchiusa nel marmo. Ispirato dal sentimento che lo scultore provava per Vittoria Colonna, questo componimento appartiene a un genere letterario che nasce con i primi poeti siciliani e stilnovisti, che paragonano la bellezza femminile a quella di un'opera d'arte. Nell'età della Rinascenza è usato spesso per descrivere opere d'arte con stile elegante ed elaborato (ecfrasi).

I testi poetici che accompagnano le riproduzioni di opere d'arte nel numero 31 di "Segnature" *Follando chimere e sacrilegio* s'inseriscono nel solco di questo genere letterario scompaginandolo, anzi sovvertendolo.

Invitato dalla graphic designer Paola Lenarduzzi, ideatrice del progetto editoriale, a realizzare una mostra 'in libro' (progetto che potrebbe essere inteso anche come una critica alla consuetudine di concepire le mostre come se fossero dei libri in cui le opere esposte 'illustrano' il discorso del curatore), l'autore Vito Calabretta dichiara di avere svolto un'«azione politica sullo spazio [che] genera una questione temporale e induce il tempo in termini spaziali». Da qui il verbo 'follare' nel titolo: comprimere il tempo nello spazio come si comprime il panno per renderlo compatto.

Nel corso di una conversazione l'autore esplicita il concetto: «il tempo può manifestarsi a noi, in particolare nel manufatto artistico, come una induzione della dimensione spaziale [...] Nel mio tentativo di lettura e analisi del dispositivo artistico cerco di dare luogo alla valenza politica dell'agire dell'artista. L'artista si impegna verso gli sviluppi formali degli impulsi della propria esigenza espressiva e agisce in una situazione di difficoltà/libertà che è politica: cerca di cavarsela in un contesto nel quale agisce con risorse limitate e un controllo frammentario; è costretto a una metodologia sporca, a condividere la competenza tecnica, la cultura, il mistero [...] Lavorando con la propria esigenza espressiva, nel tentativo di traghettarla in realtà, l'artista dunque agisce politicamente; ora, può succedere che la sua azione sullo spazio induca una temporalità che è un tempo/spazio. L'espressione con la quale Nicolas de Staël asserisce come la pittura sia "Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace" è un altro modo di dire tutto ciò. Sia il muro, sia la figurazione sono induzioni temporali dell'azione (in questo caso politica cioè pittorica) sullo spazio. Se guardiamo il modo in cui egli si impegna a controllare e a fare urlare la tensione cromatica che si genera tra un tassello e l'altro, abbiamo a mio avviso

una chiara consapevolezza della politicità del suo agire».

«Abstraite en tant que mur, figurative en tant que
représentation d'un espace» – 1952.

Trauma post sud, ulteriore nella cronologia di luci fredde e
calde e l'ovest? Dieppe, Siracusa, Antibes, passaggi maggiori
di azzurri e di grigi, blocchi di serena loquacità che accoglie il
tassello smagliante e conduce, doma la tensione, anche la
plastica e l'elevazione atletica. Poi la strafortezza dei gialli,
rosa, mauves uno annacato all'altro su una vibrazione eruttiva.

La fragilità del rapporto cromatico esplode nelle carni, la
agency deflagra in volo.



Nicolas de Stael
Paysage
1953
olio su tela
54 x 79 cm

28

29

Dalla lettura del numero di “Segnature” emerge l’idea che l’azione politica possa essere attuata attraverso un controllo della forma. Questa idea richiama da lontano gli scritti di Luigi Pareyson sull’estetica della formatività, interpretata da Umberto Eco come potenziale utopico dell’opera d’arte, anche se Calabretta limita l’efficacia di tale azione in quanto l’artista ha «risorse limitate e un controllo frammentario della realtà».

Nel saggio *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, pubblicato in “Il Menabò” n. 5 (Einaudi, Torino 1962), Eco affronta il problema posto dal rapporto tra il contesto sociale e culturale in cui vive l’artista e quello alternativo che attraverso la sua opera mette in forma. L’artista agisce sulla realtà «spezzando il sistema comunicativo»; così facendo egli «ha rifiutato un sistema di forme, e tuttavia non lo ha annullato nel suo rifiuto, ma ha agito al di dentro di esso (ne ha seguito alcune tendenze alla disgregazione che già si andavano profilando come inevitabili)». In questo modo – precisa Eco – l’arte d’avanguardia «è l’unica a intrattenere un rapporto di significazione con il mondo in cui vive». Collegando l’azione avanguardistica alla crisi in atto negli anni in cui scrive il saggio, Eco porta allo scoperto la radice di una concezione dell’arte, che dalla Scapigliatura, attraverso le Avanguardie Artistiche del Novecento, risale al concetto di

“impegno”. È nel contesto risorgimentale che nasce il termine “avanguardia”, usato per la prima volta da Adriano Cecioni in ambito macchiaiolo e da Felice Camerini in riferimento al carattere socialmente impegnato dell’arte. L’impegno avanguardistico nasce in seno a una crisi sociale e a un disordine, che sembrano riflettersi in quanto scrive Eco a proposito dell’avanguardia artistica: «adottando una nuova grammatica fatta non tanto di moduli d’ordine quanto di un progetto permanente di disordine, ha accettato proprio il mondo in cui vive nei termini di crisi in cui esso si trova».

Crisi sociale e disordine sembra essere un aspetto che caratterizza anche il presente, ma Calabretta accetta il «proprio mondo in cui vive nei termini di crisi in cui esso si trova»? Rifiuta un sistema di forme senza annullarlo, ma agendo in esso seguendo la sua tendenza alla disgregazione?

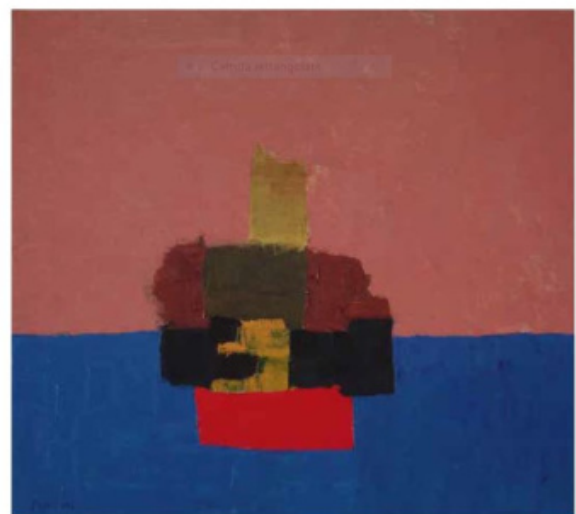
Al tema dell’azione politica si affianca e in parte si compenetra una vocazione poetica più spiccata, che esalta risonanze e sensazioni, come nei versi dell’autore che giocano a rimpiattino con forme e colori, assumendo spesso inflessioni filosofiche. L’impegno politico di Calabretta vira in un modo che, se non è azzardata la comparazione, ricorda le ‘visioni’ poetiche di Bob Dylan, nelle quali un colore può sviluppare una serie di associazioni.

I

«Non ci sono rane
in questo vasto cielo
non ci sono messaggi
Non c'è cielo
in questo cervello
non parole
Non vi è cervello
in questo corpo
non vi è legame.
[...]

II

Nella prossimità dell'amore,
nella dispersione,
la rifrazione,
il tempo non si misura
più per rapporto al corpo
il vento s'alza in
un fruscio d'autunno
vi è tuttora sangue
su certe strade
e l'amicizia perversa
della morte.»



Etel Adnan
Roi Inca
1965
olio su tela
52,3 x 57,5 cm

Secondo la testimonianza di John Amato, Dylan stava dipingendo un vaso facendo uso di molto blu, quando il maestro Norman Raeben, dal quale entrambi stavano prendendo una lezione di pittura, «lo guardò con disapprovazione, commentando che Dylan era “*all tangled up in blue* – incapace di staccarsi dal blu”. A quanto pare, Dylan ritornò in classe qualche giorno dopo con la prima stesura della canzone già scritta, dove la frase prendeva il significato metaforico di “invischiato nel *blue*”, nella malinconia, nei *blues*» (Alessandro Carrera, *La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell’America*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 304). Nella mente del cantautore il colore blu diventa la parola ‘blue’, che per estensione semantica in lingua inglese significa anche ‘tristezza’. E così la tristezza avvolge Dylan come il blu scuro del cielo quando è al crepuscolo o come il blu di certe profondità marine o, sul piano simbolico, come il blu del mistero, delle altezze e delle profondità spirituali e del femminile che diventa così a sua volta avvolgente.

Michel Pastoureau ricostruisce il significato del termine angloamericano *blues* che proviene «dalla contrazione del sintagma *blue devils* (“demoni blu”), che designa la malinconia, la nostalgia, l’avvilimento, tutto ciò che il francese qualifica con un altro colore: *idées noires* (“pensieri neri”)» (*Blu. Storia di un colore*, Adriano Salani Editore, Milano, 2002, p.170).

I colori delle opere riprodotte nel numero 31 della micro rivista “Signature”, divulgata a voce e distribuita a mano, giocano una partita analoga?

Inoltre, da ciò che l’autore dichiara in quarta di copertina: « mi propongo a discutere criticamente con gli artisti, a cercare di leggere e riferire dispositivi, aspetti del sistema, a programmare progetti, ad agire sul mercato [...]», si potrebbe dedurre che la sua ricerca voglia fare i conti anche con la crisi della scrittura critica.

Quadrato nero quadrato bianco, io non descrivo scrivo.

D'indi i calabberi viniti?! (Giarre, 1963)



Antonello da Messina
Ecce Homo
1474
olio su tavola
48,5 x 38 cm

34

35

La raccolta di saggi *Art writing in crisis* (AA.VV., a cura di Brad Haylock & Megan Patty, Sternberg Press, Londra, 2021) esamina come l'attuale contesto culturale e sociale impegni la scrittura d'arte in un profondo cambiamento, delineando per essa nuovi ruoli, tra i quali appunto quello della pratica interdisciplinare. *Art writing in crisis* pone alcune domande: «C'è arte senza scrittura? La scrittura può essere arte? La scrittura d'arte è un genere discorsivo distinto? In che modo si diversifica dalla storia dell'arte e dalla critica? Perché gli artisti scrivono? La scrittura d'arte ha una valenza diversa ora di quanto avesse prima di Black Lives Matter, prima della pandemia? Come i modelli, i mezzi e i significati della scrittura d'arte nell'epoca digitale differiscono da ciò che erano all'epoca di Vasari?».

Follando chimere e sacrilegio è un virare della scrittura d'arte verso una pratica interdisciplinare?

Il Talk sarà lunedì 16 marzo 2026 alle ore 18.45 presso la [Casa degli Artisti](#) (corso Garibaldi 89/A, Milano)

Segnature. *Follando chimere e sacrilegio* di Vito Calabretta.

Intervengono insieme all'autore Giulia Bilancetti e Paola Lenarduzzi.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

