DOPPIOZERO

Antony Gormley: cosa ci tiene in piedi

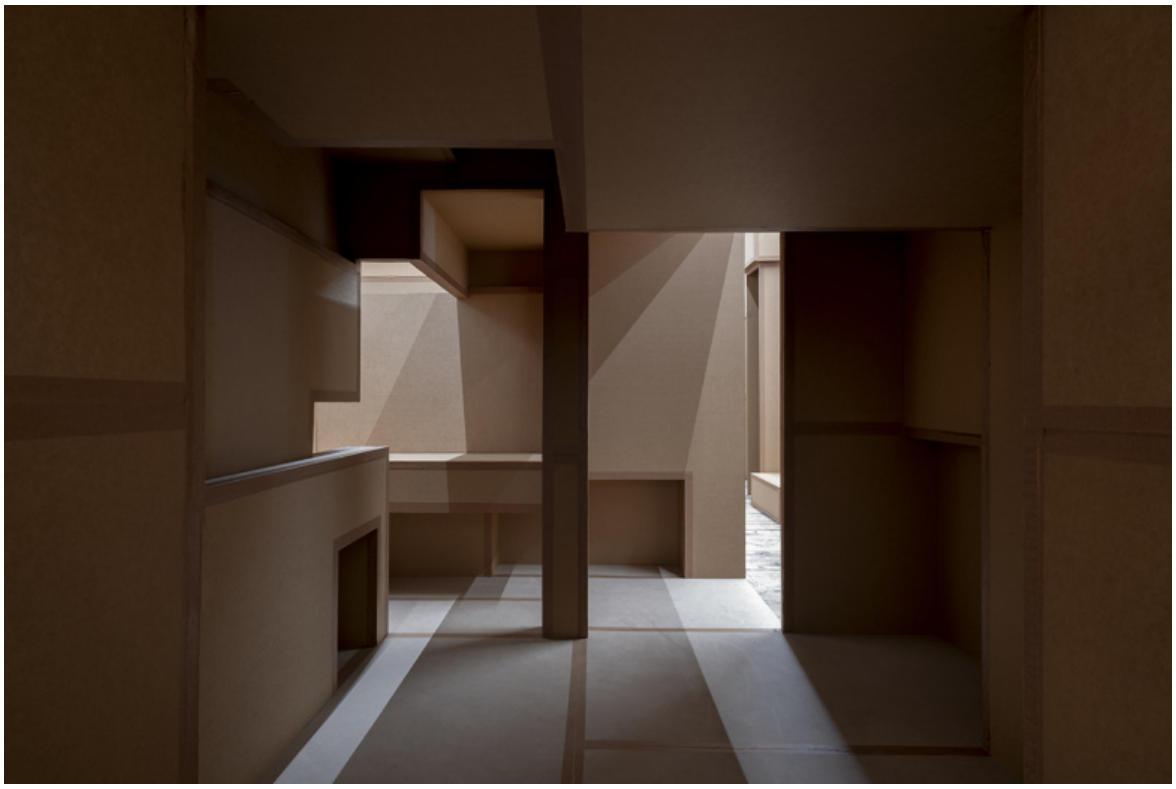
Margherita Artoni

5 Luglio 2026

Una giornalista che ha visitato *What Holds Us* alla Galleria Continua di San Gimignano delinea così il momento in cui è entrata dentro *Innercity*, l'installazione centrale della rassegna: si è trovata sulle mani e sulle ginocchia, sul pavimento di un'ex sala cinematografica toscana, dentro il torso di un edificio fatto di cartone, e ha scoperto che la luce filtrava da aperture irraggiungibili in posizione eretta. Bisognava strisciare. Abbassarsi. E nell'abbassarsi, qualcosa si trasformava: il soffitto diventava cielo, le pareti diventavano orizzonte, e quello che sembrava un gioco architettonico rivelava la sua domanda vera. Dove sei? Come stai nel mondo?

È un resoconto che vale più di molte recensioni, perché descrive un'esperienza che la critica d'arte fatica a nominare: quella in cui un'opera si abita, si attraversa con il corpo, e la distanza dello sguardo cede il posto alla prossimità della carne.

Antony Gormley ha settantacinque anni, una carriera che percorre mezzo secolo di scultura internazionale, riconoscimenti che andrebbero elencati ma che finiscono per assomigliare a un catalogo di meriti accademici più che a una biografia artistica. *What Holds Us*, aperta fino al 13 settembre 2026, sembra costruita proprio per resistere a quella statura consolidata: è difficile da liquidare perché insiste. Lo fa con il corpo, con la materia, con la domanda che quella scrittrice ha dovuto formulare senza averla cercata.



Antony Gormley, INNERCITY, 2026, cardboard, 15 figures, variable dimensions, Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, Copyright: © the Artist Photo: Ela Bialkowska, OKNO Studio.

Per capire Gormley occorre partire da una distinzione che lui stesso rivendica con pazienza, in ogni colloquio, in ogni testo critico, da decenni: il suo lavoro non verte *sul* corpo. Si sviluppa *attraverso* il corpo. La differenza è sostanziale. Nella tradizione scultorea occidentale il corpo è stato quasi sempre un soggetto da raffigurare — eroico, divino, narrativo, simbolico. Da Fidia a Rodin, la figura umana è il punto d'arrivo della forma, il luogo in cui la materia assume significato. Gormley rovescia questa logica: il corpo è il punto di partenza, lo strumento di misura, il parametro con cui si calcola il rapporto tra l'individuo e lo spazio che lo circonda.

La formulazione più precisa resta quella fenomenologica: il corpo come *sede dell'esperienza*. Merleau-Ponty, a cui l'artista torna spesso, aveva mostrato che la percezione è un'attività che coinvolge l'intero organismo nel suo rapporto con il mondo, radicata nel vissuto prima ancora che nel pensiero. Gormley traduce questa intuizione in scultura: le sue figure non guardano dall'alto, non celebrano, non narrano. *Stanno*. Occupano spazio. Pesano. E in quel peso — letterale, fisico, di ghisa fusa o basalto o cemento — si condensa una interrogazione sulla propria pesantezza, sulla propria presenza nel mondo.

È una posizione che lo separa nettamente dalla generazione dei contemporanei più celebrati. Quando Bruce Nauman costruisce i suoi corridoi stressanti o Jeff Koons lucida le proprie superfici specchianti, il corpo dello spettatore viene

convocato in funzione di uno smontaggio cognitivo, di un'ironia, di un capovolgimento di aspettative. In Gormley il corpo è convocato per *incontrarsi*. Per riconoscersi nella materia. Per fare esperienza — nel senso più semplice e più profondo del termine — di quello che significa essere un organismo che occupa spazio e tempo.

Va aggiunta però una distinzione ulteriore, e va detta senza attenuazioni: il corpo di cui parla Gormley è lontano dall'umanesimo rinascimentale. L'Uomo Vitruviano di Leonardo — iscritto nel cerchio e nel quadrato, perfetto, autosufficiente, misura di tutte le cose — è esattamente ciò contro cui lo scultore lavora. "Il mio lavoro è una critica all'umanesimo classico rinascimentale", dichiara senza esitazioni. "Nell'era dell'Antropocene, l'uomo è effettivamente diventato la misura di tutte le cose, ma la mia responsabilità è cercare di riportarlo in un campo più ampio di intelligenza distribuita che esiste in tutte le forme di vita, e riaffermare che, per quanto urbani possiamo essere, siamo prima di tutto animali." Il corpo glorificato al centro dell'universo lascia il posto al corpo come animale tra gli animali — vulnerabile, dipendente, situato. Dove l'umanesimo rinascimentale celebrava la centralità dell'umano, Gormley la mette in discussione. Le figure che si appoggiano alle mura del XIV secolo trionfano su niente: dipendono.

La scelta di San Gimignano porta con sé una precisa coerenza geografica e biografica. La Galleria Continua — fondata nel 1990 da Mario Cristiani, Lorenzo Fiaschi e Maurizio Rigillo, divenuta nel tempo uno dei soggetti privati più influenti nel panorama dell'arte contemporanea mondiale — ha la propria sede storica in un ex cinema-teatro medievale, dentro una città che è essa stessa una scultura verticale: le torri di San Gimignano sono tra le immagini più riconoscibili dell'architettura italiana del Medioevo, uno skyline ante litteram che nella propria ostentazione di potere economico e simbolico prefigura, con qualche secolo di anticipo, Manhattan.

Gormley è sensibile a questo stratificarsi di significati. La sua relazione con la Toscana ha una storia precisa: nel 2004, a Poggibonsi, il progetto *Fai Spazio, Prendi Posto / Making Space, Taking Place* aveva tradotto sette abitanti del luogo in forme corporee di ghisa disperse per la città, trattando lo spazio civico come campo d'incontro piuttosto che palcoscenico commemorativo. Alla Galleria Continua era già tornato più volte — *Vessel* (2012), *Co-ordinate* (2017), *Body Space Time* (2022) — riformulando ogni volta lo stesso problema in termini diversi. Nel 2019, agli Uffizi, la mostra *Essere* aveva collocato le figure nel dialogo impossibile con Botticelli e Michelangelo, producendo quello che il critico Luca Massimo Barbero aveva descritto come "uno spazio che esplode dentro e fuori di

noi": confini tra interno ed esterno, tra pelle e limite, tra spazio e tempo, dissolti e ridisegnati.

What Holds Us è il capitolo più ambizioso di quella conversazione con il territorio. L'ex cinema diventa il luogo in cui si sovverte la spectatorship: via la postura verticale dell'osservatore distaccato, via la seduta frontale davanti allo schermo, dentro le cose, in ginocchio, striscianti. Il passaggio è programmatico: "Voglio trasformare lo spazio sedentario dell'assorbimento statico in uno di interazione dinamica", dice Gormley. E lo fa, con una coerenza che raramente accompagna le intenzioni dichiarate degli artisti.

Il dialogo con il paesaggio toscano si estende oltre le mura della galleria. All'esterno, alcune sculture si stagliano contro la campagna senese con la medesima logica che governa l'intera esposizione: alterare la percezione del luogo, senza decorarlo né sovrastarlo. Gormley ha una teoria precisa su questo rapporto, che vale la pena riportare: "Non riesco a pensare alla pianura di Salisbury senza Stonehenge, né a Stonehenge senza la pianura di Salisbury; ai deserti dell'Egitto settentrionale senza le piramidi, né alle piramidi senza il deserto." La scultura situata, sostiene, fa ciò che la scultura sa fare al meglio: "radica il luogo e radica te nell'esperienza di esso." La Toscana è un paesaggio osservato, dipinto e descritto per secoli — collocare un'opera lì significa entrare in dialogo con tutto quel peso visivo, con quella particolare qualità della luce pomeridiana che muta il colore delle pietre ogni mezz'ora.

La mostra si sviluppa come un percorso fisico: si cammina, ci si muove, si cambia postura. In questo spostamento del corpo si costruisce qualcosa che assomiglia a un'argomentazione, anche se non lo è nel senso discorsivo del termine.



Antony Gormley, BIG COUNTER, 2026, basalt, 271.8 x 67.3 x 78.9 cm Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, Copyright: © the Artist Photo: Ela Bialkowska, OKNO Studio.

Si entra dai *Blockworks* in basalto. Tre forme colossali — il doppio della grandezza naturale, in pietra vulcanica nera — appoggiate alle mura del XIV secolo con un'inclinazione che trasmette immediatamente una sensazione di dipendenza. L'immagine eroica della scultura che si sostiene da sola, che sfida la gravità, che tende verso l'alto, cede il posto a qualcosa di opposto: queste figure *cedono* al muro. Si affidano. Gormley parla esplicitamente di "rovesciamento della cariatide": la cariatide tradizionale è una figura femminile che sorregge una struttura architettonica; qui invece è la scultura a ricevere supporto dalle mura medievali. L'effetto è straniante, perché la monumentalità della scala — questi blocchi sono enormi, la loro massa di basalto grezzo è schiacciante — convive con una vulnerabilità palpabile. Sembrano in procinto di cadere. Sembrano aver bisogno di aiuto. "C'è una tensione inquietante tra la scala dell'opera e la loro fragilità", dice l'artista. Il basalto, tra i materiali più antichi e duri che uno scultore possa scegliere, comunica qui la precarietà. Per ora reggono, ma dipende da qualcosa che sfugge al controllo.

Poi vengono gli *Slabworks*, dove blocchi di terracotta impilati — il doppio della grandezza naturale — combinano due corpi come un castello di carte. Il materiale cambia registro: se il basalto è geologico, primordiale, la terracotta è tra i materiali più prossimi all'umano, usata da millenni per contenitori, figurine, mattoni. La cottura in forno è una trasformazione chimica irreversibile, una forma di permanenza conquistata attraverso il fuoco. Eppure la struttura che Gormley

crea è instabile, precaria, come se l'intimità dei due corpi combinati contenesse in sé la possibilità del crollo. *Skew II* (2026), il bunker in cemento installato alla base di una torre un tempo crollata, porta il discorso sui materiali in un territorio quasi politico: il cemento è il materiale del Novecento, delle infrastrutture, delle periferie. Il foro all'altezza della bocca consente uno sguardo nell'oscurità interna — un invito che è anche una soglia, uno di quei passaggi tra visibile e invisibile che attraversano tutto il percorso.



Antony Gormley, SKEW II, 2026, concrete, 139 x 85 x 78 cm, Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, Copyright: © the Artist Photo: Ela Bialkowska, OKNO Studio.

E poi, infine, il cartone di *Innercity*.

Quindici edifici corporei in cartone abitano l'intera sala principale del teatro. Forme ibride in cui risulta indistinguibile la categoria: il corpo umano reinventato nel linguaggio dell'architettura — stanze, corridoi, aperture, vani — e l'architettura reinventata nel linguaggio del corpo — torace, addome, arti, cavità. Il materiale è deliberatamente paradossale. Il cartone è ciò che Amazon usa per recapitare sei miliardi di pacchi l'anno: l'involucro dell'economia globale, il residuo visibile di quella forma di consumo che ha sostituito il rapporto diretto con i negozi, con i mercati, con gli spazi pubblici del commercio. Compriamo online, aspettiamo la consegna, riceviamo un pacco, gettiamo il cartone. Il ciclo è rapido, anonimo, disincorporato. Gormley prende questo materiale — che nasce per proteggere merci durante il trasporto e poi sparire — e lo trasforma in architettura abitabile, che esiste come esperienza solo grazie alla presenza fisica

di chi la attraversa.

Il gesto è calibrato: contro l'economia della consegna a domicilio che elimina la necessità del corpo nello spazio pubblico, Gormley usa il materiale di quella stessa economia per costruire un luogo percorribile unicamente con il corpo, unicamente abbassandosi, abbandonando la postura di chi governa la situazione dall'alto. La scultura, dice, "volta le spalle al modo in cui l'era digitale ha sostituito l'esperienza con l'informazione e riafferma il primato dell'incontro fisico diretto." La materia come argomento. Il peso come tesi.



Antony Gormley, INNERCITY, 2026, cardboard, 15 figures, variable dimensions, Courtesy: the artist and GALLERIA CONTINUA, Copyright: © the Artist Photo: Ela Bialkowska, OKNO Studio.

Dentro questi corpi-edifici il visitatore non può stare in piedi. Lo spazio interno è calibrato per imporre il movimento basso: si striscia, ci si inginocchia, ci si china. "Lo spettacolo non esiste se non ci si abbassa sulle mani e sulle ginocchia", dice Gormley. "Sarebbe un fallimento se la gente non entrasse dentro." L'abbassamento dell'orizzonte produce un'intimità che la postura eretta, con il suo controllo dello sguardo e del territorio, non consente. "Non appena ci si mette a quattro zampe, ci si identifica con il suolo piuttosto che con l'orizzonte. Gli istinti di lotta o fuga vengono sostituiti da qualcosa di più vicino all'attenzione al cibo o al tipo di esame che riserviamo al lavoro manuale." Si torna a un modo di essere

nel mondo che precede la civiltà, che precede l'architettura stessa. Dentro, la luce entra da fori e aperture imprevedibili. Nessun orientamento. Nessuna narrazione. Nessuna immagine da decifrare. Solo la relazione tra la luce che filtra e l'oscurità che rimane, tra l'apertura che si intravede e il passaggio che la raggiunge.

Il titolo della personale è intraducibile senza perdita. *What Holds Us* significa letteralmente "ciò che ci tiene", ma il verbo inglese *hold* ha una ricchezza semantica che l'italiano fatica a restituire. *Hold* è tenere, contenere, reggere; è il sostantivo della stiva di una nave, dove il carico viene conservato al riparo durante la traversata; è il gesto di abbracciare senza mollare. Gormley costruisce sul verbo un'intera riflessione: "Nella mia mente c'è una connessione tra *whole* (intero) e *hold* (tenere) che suggerisce che per diventare interi dobbiamo essere tenuti. Un albero deve essere tenuto nel terreno per crescere, un feto deve essere tenuto nell'utero per prosperare, una mente deve essere tenuta in un corpo prima di potersi sviluppare." In un'epoca in cui la "sostentazione" si è spostata dal cibo per il corpo all'informazione per la mente, stiamo forse cominciando a sentire che l'informazione da sola non basta. Il digitale promette connessione e offre disconnessione dalla materia. L'astrazione delle interfacce promette libertà e separa dal peso, dalla resistenza, dalla texture delle cose.

Il termine "re-incanto", usato nel comunicato della galleria per descrivere l'operazione di *Innercity*, viene dal vocabolario di Max Weber, che aveva descritto la modernità come processo di *Entzauberung* — la progressiva razionalizzazione del mondo che svuota di magia e mistero le cose, le relazioni, gli spazi. Gormley propone, con il cartone di Amazon, un re-incanto che usa i materiali stessi del disincanto. È un gesto che contiene la propria ironia.

E qui occorre fermarsi, perché l'onestà critica richiede di dire anche altro.

What Holds Us dichiara di voler produrre attrito, vulnerabilità, rischio. La domanda è se un artista la cui lingua si è consolidata nell'arco di quarant'anni possa ancora generare quell'attrito. La coerenza di Gormley — quella che i suoi sostenitori chiamano fedeltà a una ricerca — è anche la sua trappola: ogni nuova mostra conferma ciò che già sappiamo. Il corpo, la materia, la presenza, il peso. Nessuna svolta. Nessun tradimento produttivo di sé stesso.

C'è un termine preciso per questo processo: istituzionalizzazione del gesto anti-istituzionale. Gormley ha costruito la propria poetica contro il monumento, contro il piedistallo, contro la retorica della scultura come celebrazione del potere. Ma quella opposizione è diventata a sua volta una forma riconoscibile, attesa, persino

rassicurante. La critica al piedistallo rischia di trasformarsi nel suo piedistallo.

Qualcosa di simile accade anche all'esperienza immersiva. Strisciare dentro un'opera, perdere la postura eretta, essere costretti a negoziare fisicamente lo spazio: sono gesti che l'arte contemporanea pratica da tempo. Gormley li affronta con una profondità fenomenologica e una serietà materica che molti altri artisti non possiedono, ma il dispositivo non produce più lo stesso spaesamento delle origini. Il pubblico entra già sapendo che dovrà lasciarsi sorprendere.

Resta poi la tensione, mai risolta, tra universalità dell'esperienza e realtà del mercato. Le opere esposte costano centinaia di migliaia di sterline. Le sculture pensate per interrogare una condizione condivisa finiscono nelle collezioni di pochi. È una contraddizione che attraversa gran parte dell'arte contemporanea, ma nel caso di Gormley assume un rilievo particolare, perché il suo lavoro si fonda proprio sull'idea di una corporeità comune.

Eppure le mostre di Gormley continuano a produrre un effetto raro: rimangono nel corpo. Si esce da San Gimignano e si torna a camminare tra le torri medievali con una percezione leggermente diversa del proprio peso, del proprio ingombro nello spazio, della relazione tra sostegno e fragilità. *What Holds Us* riesce ancora a generare questa attenzione.

Forse il problema di Gormley è che conosce ormai troppo bene le proprie domande. Ma resta quella scena iniziale: un corpo che striscia nel buio di una struttura di cartone e scopre che la luce arriva da aperture invisibili alla postura eretta. Se continuiamo a seguirlo dentro questi spazi non è perché le risposte siano nuove. È perché le domande, nonostante tutto, non hanno smesso di esserlo.

In copertina, Antony Gormley, *What Holds Us*, 2026, vedute della mostra GALLERIA CONTINUA, San Gimignano, © l’artista e GALLERIA CONTINUA Foto: Ela Bialkowska, OKNO Studio.

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

