

Antonio Mottolese: disegnare la morte

Roberta Sironi

8 Giugno 2026

Il punto da cui cominciare è forse quello in cui il corpo non ci appartiene più (decentrando la questione, più correttamente: il punto in cui non apparteniamo più al corpo) e questo si fa soggetto ormai ad altro: smagrito, levigato, deflagrato, coinvolto in un processo colliquativo in cui l'azione che vi si abbatte è proveniente tutta da un esterno. Il momento è quello in cui la disgregazione, il moto discendente del corpo verso terra, trascorre per liquidi in fuga, passa per la secchezza dei tessuti, mira allo sbriciolamento delle polveri come necessaria sequenzialità di una fragilità che ha preso il posto della forma tonda. Al vigore della polpa si sostituisce allora l'osso, il condotto cavo della piuma, la sola pelle: la massa si fa linea, il volume è ridotto a superficie, il colore ossidando cristallizza.

È la spoglia che diventa *imago* - non stadio adulto, maturo, di una metamorfosi d'insetto - ma un resto che si è fatto *immagine*, quel vestito perso della vita che definisce l'ultima soglia dello sguardo e materializza la distanza incolmabile dentro cui l'organismo si fa cosa, lasciato di un mondo animale o vegetale che troverebbe facile spazio in una collezione di pietre. È l'eccedenza che il reale ci squaderna (per noi organismi, in fondo, nessuna *Dissipatio*) e che sembra portare in sé, obliquamente, i tratti stessi dell'arte: trattenuta fuori tempo, l'immagine ferma ci intrattiene coi suoi incanti, col discorso di un apparire da afferrare prima di qualunque definitiva sparizione, con una temporalità che impone il dramma dell'immobilità e rende *dissimile* - così dolorosamente irriconoscibile (il caso di *La morte di T* di Giacometti) - il resto, il lembo, che ultimo, precede il terrore dell'invisibile.

L'immagine, lo sappiamo, è la fiducia che abbiamo riposto nel visibile che resta, la necessità di una presenza che sta ancora sotto i nostri occhi e che rinnova, rilancia la sua forza ad ogni sguardo.

L'Ars Moriendi (Arte di morire) di Maurizio Cecchetti ha il merito di ricostruire e mettere in luce il lavoro d'artista che Antonio Mottolese ha tenacemente e silenziosamente praticato per decenni. Al volume, edito da Medusa, la grafica

riserva ampi bordi bianchi e cornici di numeri che incastonano in successione temporale (quasi fosse un libro nel libro) i saggi del critico e le preziose immagini: ad aprire, la prefazione di Roberto Peverelli riannoda la trama degli scritti all'opera tutta dell'artista; a chiudere, Mario Porro allunga i fili d'ordito del volume alle più recenti sperimentazioni sulla macchia. Le metamorfosi che sottotitolano il libro sono i passaggi di un percorso artistico testimoniati dall'incontro tra il critico e l'artista: il primo saggio, presentazione di *Cripta* (mostra alla Galleria Medusa, Cesena 1996), è scrittura sul disfacimento del corpo: l'esperienza del resto, di sensi mutilati sulla spoglia; il secondo, apparso in occasione di *Metamorfosi* (mostra alla Compagnia del disegno, Milano 2009), allestisce un processo dai toni surrealisti che scava nel corpo del disegno e disquisisce attorno al *cadavere squisito* dell'arte; il terzo, apparso in rivista (*Arti e tecnologie* n.3, gennaio 2022) attraversa invece il lavoro dell'artista sino alle più recenti *Croci*, per affrontare il tema della reliquia dove il resto si fa sacro.



Ma se qui di metamorfosi si tratta, l'apice trasformativo che opera nel tempo per serie nuove e rinnovati linguaggi, ha in sé il permanere di un impianto sottile che persiste nella diversità e ne rinsalda il percorso: un modo del fare arte - che non è stile - che soggiace all'opera e la imbeve di una coerenza forte, non scontata. E che condotto tra molteplici risultati, si mette vivo e tutto intero all'opera, allo

stesso modo in cui l'identità del nostro essere trova continuità tra le divaricazioni temporali che inquietano e interrogano la mancata somiglianza in un album di fotografie (R. Diodato). È il tempo che si fa oggetto di domanda, e si mostra nella sua essenza discontinua per piani diacronici, intervalli e stratificazioni; per riemergenze e ritrovamenti (in senso archeologico) insieme a nascondimenti e sepolture. Fino a indicare questioni fondative di un'arte che interroga sé stessa e si disegna sul confine di un reale colto sempre per incongruenze e sfasamenti: dove il tempo cede allo spazio (è il corpo che resta); il visibile cede all'invisibile; la realtà diventa immagine (nella distanza), o si fa materia (corpo-macchia). Cos'è, allora, l'Immagine? Cos'è Arte? Dove ne troviamo l'inizio? Quale limite la separa e la unisce alla vita?

La radice da cui proviene l'intera opera di Mottolese va forse cercata nel disegno (rileva Cecchetti la straordinaria capacità disegnativa dell'artista: "uno dei più formidabili disegnatori che l'Italia abbia avuto da molti anni a questa parte") inteso come forza formatrice e pensiero in azione. *Arte del morire* e *Arte del disegnare*: entrambe da pensare come un incoativo (facilmente si fa largo uno sgrammaticato, burattinesco e sgraziato "muorisco!", sto morendo...) che svela, per paradosso, l'intervallo mobile dell'esistere attraverso il contorno della sua stessa sparizione; che apre l'impensabile per ciò che dovrà compiersi; che indica allo sguardo il muoversi asimmetrico del tempo, dove si ridesta il senso dell'immagine - quella funebre che scopre la silhouette del segno, l'impronta del calco - col suo valore di sopravvivenza e il suo ritorno come meraviglia. Messo a distanza il vivere, il disegno tesse lo spazio tra l'oggetto (l'antico modello per la copia è qui carcassa d'uccello, radice...) e la materia segnica fatta di inchiostri e carte. E diventa una partecipazione all'apparire delle cose, tempo di trasformazione del reale in cui oggetto, sguardo e materia provano per aderenza, condivisione, penetrazione, a farsi segno: nel gesto del disegno si allontana e si avvicina contemporaneamente, l'oggetto/soggetto della raffigurazione al cui aderire da parte dell'artista corrisponde una rigenerazione, una liberazione della forma. Purificata dall'inessenziale, quella traccia misteriosa riporta in vita, riorganizza e riapre la funzione dell'immagine come necessità di rendere visibile. E insieme si fa luogo di sopravvivenze dentro cui si rinnova il più vasto corso della storia dell'arte: come in *Cripta*, i cui teschi/becchi ripuliti, si fanno eco delle rappresentazioni della Morte, mentre i corpi di piume, imponentemente riorganizzati dalla disgregazione, sembrano vestire gorgi e vortici che rievocano del Barocco il senso di ascesa e di caduta, il ripiegamento, lo specchio infranto del punto di vista, le spazialità non chiuse...



“La forma severa che ti ridisegna le cose” scriveva Céline della poesia: che è la forma in atto, esposta a una propria vertigine in cui la voce (nel verso) e la traccia (nel disegno) si fanno prendibili e imprendibili insieme. E qui sempre oneste: perché l’artista sa di non sapere verso cosa potrà condursi e si affida al momento, alla contingenza dello sguardo, della mano, del muoversi delle sostanze pittoriche, degli umori dei corpi che si consumano. Il disegno che contraddistingue tutta l’opera di Mottolese diventa forma aperta dell’accadere: ciò che lascia avvenire le cose e mette in gioco l’artista esponendolo necessariamente al proprio fallimento.

“Che la forma accada” ricorda Nancy sovvertendo l’idea che il disegno miri solo alla finitezza icastica della copia o alla visualizzazione di un pensiero: una maniera di “rimettersi a una venuta, a un sopraggiungere, a una sorpresa che nessuna formalità anteriore avrà potuto né precedere, né tantomeno, preformare.” “Un modo di mettersi a nudo” direbbe l’artista.

Affrancata dal dovere di rappresentare – anche quando, nei metacrilati, sembra darsi la copia perfetta – l’opera trova spazio nell’intercapedine che inquieta arte e reale, che forza l’artista a segni nuovi e a superare l’automatismo dei propri

tracciati. Il disegno è allora un gesto, un atto di partecipazione al reale che insieme insegue, insinua, ri-formula e ri-forma: per presentarlo nella sua essenza che è qui, in fondo, il suo apparire nel momento. È un disegno che accoglie in presenza i segni del visibile e li traspone in un tempo solido, inaccessibile, affidati alla distanza del supporto (tavola, scatola, metacrilato, che isolando generano lo sguardo) e all'eccedenza di senso che è propria dell'immagine. Lì si plasmano reciprocamente il visibile e l'artista attraverso un guardare che è un pensare reso sensibile, forgiato da una pratica ritmica di gesti, pressioni, percorrenze: non un atto di possesso, ma uno scavo dello sguardo/mano che impara tentando, che disegna anche quando sollecita gli inchiostri alla cieca, o al contrario, quando attende con pazienza lo svuotamento di una carcassa, l'essiccazione, la lacerazione di una pelle, la cavità di un organismo che diventerà fotografia o scultura.



Il disegno non descrive e non esplica ma mostra, ostende per intensità, cala e sedimenta la *dynamis* che attraversa il mondo in segni che ne rinnovano le matrici profonde, ne riattualizzano (senza imitarle) le forze formatrici: nessun chiarimento, ma il rafforzamento – per tratto, per densità, per composizione – di una verità delle forme che l'artista accoglie nel loro farsi immagine... Immagine: che è allora sospensione, come un gesto di levare che mostra un'apertura e

riapre lo sguardo.

La singolarità della forma dell'opera che ne esce - l'opera che "riesce"..., - corrisponde alla singolarità del momento nel corso di un lungo processo di azione che ha ricollocato il visivo dentro un movimento vitale di forze: come altro accorgersi del nostro guardare? come altro accorgersi di quel trasformarsi del tempo, spostamento involontario dell'apparire di ogni cosa sempre e dolorosamente sul limite della sparizione?

Se il disegno, a dire di Degas, non è la forma, ma la maniera di vedere la forma ecco che si mostra il punto di innesto tra le opere di Mottolese e l'attualità dell'arte: l'insistenza cercata tra luoghi interstiziali - corpi/spazio, organismi/materia, tracce/forze - svela la concettualità immanente al segno che porta a riconsiderare le tecniche come processi costitutivi dell'opera: la riproduzione fotografica, l'inglobo in metacrilato, i prototipi da cui derivare le nuove immagini - farle più grandi.

L'arte sperimenta qui le proprie possibilità espressive sconvolgendo e ripensando la produzione delle forme - il loro principio formativo - dentro un campo teso tra astrazione e materia. È la lezione portata dalle avanguardie - fondamento della didattica della grafica, del design - in cui il visivo si manifesta come sapere, risalita agli elementi costitutivi di un linguaggio che passa tra enti geometrici e forze, che supera la chiusura della forma e il binomio impressione/espressione. *Educazione visiva* si chiamava la disciplina del disegno insegnata a lungo da Mottolese all'Istituto Statale d'Arte di Monza, dove insieme a Narciso Silvestrini e a Nanni Valentini il linguaggio visivo si plasmava tra sapere geometrico e poetica della materia. Tra l'astrazione che alimenta la materia e la materia di cui il disegno non può fare a meno (diversamente da quanto vorrebbe, oggi, certa progettazione...) vanno intuite le tensioni - slanci, torsioni, pesi, densità - che guidano il segno per tracciati di potente essenzialità: come in architettura, dove un disegno di archi aderisce sempre al vincolo di forze che lo trattiene e lo libera nello spazio in cui si getta. Gli stessi segni si colgono nella natura, nel tendersi dei rami, nella contrazione di una foglia che avvizzisce.



Si può intuire allora, il senso a cui ci porta la verticalità – innaturale – su cui sono stati affissi i corpi delle spoglie (in *Cripta*, in *Spolia*); o l'orizzontalità di carte stratificate come lastre, che danno corso, nel buio, all'invenzione della forma degli inchiostri. E ancora, come la serie delle *Croci*, può essere emblema della presa di senso di una macchia che, sottomessa alle direzionalità scarse di braccia verticali e orizzontali, concretizza l'azione della forza, l'asseconda e la rifugge, sollecitata e immortalata nell'atto del suo stesso generarsi: immagine di un fermento che solidifica il proprio scaturire e che si incarna; immagine che ci mette di fronte, a partire della sua meravigliosa conformazione, alla volontà dell'arte di pro-vocare – chiamare, ossia rendersi visibile – la materia: affinché, questa volta, possa parlare di sé stessa (N. Silvestrini)

In questi disegni è possibile il ritrovamento di una intellegibilità che è "afferramento più severo, più intenso della proprietà sensibile stessa" (Nancy), una presa di senso che può darsi soltanto, però, attraverso il configurarsi concreto, visibile dei suoi segni: disegno che non è solo intenzione, schizzo, ma luogo singolare di una completezza che diventa sospensione, straripamento (la condizione che gli è più prossima è forse quella dell'impronta). Per questo lo sguardo severo dell'artista continua a misurarsi coi risultati della propria azione

senza paura di scartare o escludere dalla costruzione di una serie le molte immagine tentate e non riuscite, così che l'opera sia ciò che resta di una selezione insistita che deve farsi intervallo visibile e resistere al tempo.

Tra noumeno e fenomeno si schiude la consistenza del sacro. La figura raccoglie in sé la sua trasformazione e produce un necessario distanziamento da se stessa: la dimensione, il bordo, il taglio, ne celebrano il momento, l'apice di un tempo che si dà per intensità e che rende manifesta la potenza dell'apparire. L'isolamento che è stato imposto ai segni, così come la scelta selettiva del disegno, marcano il rapporto esistente con un invisibile che è continuamente rimesso sotto gli occhi.

Queste sono opere che sfuggono alla forma conclusa, passano attraverso la vita del segno e ci conducono per gli stati intermedi dell'informe, del deforme, di un corpo mai compiuto, di una figura che si sta continuamente compiendo gtt).

Sembra compito dell'arte purificare le sostanze, inscrivere un valore nello scarto più abietto, per ridefinire il limite di una nuova visibilità (la soglia su cui ci si può spingere a guardare) che presuppone, qui, un posizionamento necessario: che sia escluso il terrore o il grottesco, che non si cerchi rappresentazione della sofferenza, non ci si attenda la messa in scena del dolore. C'è invece da coglierne il movimento generativo dato dai segni e dalla loro complessa composizione, così che l'emozione possa raccogliersi nella contemplazione che l'opera sollecita. Se le opere sembrano cercare una distanza - una atarassia dell'emozione - se l'artista non piega il segno all'espressione del dolore, è perché sembra che l'immagine (nella sua contingenza, nel principio ricettivo, sempre divaricato, della sua formazione) provi a toccare, qui, il punto vuoto della sua stessa essenza: dov'è la morte e dov'è un inizio.



Il sacro che ne nasce è il senso di questa distanza, la punta che ci impressiona (che fa pressione) a partire dal dialogo tra segni e vuoto, tra il visibile e l'invisibile che ci attende.

Al limite è il vuoto che l'artista incontra nella forma, che ne decentra l'azione e lo porta fuori di sé. L'*ars moriendi* sembra essere allora un *ars inveniendi*, invenzione che è scoperta di forme mutate dal tempo, di incidenti che sollecitano senza sosta la materia, di un rinnovarsi – sotto qualsiasi aspetto – che è il compiersi naturale della vita dei corpi: tutte condizioni che presuppongono un ritrovamento.

Come se l'artista avesse il compito di cercare e rendere possibile l'evento dell'immagine, per poi coglierne, selezionarne il risultato sorprendente: dove troverà un disallineamento, uno scarto imprevisto, dentro cui non potrà più specchiarsi, o riconoscersi davvero.

Come se il segno – importante, imponente – fosse qui chiamato continuamente a superare se stesso, aprendosi all'esterno: per raggiungere il silenzio dell'arte, il sacro che ci chiama a guardare.

Nota bibliografica

Questi i testi a cui lo scritto fa esplicito riferimento: Roberto Diodato, *L'ombra che sta al centro. Nota su alcuni autoritratti di Rembrandt*, AAVV, *Il volto nel pensiero contemporaneo*, a cura di D. Vinci, Il pozzo di Giobbe editore, Trapani 2010; Jean-Luc Nancy, *Il piacere del disegno*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017; Gianni Celati, prefazione in Louis-Ferdinand Céline, *Guignol's band I-II e Casse-pipe*, Einaudi-Gallimard, Torino 1996; Narciso Silvestrini, *Sconfinare*, inedito Milano 2019.

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](#)

