

- 49 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Anna Brancolini

***Forme, materiali e suoni
per un dialogo***

Possibili percorsi nell'arte di Andrea Dami

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

CRA-INITS

MMVII

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMVII
ISBN 978-88-6065-035-6

INDICE

	Premessa	Pag.	9
I	Un possibile percorso nell'arte di Andrea Dami	»	11
II	L'anello che... Un (im)possibile percorso nell'arte di Andrea Dami	»	49
III	Illusione e realtà	»	91
IV	Obliquamente	»	105
V	Sogno	»	111
VI	...Come lo stormire delle querce di Dodona	»	115
VII	Tra terra e cielo	»	121
VIII	L'ala dell'angelo conversazione con Roberto Agno- letti sugli uomini (da Giovanni Michelucci a Fer- nando Melani) e sugli angeli	»	127
IX	Quelle lamine mosse dal vento	»	151
	Appendice. Percorso artistico di Andrea Dami	»	155

PREMESSA

Vengono raccolti in questo testo alcuni scritti che hanno accompagnato fin dai primi anni '90 il percorso artistico di Andrea Dami; o come presentazione in catalogo di mostre personali o collettive o come brevi note e riflessioni con le quali, in circostanze specifiche, ho inteso far avvertire il mio sostegno ad una ricerca che, con gli anni, ha raggiunto una sempre maggiore capacità espressiva situandosi, con tratti originali, nel variegato panorama dell'arte contemporanea.

Andrea Dami ha iniziato il suo percorso come artista profondamente legato al territorio, di cui ha saputo captare echi e stimoli recuperandone suggestioni artigiane mai disgiunte, in lui, da una forte volontà di operare nel sociale.

Ma i suoi orizzonti hanno varcato poi i confini di una toscana quasi arcaica per farsi simbolo e paradigma di esigenze, tensioni e ricerche di un'arte immersa nel nostro tempo e capace di aprirsi anche ad influssi provenienti da oltreoceano: influssi ricreati con una sensibilità tipicamente toscana e italiana che ha saputo far propria una dimensione veramente multiculturale. Ragione non ultima che mi ha spinto a riproporre questi scritti in una raccolta in cui ciascuno mantenesse l'autonomia del momento contingente che l'ha generato (tanto da essere riproposto senza alcun intervento) e fosse, nello stesso tempo, parte di un insieme che trova la sua ragion d'essere nell'articolata dialettica di tutti i suoi elementi.

In questa prospettiva il primo scritto del testo — l'ultimo in ordine di tempo — ha inteso ripensare il lavoro dell'artista in maniera diacronica, fornendone una sorta di lettura globale all'interno della quale gli altri interventi fanno luce su momenti specifici, quasi fossero links

dall'aspetto inconsueto dettati dal medium che veicola queste pagine.

Ho detto sopra che Dami ha saputo fondere, nella sua ricerca, toscanità, italianità e multiculturalità.

Da questo punto di vista appare veramente significativo che la diffusione in rete della sua opera, per mezzo dei miei scritti, sia possibile grazie all'impegno ed alla sensibilità della "Carla Rossi Academy", ente di Studio, Formazione Universitaria e Ricerca che si propone di far conoscere la cultura italiana nel mondo e di promuovere lo scambio interculturale, nella persuasione che la cultura, appunto, trova nel dialogo tra voci diverse la sua linfa più vitale.

I miei più sentiti ringraziamenti vanno dunque a questa associazione che ha permesso la realizzazione di questo progetto e in particolare a Marino A. Balducci, la cui amicizia e la cui profonda e raffinatissima sensibilità hanno accompagnato momenti importanti del mio percorso umano e professionale.

Un ringraziamento anche a Andrea Dami per il rapporto di interscambio che ha contrassegnato, per anni, la nostra collaborazione e ad Anna Venturi Dami, per la sua presenza costante e discreta.

Anna Brancolini

Monsummano Terme-Pistoia, 14 Aprile 2007

I
UN POSSIBILE PERCORSO NELL'ARTE DI
ANDREA DAMI

Vengono raccolti in questo testo alcuni miei scritti che hanno accompagnato, fin dai primi anni '90, il percorso dell'artista pistoiese Andrea Dami¹.

Un artista singolare, che ha iniziato il suo coerente cammino sui sentieri del non-figurativo sperimentando linguaggi diversi, per arrivare a “sculture” metalliche, in genere in ferro, che traducono le sue riflessioni sul vissuto e sul mondo in “segni estetici” caratterizzati soprattutto dalla contrapposizione di forme quadrate e forme circolari, dalle quali si cercano di captare e provocare suoni e vibrazioni molteplici, senza dimenticare la ricerca di luce, di ombre e di composti cromatismi o, talvolta, un gioco dialettico di incorporee trasparenze con veli o altri materiali leggeri e impalpabili.

Il suo percorso inizia da lontano, da opere afigurati in cartapesta dipinta — le *materializzazioni*² — che, in polemica

¹ Andrea Dami è nato a Pistoia, dove vive e lavora, nel 1946. Diplomatosi presso l'Istituto d'Arte della città, ha iniziato fin dal 1966 l'insegnamento dell'Educazione Artistica nella Scuola Media, portando avanti in parallelo le sue ricerche, che hanno assunto una fisionomia più chiara e coerente a partire dagli anni '80. Sensibile fin dagli inizi a problematiche socio-politiche, ha collaborato (e collabora) con varie associazioni ed enti pubblici per la promozione di eventi culturali in ambiti diversi e per la valorizzazione delle molteplici risorse storico-artistiche del territorio e oltre.

² In verità gli inizi sono caratterizzati dalla sperimentazione di linguaggi diversi: da incisioni, fotografie, acrilici, tempere ed acquarelli (come nella personale *Emozioni e antichi ricordi: castelli e pievi del territorio pistoiese*, tenuta, negli anni '70, nel Castello di Larciano, in provincia di Pistoia, e poi riproposta a Valencia, in Spagna, e al Museo di Bielefeld, in Germania) fino a scenografie (per *L'aiuola bruciata* di U. Betti, presentata a Pistoia e Pesaro, o per *La vipera* di F. Martini, presentata a Monsummano Terme e a S. Marcello, due comuni del pistoiese) ed a regie di *performances* o di spettacoli musicali (come

contro la scultura tradizionale, intendevano porsi come conquista dello spazio da parte di una superficie bidimensionale e alludere, attraverso il rapporto dialettico tra pesantezza e leggerezza, pieno e vuoto, a situazioni dicotomiche che caratterizzano, da sempre, la dimensione umana e ancor più l'epoca odierna di incertezza e disincanto: la dialettica tra apparenza e realtà, tra menzogna e verità, tra il dire e il non dire³...



Luogo, Luoghi (Suono, Suoni) - Casa Capecchi, Sarripoli, Pistoia.

C'era una sorta di sottile ludicità ironica in quelle opere; più complessa di quanto apparisse a prima vista, fin dal palese rifiuto dell'intoccabilità e dell'aulicità dell'opera d'arte, di quell' "aura" che — come già aveva sottolineato W. Benjamin — è ormai scomparsa (o fortemente ridimensio-

Cerchio elettrico di M. Benvenuti) negli anni '80, anni che vedono anche una variegata produzione di video sulle tematiche ed i soggetti più diversi.

³ Per le *materializzazioni* si vedano in particolare il primo ed il secondo scritto riportati nel testo (*L'anello che...* e *Illusione e realtà*). Le *materializzazioni* saranno presentate nelle prime mostre personali e collettive degli anni '90, per le quali si veda l'Appendice.

nata) nell'era della riproducibilità tecnica, che ha corroso la sacralità dell'originale per proporre un'arte-copia riprodotta infinitamente dai mezzi meccanici.

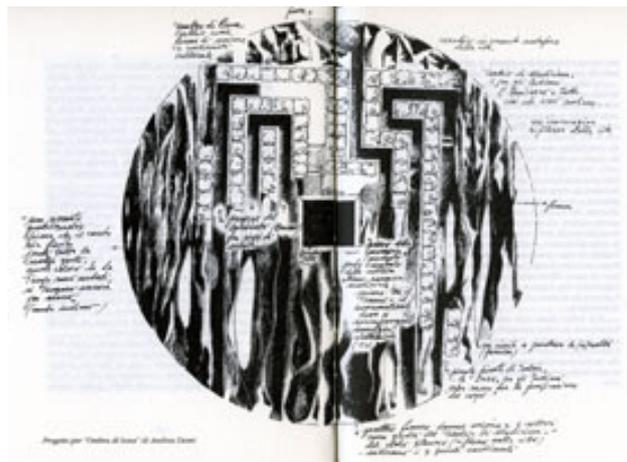
Non è un caso che queste prime materializzazioni esigessero quasi l'intervento attivo del fruitore, che *poteva e doveva* toccarle, percorrerle, girarvi attorno; e non è un caso, soprattutto, che — in uno status ambiguo ed incerto — si mediassero strettamente con proposte di arte-video⁴ che, attraverso immagini proiettate da uno schermo televisivo, inserito nel contesto formale dell'opera, intendevano contrapporre il dinamismo del racconto filmico alla staticità dei monoliti in cartapesta e compensare il silenzio delle forme con suoni e rumori legati a quelle immagini, i cui cromatismi, a volte squillanti, controbilanciavano le composte scelte monocrome di quelle equivoche "sculture".

Era una soluzione troppo ambigua però per poter durare nel tempo, anche se lo statuto d'arte "labirintica", consono all'odierna epoca della complessità, nel suo intersecarsi di

⁴ Come già accennato, i lavori video di Dami iniziano negli anni '80. Fra questi *Panta Rei* (premio opera prima al Concorso Nazionale F.E.D.I.C. e segnalazione alla Rassegna "U-Tape — Centrovideoarte" presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara), *Un lunedì di marzo*, *Pietre Parlanti*, *(Ri)Trovarsi* (selezionato alla suddetta Rassegna ferrarese) e *Frammenti di pietra* furono tutti presentati, in rapporto dialettico con le *materializzazioni* in cartapesta, nella personale *Il nastro di Arianna*, tenuta presso L'Osteria dei Pellegrini di Monsummano Terme nel 1990 (per la quale si veda il già citato scritto *L'anello che...*). Altri video interessanti sono *Fragmenti* (selezionato alla Rassegna Internazionale Montecatini Cinema F.E.D.I.C. ed al concorso Filmmakers, tenuto presso il Teatro Metastasio di Prato), *Rosso in nero* (sull'artista M. Biagi) ed alcuni video di carattere documentario (*Diario di un albero*, *Il mio padule*, *Due valli per un antico sentiero*, *Le scarpe del Granduca*, *Fili d'argento*) che testimoniano l'interesse dell'artista per le problematiche storiche, sociali e ambientali, a cui si ispirarono — sempre negli anni '80 — alcune *performances*, tra cui *Son bleu-rouge 1789 Révolution — Oltre Kandinskij per la libertà dei colori, dei suoni e degli uomini* che, nel bicentenario della Rivoluzione Francese, intese far riflettere soprattutto sul tema della libertà.

echi, tematiche, tecniche e linguaggi, appariva sostenere quelle ricerche.

Ed in effetti, a partire dagli anni '90, i due campi di riflessione si sono separati e già nelle materializzazioni proposte nella mostra *Tre artisti all'est dell'America*, del settembre/ottobre 1992 — *Doppio giallo e Ombra di luna* — Dami mostra di aver optato per un approfondimento delle ricerche sulle possibilità espressive e formali della cartapesta che, ancora una volta, rifiuta ogni soluzione descrittiva e, nella sua illusoria plasticità e perentorietà spaziale, ripropone un'ulteriore riflessione sui temi cari all'artista: la dialettica ed il trascolorare reciproco dei contrari, la polemica contro la fissità e la sacralità dell'arte, il labirinto, la memoria, il passato.



Ombra di luna (disegno)

Anzi, il tema del passato diventa emergente; e con esso quei temi del ricordo e del dialogo che si manifesteranno come cifra costante delle ricerche plastico/formali dell'artista pistoiese.

Nel caso specifico — nel cinquecentenario della scoperta dell'America — si trattava di lasciare una traccia perché, soprattutto, non si dimenticassero i dolorosi retroscena della “civilizzazione” e dell'uropeizzazione del continente americano e perché si avviasse una feconda riflessione — nell'era della multiculturalità — sul diverso e sul dialogo tra le diversità, nella persuasione che “diverso” (così come “straniero”) è comunque una denominazione “a traiettoria variabile”, che cambia a seconda dei punti di vista e della centralità del “noi” rispetto al “loro”: basta mutare punto di osservazione perché il “gruppo-in” e il “gruppo-out” si interscambino i ruoli e la marginalità diventi privilegiata centralità e viceversa.



Doppio Giallo (acrilico, carta, legno e ferro).

Quanto poi alla indiscussa superiorità culturale di un gruppo rispetto ad un altro, il relativismo di fine novecento ci ha ormai insegnato a riconoscere ed apprezzare le varietà e a non stilare una sorta di classifica tra civiltà più o meno evolute, ma a vedere gli elementi positivi di ogni civiltà, la cui “diversità” deve essere analizzata a partire dai valori e

dalle norme che la caratterizzano e che fanno apparire legittimo e coerente ciò che in un'altra cultura può risultare incomprensibile.

In questa prospettiva si inquadravano i temi allusi dalla materializzazione orizzontale presentata da Dami in quell'occasione, *Ombra di luna*; e sono stati temi che lo hanno coinvolto con forza per molto tempo e lo coinvolgono tuttora, legando strettamente le sue ricerche plastico-formali alla società, ai suoi drammi ed al sempre ricercato dialogo tra passato e presente che trovano nella memoria e nel ricordo il loro anello di congiunzione.



Centosettantacinque (disegno)

E forse è proprio perché il ricordo ha bisogno di essere sottratto alla tirannia del tempo che Dami abbandona presto la cartapesta o tentativi di realizzare installazioni con materiali fortemente deperibili (carta, legno, inserti di “natura viva”)⁵ e si misura con interventi più consistenti sull'ambiente e sul suo tessuto architettonico.

⁵ Tali le opere presentate nella personale *Giardini*, tenuta negli anni '90 al Palazzo Pretorio di Buggiano (Pistoia) che, oltre ad una videoscultura, proponeva

Il punto di passaggio è costituito, nel 1994, da *Centosettantacinque*, un'installazione realizzata nell'ambito della manifestazione culturale *Naufragio*, voluta per ricordare, nel 50° anniversario, l'Eccidio del Padule di Fucecchio, barbaramente perpetrato dai tedeschi il 23 agosto 1944, che portò allo sterminio di 175 persone, rifugiate nelle case coloniche del luogo per sfuggire alle rappresaglie dei nostri ex-alleati in ritirata.

La 175 vittime — vecchi, giovani, donne e bambini — oggetto illogico della furia nazista, furono ricordate da Dami con 175 fogli di carta bianca, stesi come lenzuoli in un grande campo presso una casa colonica della località Uggia e disposti in una forma che ricordava la sagoma planimetrica dell'invaso lacustre del Padule di Fucecchio. Ai fogli — sudari che il tempo avrebbe poi consumato — mancava un frammento: quel frammento di vita che, irrazionalmente, era stato strappato dalla cieca furia omicida di chi aveva annullato in sé ogni barlume di umanità.

L'idea dei frammenti fu poi ripresa successivamente, nel '96, nel *Giardino della memoria*⁶, creato sempre per ricordare

installazioni ottenute con cartapaglia, sassi e rami di alberi che emergevano da quelle "metafore materiche" di un mondo inaridito e pietrificato a simboleggiare l'opera distruttiva operata dall'uomo sulla natura.

⁶ Il *Giardino della memoria*, inaugurato il 23 agosto 1996, 52 anni dopo la strage nazifascista del Padule di Fucecchio, è un luogo di memoria e di incontro progettato e realizzato da Dami nell'ex-cimitero diroccato di Castelmartini di Larciano (in provincia di Pistoia), lungo la strada statale 436 (via Francesca) che da Monsummano Terme porta a Fucecchio. Situato nel punto di incontro di importanti assi viari del passato — tra cui la via Francigena Minor (una delle vie dei pellegrini tra Roma e Santiago de Compostela) e la strada che conduceva al porto delle Morette, approdo dei canali navigabili del Padule di Fucecchio — questo antico cimitero presenta una centralità geografica atta a condensare in sé una memoria storica all'interno della quale si iscrive — come doloroso ricordo e come monito — l'Eccidio del '44. All'interno del cimitero, come si è detto nel testo, l'intervento di Dami si è mosso in due direzioni: innanzitutto "ricucire" lo strappo del muro perimetrale per recuperare il doloroso ricordo collettivo della strage (*Paysage*); in secondo luogo, creare uno spazio dell'incontro che porti a riannodare i fili tra passato e presente ed a meditare su temi importanti per la

quel tragico evento; e in particolare nelle 175 “tessere musive”, di ferro colorato e di forma irregolarmente rettangolare che, disposte sempre in modo da riproporre la sagoma planimetrica del Padule di Fucecchio, ancora oggi “galleggiano”, leggermente oblique rispetto all’orizzonte, sul piano del muro perimetrale dell’ex-cimitero di Castelmartini di Larciano (Pistoia), il cui “strappo” è stato “ricucito” dall’artista con un fondale di elementi verticali di ferro, allusione ai canneti del padule, ma anche simbolo, forse, della volontà di razionalizzare il caos per riportarlo a cosmos.

Queste tessere, scelte casualmente — come in fondo casuali sono la vita e i suoi drammi — sono proposte in sei colorazioni diverse ad evocare le sei località interessate dall’eccidio; tra queste, le 36 che ricordano i martiri di Castelmartini — sito del cimitero e frazione del Comune di Larciano che ha patrocinato l’iniziativa — sono tramate di segni materici (quasi una scrittura commemorativa) e caratterizzate da elementi sferici o tubolari per indicare il sesso delle vittime e la loro più o meno giovane età. È questo *Paysage*, un “paesaggio artistico” che vuol porsi in stretto legame con il paesaggio geografico e le sue dolorose esperienze storiche: uno “strappo ricucito” che è dunque come un’interfaccia, una cerniera, tra arte e società, arte e storia, presente e passato, individuale e collettivo, ambiente geografico esterno e “spazio sacrale” interno; quello spazio che ancora, nel muro integro, conserva le impronte lasciate dalle vecchie lapidi di marmo e ci invita a riflettere sul ciclo continuo che lega la vita e la morte e a non dimenticare i drammi del passato.

convivenza civile tra i popoli (i “sedili-pittogrammi”). Per il *Giardino della memoria* ed in particolare per *Paysage*, si veda lo scritto *Obliquamente*.

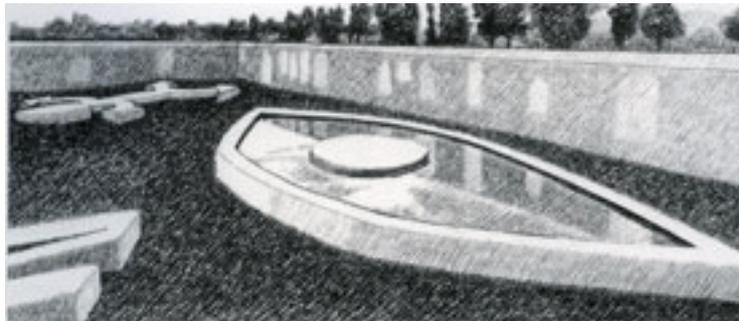


Paysage - Giardino della memoria, Castelmartini, Pistoia

Ha pertanto un chiaro intento dialogico, quello alla base dell'altro intervento all'interno del perimetro dell'ex-cimitero: nove bassorilievi di cemento, rivestiti con tessere musive di colori e materiali diversi e frutto di un'operazione collegiale eseguita dall'artista e da alcuni alunni di una Scuola Media di Monsummano Terme. Bassorilievi le cui forme presentano una sintesi di vari temi grafico-culturali⁷ ed

⁷ Sono i temi emersi dalle 82 cartoline e lettere, pervenute da vari luoghi d'Europa, America e Asia, in occasione del progetto di Mail Art — *Mio fratello è morto qui* — parte integrante della già citata manifestazione culturale *Naufragio* ed ispiratore di un libro-progetto, dal titolo omonimo, edito da Morgana Edizioni di Firenze. Tali temi hanno ispirato, formalmente, nove "pittogrammi" plastici i cui nomi hanno un carattere fortemente evocativo: *Mondo* (a sottolineare l'universalità del messaggio), *Uomo/donna* (a ricordare l'archetipo umano ed il sesso delle vittime), *Occhio* (simbolo della visione diretta dell'eccidio del 23 agosto '44 e della volontà di non dimenticare), *Tavolo della pace* (elemento di riflessione costante sulla necessità della pace tra gli uomini), *Sole/luna* (per alludere alla dualità della vita e di tutti i principi esistenziali, filosofici e religiosi), *Croce* (per ricordare il sacrificio dei 175 morti del Padule di Fucecchio), *Sangue* (per ricordare il sangue di tutti quegli uomini, donne e bambini uccisi dalla furia nazista), *NO!* (l'unica parola che possiamo pronunciare contro la violenza, la sopraffazione e la guerra) e, infine, *Colomba* (segno di pace per eccellenza che qui assume anche il ruolo di meditazione, di rapido segno Zen) Per il *Giardino*

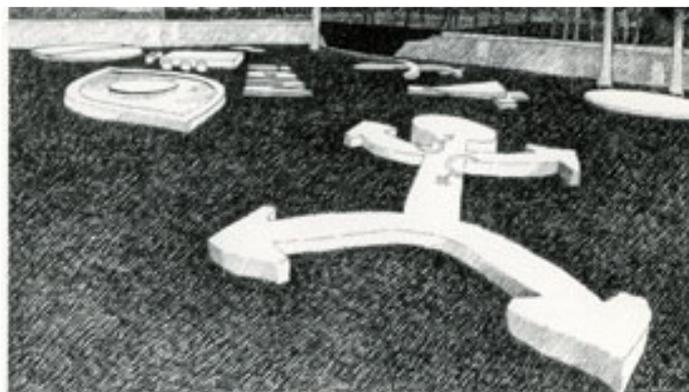
appaiono come suggestivi “sedili-pittogrammi” emergenti dalla terra per ricordare un doloroso evento particolare (l'eccidio del '44) e temi generali su cui l'umanità deve interrogarsi per procedere sulla via dell'integrazione, della convivenza, della solidarietà e del dialogo.



Occhio (disegno)

In tal modo lo spazio recuperato dell'ex-cimitero diventa una rinnovata agorà che indica nell'incontro — in senso reale e metaforico — una via per non dimenticare il passato e costruire un mondo migliore.

della memoria e le sue finalità di testimonianza e di monito, si veda A. Dami, *Giardino della memoria*, Firenze 2001.



Uomo/donna (disegno)

Gli interessi sociali di Damiani diventano, da questo momento, sempre più emergenti⁸: non è un caso che il *Giardino della*

⁸ La sensibilità e gli interessi sociali di Damiani emergono costantemente e trasversalmente nelle sue opere. Per gli anni '90, possiamo ricordare ad es. l'opera *Lager '99*, presentata a Pistoia in occasione della giornata mondiale dell'AIDS all'interno della manifestazione *Work in progress*: un allusivo quadrato (cm 40x40) di ferro, legno e filo spinato dalla simbologia esplicita, o la personale sul tema *XIV peccato quotidiano: la velocità* che alla Barbagianna, casa per l'arte contemporanea di Pontassieve (Firenze), propose alcune opere già presentate in altri contesti (tra cui la *Città tecnologica*) e singolari riquadri in cui, attraverso carta vetrata di vari colori e tipologia, si voleva suggerire l'idea di un "dinamismo frenato" e porre l'accento sul tema della sofferenza e del disagio (la mostra era completata da un libro d'artista sulla cui copertina verde, attraverso minuscoli oggetti tecnologici di recupero, appariva scritta, in braille, la parola "velocità"). Potremmo ricordare comunque, dopo il 2000 — sulla linea di *Centosettantacinque* e del *Giardino della memoria* — il bassorilievo *23 agosto frammento*, un piccolo rettangolo di ottone con segni e minute forme geometriche a ricordare la planimetria del Padule di Fucecchio e le case distrutte dai nazisti, offerto all'allora Presidente della Repubblica C. A. Ciampi in occasione della sua visita a Castelmartini di Larciano per commemorare l'eccidio del '44; i *Cippi* a base quadrata, creati per ricordare le vittime della violenza nazifascista del 1° agosto '44 a Castelmartini e Cecina di Larciano, e la *Targa*, visibile ancor oggi in Piazza Quattro Martiri, sempre a Larciano, per le vittime della lotta politica e sociale della comunità larcianese del 24 ottobre 1920. Sempre a questi ultimi anni va ricondotto *Angoli della memoria*, un grande pannello di ferro (m 2,50x2,50), con filo spinato, triangoli e stelle di David in acciaio inox, presentato il 27

memoria — dove sono stati realizzati *Paysage* ed i “sedili-pittogrammi” — sia a tutti gli effetti uno spazio pubblico dove ritrovarsi per ricordare e per parlare. E non è un caso che, sempre da questo momento, l’artista faccia una scelta definitiva per il suo percorso futuro: il ferro, lavorato con quel calore artigianale che affonda le sue radici nell’humus culturale pistoiese ed evoca un rapporto più diretto e umano tra l’uomo e la materia. Ferro che inizia a presentarsi tramato di segni realizzati con la saldatrice e fuoco, una sorta di scrittura interiore che invita al tatto e movimentata le superfici con suggestivi chiaroscuri.



Angoli della memoria - Loggia di Piazza, San Marcello P/se

C’è un bisogno di tangibilità, di persistenza e di solidità, in questa scelta, che è frutto coerente dell’attenzione che Dami rivolge ai suoi simili e fa di lui un artista che non intende l’arte come mezzo di autoaffermazione e di asserzione perentoria di sé, ma come mezzo di confronto e dialogo e

gennaio 2004 a S. Marcello Pistoiese, per celebrare la Giornata della Memoria e ricordare le vittime dell’olocausto.

come stimolo alla riflessione, alla cooperazione ed alla solidarietà.



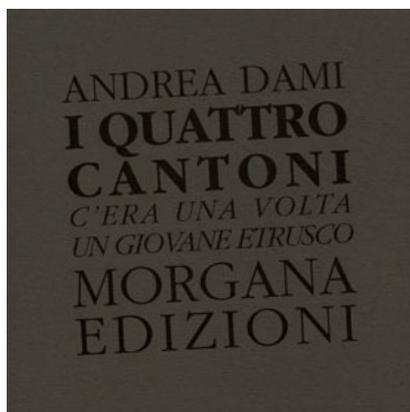
Giardino della memoria - (Mondo - particolare) - Castelmartini, Pistoia

Anche gli interventi nel *Giardino della memoria* non sono avvolti da un'aura di intoccabilità: in questo spazio dell'incontro il visitatore può accarezzare le opere, sedersi sulle opere, girare intorno alle opere... il "filo" è quello che parte dalle materializzazioni in cartapesta che hanno assunto ora uno status più netto, uno status tuttavia in cui l'artista — come direbbe Fernando Melani⁹ — continua ad "*abbassare il*

⁹ Fernando Melani (S. Piero Agliana 1907 - Pistoia 1985) è un artista pistoiese che ha avuto un ruolo fondamentale nella formazione artistica di Dami e si presenta con una fisionomia assolutamente originale nel panorama artistico italiano a partire dal secondo dopoguerra. Fortemente avverso al figurativo, elabora comunque una particolarissima concezione dell'arte astratta che vede l'artista soprattutto come "auscultatore" e interprete dell'energia e della materia e ne mette in discussione le pretese di ergersi a faber della realtà molteplice che ci circonda (così come mette in discussione il ruolo centrale dell'uomo nell'universo). Notevole e singolarissima, di lui, la casa-studio, acquistata con tutte le opere ivi contenute dal Comune di Pistoia. Per un inquadramento del suo originalissimo pensiero — affidato a molteplici scritti, in gran parte inediti — rimando ad un mio testo nato per volontà dello stesso artista (A. Brancolini,

suo angolo”, a non porsi al centro delle composizioni con il suo personale vissuto, ma si fa voce e interprete degli altri uomini, con i quali condivide (o che hanno condiviso, nel passato) il suo tragitto terreno.

Fernando Melani, gli scritti, Archivio Sassolini Editore, Panzano in Chianti (Firenze) 1986; per un’analisi delle sue opere, si veda il catalogo curato da B. Corà — *Fernando Melani. La casa-studio, le esperienze, gli scritti dal 1945 al 1985*, Firenze 1990 — in occasione della mostra retrospettiva antologica tenuta nell’aprile 1990 al Palazzo Fabroni di Pistoia (con significativi estratti dei suoi scritti e varie testimonianze critiche, tra le quali si annoverano interventi di F. Vincitorio, R. Ranaldi, R. Barni, D. Giuntoli, A. Vezzosi e altri). F. Melani non è stato l’unico ad avere un ruolo importante per il percorso di Dami. Con altri artisti è possibile individuare alcune “*collisioni*” — come le chiama lo stesso Dami — che hanno permesso all’artista pistoiese di intraprendere un sentiero autonomo e nello stesso tempo consapevole delle suggestioni offerte dai grandi maestri e profondamente radicato nell’humus culturale del territorio: tra questi possiamo ricordare J. Albers, per i suoi lavori sul quadrato come forma simbolica dello spazio, M. Tobey, per i suoi segni-tracce ripetibili ma non uguali, L. Fontana, per i suoi segni-azione che tagliano le superfici e diventano spazio, L. Moholy-Nagy, per l’introduzione di nuovi materiali metallici e la luminosità che diventa la misura dello spazio, K. Malevitch, per i suoi “quadrati” con i quali inizia una nuova era nella pittura e poi P. Mondrian, J. Gonzales e D. Smith, il primo a fare uso della saldatura diretta per proporre i suoi “oggetti trovati”, gli artisti della Op Art e dell’Arte Cinetica, che chiamano in causa l’intervento della spettatore e lavorano sui concetti di precarietà e di mutamento, J. R. Soto, per i suoi fili o le sue sbarre di metallo appese a fili di nylon e tanti altri, tra i quali i firmatari, nel 1950, del *Manifesto dell’Astrattismo classico* (per la rivendicazione del ruolo sociale dell’artista), gli esponenti della “Scuola di Pistoia” (Barni, Buscioni, Natalini, Ruffi) o M. Nigro fino ad arrivare ad esperienze significative nel campo della musica (il gruppo Fluxus, P. Grossi, J. Cage, G. Chiari, D. Lombardi ed altri). Per un’analisi “dall’interno” di tutte queste esperienze, si veda quanto scrive lo stesso Dami in A. Dami, *I quattro cantoni. C’era una volta un giovane etrusco*, Firenze 2003.



Copertina

Arte sociale, dunque.

Arte/portavoce delle sofferenze, delle gioie e delle speranze dell'umanità.

Solo così si può comprendere come Dami — dalla metà degli anni '90 — focalizzi i suoi interessi sul problema della città.

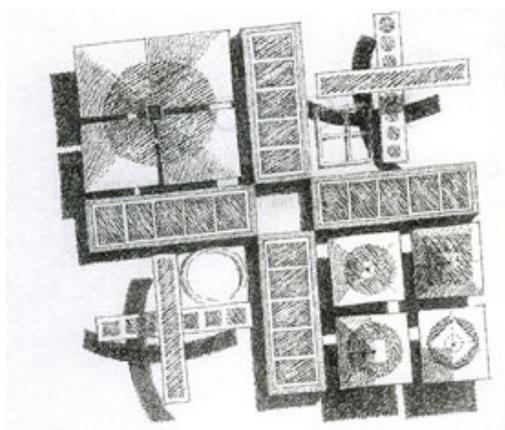
Inizia con la *Città tecnologica*, un'opera quadrata in metallo (di m 4x4 in ferro e materiali vari), composta a sua volta da diversi quadrati che si pongono a supporto di elementi elettronici di varia tipologia, assemblati in un insieme caotico. Presentata il 6 agosto 1995, per ricordare le vittime della bomba atomica sganciata su Hiroshima e Nagasaki, nel castello medievale di Serravalle Pistoiese (Pistoia) e appesa al muro della corte interna della rocca, voleva essere un drammatico monito contro l'opera di distruzione perpetrata dall'uomo sull'uomo e sull'ambiente e far riflettere sul fatto — come allora scrisse lo stesso Dami — che “*il vecchio e protettivo reticolo urbano*” poteva “*rivelarsi una trappola*” o essere annientato dalla furia irrazionale dell'uomo e dagli orrori della guerra.

La riflessione sulla città continua poi con la particolarissima opera *Il sogno di Kublai tra i sogni del Gran Khan e le visioni di Marco Polo*, presentata nello stesso anno alla Villa Forini di Montecatini Terme (Pistoia), con la quale, all'interno della manifestazione *Paesaggi cinesi* (in occasione del 7° centenario del ritorno di Marco Polo dal Catai a Venezia), Dami, ricollegandosi alle *Città Invisibili* di I. Calvino, si interrogava su cos'è oggi la dimensione urbana in un mondo inquinato, dominato dalla logica del profitto, vuoto di calore e arido di sentimenti, presentando una grande struttura sorretta da colonne filiformi di ferro dipinto di bianco dalla quale pendevano, rovesciati e in caotico assemblaggio, oggetti di un'ipotetica casa o città (un televisore, un water, delle sedie...); desolata metafora di un presente e di un futuro nel quale tuttavia dei fiori — omaggio a van Gogh — intendevano introdurre una nota di speranza.



Città tecnologica - Castello di Serravalle P/se, Pistoia

L'artista ritorna poi sul tema, nel 2001, quando, nella giornata mondiale contro l'AIDS, presenta *Crocevia*, nella piazzetta antistante l'Ospedale del Ceppo, a Pistoia.



Crocevia (disegno)

Crocevia: un'opera orizzontale in ferro a base quadrata che evoca la planimetria dell'antica città etrusco-romana e “diventa simbolo anche della casa primordiale, il nostro rifugio sicuro e materno”, come scrive lo stesso Dami¹⁰.

Un'opera in cui l'immaginario quadrato di base è tagliato da due linee, come da due strade ortogonali che, volendo, si possono percorrere e che formano quattro quadrati, a loro volta divisi da altri segni cruciformi. Una città, dunque, disegnata secondo i quattro punti di riferimento che guidano l'uomo fin dai primordi nell'orientamento e nella conoscenza del mondo e che, per l'artista, “potrà essere abitata (mentalmente) da noi e dagli altri senza discriminazioni per il colore degli occhi o per quello della pelle” purché si impari a conoscere non il visibile, ma “l'invisibile, quello che sta sotto la pelle”.

¹⁰ La citazione di Dami riportata nel testo, così come le altre seguenti, è tratta da A. Dami, *I quattro cantoni*, cit., testo in cui l'artista ripercorre la sua vita artistica e le sue esperienze, proponendo anche disegni inediti di varie opere.

Significativo che i due segni-strade che tagliano l'opera in quattro siano precari al nostro possibile passaggio: un "avvertimento" ed un'allusione alla nostra fragilità di fronte al male ed alla difficoltà di muoversi sui sentieri della solidarietà e del dialogo.

Non è un caso, allora, che questi segni-strade ricordino anche la croce, antico strumento di pena. E non è un caso che le progettate alte pareti metalliche della scultura non siano state realizzate, dopo l'11 settembre, ad ulteriore monito di come siamo tutti vulnerabili di fronte alla violenza, all'ignoranza ed al fanatismo politico e religioso, di come le nostre città e le nostre case possano essere rase al suolo e dunque di come sia necessario costruire un futuro per unire, non per dividere...

Ma Dami anche qui lancia un messaggio di speranza: e come la croce può essere simbolo anche di redenzione, così una immaginaria città precaria può far nascere "fiori" dal "male", come pensava Baudelaire: ed in effetti i quadrati delle sculture, nella piazzetta dell'Ospedale, erano sospesi sui loro steli come fiori emergenti da un fondale palustre, vibravano ai venti e al tatto e la materia era segnata dal fuoco e dai colori.



Crocevia - Piazza dell'Ospedale del Ceppo, Pistoia.

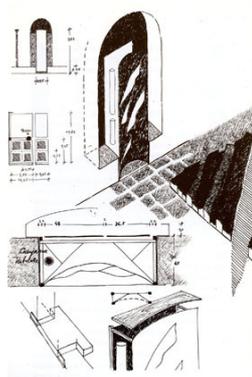
L'opera era così un invito alla speranza, ad “essere fuori” dal male per assaporare la vita e vivere senza barriere e pregiudizi (perché anche in questo senso — l'eliminazione delle barriere — poteva intendersi l'assenza delle pareti metalliche, possibile richiamo all'emarginazione e all'isolamento).

Questi fiori saranno tolti, poi, nella sede definitiva dell'opera, il giardino della Villa di Groppoli, a Pistoia¹¹, per ragioni soprattutto di “tenuta” in uno spazio aperto; ma non cessa quell'invito, affidato là soprattutto alla sonorità del ferro che si diffonde nell'aria, senza barriere...

¹¹ La Villa di Groppoli, sulle colline (o “groppe”) situate presso il tracciato dell'antica Cassia Minor che, nel II secolo a. C., collegava la città etrusca situata presso l'odierna Prato con quella vicino all'attuale Lucca (poi diventate colonie romane), si trova presso Pistoia, nella Tenuta di Groppoli, ricca di resti medievali (risalenti al periodo della dominazione dei conti Guidi) e attualmente passata (dal 1980) sotto la proprietà della famiglia Diddi-Gori (dopo quella delle famiglie Rospigliosi e Contini-Bonacossi). La villa, costruita nella seconda metà dell'Ottocento su un preesistente edificio, forse rurale, dall'architetto austriaco Dechend, venuto in Toscana al seguito dei Lorena, è sede, dal 1984, dell'Associazione “Amici di Groppoli”, che persegue un'intensa attività culturale “nell'intento di promuovere l'amicizia tra gli associati e di sensibilizzare i più vasti strati dell'opinione pubblica nella direzione della solidarietà sociale”, come si legge nello statuto. L'Associazione ha anche promosso la fondazione di “Un Club per l'Europa” (nel 1992) — per costruire una rete di relazioni capaci di consentire scambi economici e culturali — e la “Accademia dei Ritrovati” — con lo scopo di riavvicinare alla città di Pistoia i pistoiesi che se ne sono allontanati e di riproporre la città oltre i confini regionali e nazionali per farne conoscere il patrimonio storico e culturale, ma anche la realtà della vita di oggi in tutti i suoi aspetti, attraverso mostre, rassegne e convegni. Non si contano poi gli interventi sul territorio (dalla costituzione del Tribunale per i Diritti del Malato o dall'illuminazione promossa in varie chiese di Pistoia) o gli interventi culturali che vanno dall'edizione di vari testi ai concerti di musica classica, jazz e contemporanea, alla lettura di poesie e alle rappresentazioni teatrali, spesso tenute nel giardino che, dal 2004, ha iniziato ad ospitare sculture sonore, secondo un progetto di Andrea Dami. Attualmente tre sono gli scultori presenti nel giardino che usano il suono come completamento delle loro opere: oltre allo stesso Dami — presente con vari pezzi — A. Marrocco (con *Messaggio a una Supernova*) e J. Plensa (con *Nubile*). Per ulteriori informazioni su questo particolare “parco tematico”, si veda A. Dami, *Giardino sonoro* — Villa di Groppoli a Pistoia, ediz. “Amici di Groppoli”, 2005.

Una sonorità smorzata invece nella terza opera sulla città, *Tra terra e cielo*, presentata nel 2003 nella Gipsoteca L. Andreotti nel Palagio Comunale di Pescia (Pistoia) all'interno della mostra *Bianco & Nero*: ancora una volta un lavoro orizzontale, in ferro, nero, presentato specularmente alle bianche carte verticali di Girolami (l'altro artista presente nella mostra) a stimolare un'ulteriore riflessione sui problemi, le lacerazioni, i drammi e le distruzioni delle città odierne, "rase al suolo" — realmente e metaforicamente — dall'odio, dall'ignoranza, dalle incomprensioni, dalle discriminazioni, dalla guerra e da tanto altro ancora; ma per le quali è il modulo quadrato — come possibile ordine dal caos — a indicare allusivamente una via d'uscita perché la città sia, nello stesso tempo, *urbs* e *civitas*: dimensione urbana vivibile e comunità solidale.

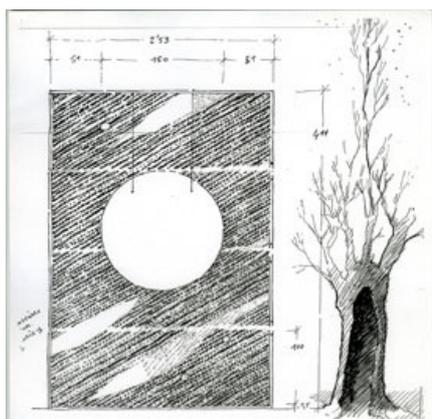
Ho ricordato il suono; sì, perché in parallelo alla meditazione sulla città si fa strada, in Dami, un'altra esigenza: quella di superare il linguaggio puramente materico e di integrarlo con quello sonoro, un linguaggio "sovralinguistico" — potremmo dire — capace di diffondersi in tutte le direzioni, superando le barriere dei linguaggi verbali ed altri elementi di possibile emarginazione.



Sogno (disegno)

Nascono così, a fine anni '90, le *sculture sonanti*.

Una delle prime è *Sogno*, presentata nel Chiostro della S. S. Annunziata, a Pistoia, nella primavera del '98 (e poi riproposta a Pisa nella mostra *Città sognanti*): un suggestivo “sipario” concavo di ferro tramato di fessure e di varchi che lasciavano filtrare la luce, con davanti quadrati che diffondevano, se toccati, sonorità suggestive e diverse. Ed infatti, su questo particolarissimo “metallofono” di oltre 3 metri di altezza e quasi uno di larghezza, ieratica scultura posta in un arco del Chiostro, il percussionista Giovanni Canale eseguì brani musicali di sua composizione, avvolgendo di suoni inconsueti quello spazio abituato ad un sacro silenzio¹².



Ombelico del mondo (disegno)

Vengono poi le sculture, sempre in ferro, presentate alla Biennale d'Arte Contemporanea nel Flash Art Museum di Trevi (tra cui *Trittico*) e quelle sonanti presentate a Firenze,

¹² Su *Sogno* si veda lo scritto omonimo, tratto dal catalogo “*Impronta Attore Sogno*”, relativo alla mostra collettiva “Il Chiostro delle Meraviglie”, tenutasi dal 21 marzo al 18 aprile nel Chiostro grande della S.S. Annunziata di Pistoia.

nel novembre '98, nella Cripta di S. Croce ed alla Stazione di S. Maria Novella, in occasione della manifestazione *Ombelico del mondo — Viaggio al centro della percussione: Quattro stagioni n°2* (detta *Cubofono*), *Opera n°2* (*Ombelico del mondo*), *Menhir*, *Menhir Alfa e Beta* (*Gemelli*) e *Scala sonante*. Opere che riproponevano moduli quadrati o rettangolari per creare enormi idoli totemici dalle superfici percorse da obliqui segni-scrittura o giocavano sulla dialettica tra pieno e vuoto attraverso moduli circolari che evocavano gong orientali e tam africani, come in *Ombelico del mondo*, una sorta di grande disco cavo.

Soluzioni formali che poi Dami approfondirà anche in altre sculture sonanti successive, come *Torre sonante*, un imponente menhir di oltre 7 metri di altezza, in ferro, con 30 campane tubolari di 6 metri, presentato nel 2003 per l'inaugurazione della Piazza Vittorio Emanuele di Pontassieve.

Ma nella manifestazione fiorentina Dami sperimentò anche altre soluzioni formali, come in *Scala sonante*, un'allusiva via dalla Terra al mondo degli dei celesti ed a quello dei morti realizzata con campane tubolari di ferro disposte in modo da formare un'ipotetica scala a spirale.

Da questo momento in poi materia e suono creano un'unità indissolubile, nei lavori dell'artista; ed il suono è, nello stesso tempo, traduzione sonora dello spazio e del vuoto che trama il ferro, voce ancestrale e divina — legata all'idea del totem-menhir — ed esigenza di un dialogo capace di superare le barriere linguistiche e porsi come un argine contro l'incomunicabilità per riscoprire valori più puri e stimolare un viaggio nel mondo interiore di ciascuno di noi.

In questa prospettiva va inquadrata anche l'*Ala dell'Angelo*, un'enorme scultura in ferro a base quadrata, di un metro di lato e oltre 5 in altezza, composta da undici

campane a lastra, sette tam¹³ ed una serie di dischetti e piccoli anelli colorati che, al vento, battono tra loro emettendo suoni; quei suoni che possono essere provocati anche toccando le superfici con le mani nude o con battenti di legno, pelle, metallo o plastica.



L'ala dell'angelo - P/za IV Novembre, Perugia

Ed in effetti questa scultura — sia quando è stata presentata per la prima volta nello Spazio-Teatro della Fattoria di Celle, a Santomato di Pistoia, sia quando è stata riproposta in Piazza IV Novembre accanto alla Fontana dei Pisano, a Perugia — ha offerto a vari percussionisti (come Louis

¹³ Le campane a lastra, in genere ricavate da lastre rettangolari di bronzo, ottone ed alluminio — ma proposte da Damiani in forma quadrata e in ferro, di vari spessori e lavorate con la saldatrice a filo — si prestano, con il loro timbro, a sostituire le campane da chiesa, pur avendo diversi il rintocco e la durata. Percosse con martelli o mazze rivestite di cuoio o feltro, hanno un suono puro, la cui estensione può andare dal Do2 al Do5, che favorisce suggestivi abbinamenti con gli altri strumenti musicali di un'orchestra. I tam tam sono invece strumenti di forma circolare, con una superficie leggermente convessa senza bordi ricurvi e senza rigonfiamenti al centro, che permettono l'articolazione di varie figurazioni ritmiche, se percossi con mazze rivestite di feltro o con bacchette di legno.

Agudo o Giovanni Canale) la possibilità di far vibrare le sue superfici con suoni leggeri oppure vigorosi, ritmati ed intensi che si prestano ad un gioco allusivo di rimandi e simboli, creando quella “*atmosfera che è necessaria agli angeli per vivere*”, avrebbe detto l’architetto Giovanni Michelucci.



Sei ferri sonanti (particolare) - Anfiteatro, Casole d’Elsa

In effetti l’*Ala dell’Angelo* è stata ispirata da un racconto poetico dello stesso Michelucci, una “visione” attraverso la quale l’architetto pistoiese invitava a riflettere sul problema dello spazio che agli uomini — soprattutto oggi — sembra non bastare mai. E questo perché gli uomini non sono angeli e non capiscono che lo spazio è qualcosa di interiore, di spirituale, che si lega indissolubilmente ad un rapporto armonico con se stessi, gli altri e l’ambiente circostante.

L’*Ala dell’Angelo* è così, nello stesso tempo, un’opera spaziale, musicale e sociale che sintetizza i principali nodi di riflessione del lavoro di Dami; un’opera centrale, nel suo percorso. Cosa che spiega non solo i continui interventi, su di essa, da parte dell’artista (che solo nel 2004 l’ha presentata nella sua forma definitiva), ma anche la sua riproposizione, in

forme più minute, nella primavera del 2001, tra i castagni di Terrarossa di Pupigliana, gruppetto di case a circa 10 km da Pistoia, in una mostra voluta per riscoprire la magia e la poesia di un bosco intatto e recuperare così un rapporto più stretto e rispettoso con una natura non contaminata da sofisticazioni e mode, portando l'arte fuori dai circuiti tradizionali e sottraendola al processo di mercificazione ed allo spazio angusto di gallerie e musei.



Scudo (più acqua) (disegno)

E lassù, tra i rami, i soffici muschi e le limpide acque di un ruscello, sono state presentate varie sculture sonore: oltre alla *Piccola Ala dell'Angelo* (suonata poi nel concerto *Suoni dell'Appennino* da G. Canale a Rivoreta), lo *Scudo (più acqua)* o *Conchiglia*, un'opera in ferro lucido posta a galleggiare in un vecchio lavatoio di pietra e capace di produrre suggestivi effetti sonori con le vibrazioni della massa d'aria al suo interno, e lo *Scudo (più sistro)*, in ferro dipinto, la cui forma circolare vuol evocare l'universo così come è stato concepito dal pensiero orientale ed è inscritta e

sospesa in una struttura quadrangolare, suddivisa in vari quadrati, ora pieni ed ora vuoti, ipotetici “quartieri” di un’utopica città a misura d’uomo.

Ritorna dunque la riflessione sulla città; anche se lo scudo si apre comunque ad altre suggestioni e valenze, perché richiama il tam tam turco o gong europeo e dunque evoca, nei suoi suoni profondi, le atmosfere create nel passato per scacciare gli spiriti maligni; ma è anche sistro, il cui tintinnio, 3000 anni fa, serviva per tener desta l’attenzione delle divinità...e oggi la nostra...

I percorsi di riflessione si dilatano così all’infinito, potenziati poi dai *Tamburi dell’amore*, in ferro e segni colorati, e da *Passi difficili*, grandi cilindri di ferro lavorato e membrane che, percossi con battenti di legno, fanno sentire la loro voce fino alla valle.



Passi difficili

Con le sculture di Terrarossa la strada di Dami è ormai tracciata, sicura, senza incertezze; e su questi temi, su queste suggestioni insistono molte delle opere seguenti — alcune delle quali si trovano ora, definitivamente, nel *Giardino*

Sonoro della già ricordata Villa di Groppoli — a riconfermare l'esigenza di un rapporto stretto con la natura che diventa profonda metafora etica.

A Groppoli troviamo innanzitutto i *Sei ferri sonanti* o *Gnomi*, una scultura (nata nel 2002 e terminata nel 2005) composta principalmente da sei grandi “campanacci” di ferro lavorato e da alcuni tubofoni, campanelle, tam-tam, campane a lastra ed altri elementi secondari, come un “mollofono” con nove molle sospese, tutti inseriti in sei trallicci/riquadri, sempre in ferro.

Installata attualmente nel giardino secondo una linea retta, ma suscettibile di altre disposizioni spaziali, la scultura, nella versione definitiva, presenta i sei “campanacci” in posizione non più verticale ma obliqua per poter usare musicalmente anche il fondo e vede l'immobilità dei loro volumi metallici controbilanciata dai rilievi materici delle superfici (che creano dinamici chiaroscuri), dagli altri elementi plastici più aerei, ma soprattutto dal suono che, provocato da battenti, si diffonde nello spazio circostante modificandolo ed entrando in risonanza con chi vi si trova¹⁴; allusione, ancora una volta,

¹⁴ Gli *Gnomi*, in effetti, hanno visto vari musicisti confrontarsi con le loro superfici: T. Acquaviva, L. Inserra e G. Lo Cascio a Groppoli (con la composizione *Play*), L. Tronci (esperto di idiofoni UFIP), J. Faralli, che ha composto per questa scultura sonante il brano originale *Risonanze* ed ha eseguito a Casole d'Elsa il brano *Gnome*, e, infine, E. Bandini e C. Meyer, che hanno suonato l'opera nella Rocca Paolina di Perugia. Altri concerti sono stati tenuti con opere di Dami: nel '99, nell'Aula Absidale di S. Lucia, a Bologna, J. Faralli (con S. Giuliani alla viola) ha tenuto il concerto *La viola sul tamburo* con la scultura *Quattro stagioni* e, nella Sede Regionale della RAI a Firenze, ha suonato *Violino di ferro* per *Acustica 68-70* su musiche di M. Kagel. Per i Concerti Scaligeri 2001, inoltre, A. Moretti, M. Ravelli e J. Faralli, nel cortile del Mercato Vecchio di Verona, hanno suonato *Colore su suono*, mentre la stessa scultura, unitamente a *Sussurri*, *Cubofono* e *Cimbali* è diventata strumento per il concerto *One Day* di S. Dembski, eseguito in prima assoluta da J. Faralli con i percussionisti dell'Orchestra Giovanile Italiana nella Scuola di Musica di Fiesole (Firenze), sempre nel 2001.

ad un'auspicata dimensione priva di barriere ed alla necessità dell'ascolto e del dialogo.



Sei ferri sonanti - Giardino sonoro, Groppoli, Pistoia

È sotteso, chiaramente, un messaggio positivo, di speranza; alluso anche dal nome della scultura che evoca, nella tradizione popolare antica, esserini che abitano nei boschi e custodiscono un tesoro che, tuttavia, sono pronti a rivelare al loro re...

Anche gli *Gnomi* di Dami sono in un bosco e custodiscono un tesoro: non solo il suono che possono sprigionare, ma il messaggio a cui questo suono allude. Un messaggio di speranza...

È questo il filo conduttore delle sculture presenti a Groppoli: oltre agli *Gnomi*, *Crocevia* nella sua versione definitiva e, soprattutto, la *Città sonante* (2002-2005), costituita da otto porte di metallo dipinto (cm 180x240x40) nel cui interno ci sono otto "icone" ed altrettante campane tubolari di metalli vari.

Montata a formare un ottagono, ricorda nella sua circolarità — come dice lo stesso artista — “*il centro di una*

città (perduta?) ma anche il luogo di meditazione per ritrovare il nostro equilibrio, la nostra forza, la nostra speranza. Evoca anche una piazza e chi è al centro ha di fronte dei passaggi che indicano la direzione dei venti: a noi rimane la scelta della direzione”.



Città sonante - Giardino sonoro, Groppoli, Pistoia

Il che, in altre parole, è un'allusione all'assunzione delle nostre responsabilità; ma anche un'allusione ad un tema caro a Damini fin dall'inizio della sua avventura artistica: quello del labirinto. Un labirinto dal quale, in questo caso, è facile uscire: così come, secondo l'artista, sarà facile uscire dal caos, dal negativo, purché si voglia agire e cooperare in piena assunzione delle nostre responsabilità.

Non è un caso pertanto che, durante l'attraversamento delle porte, si possano toccare le campane tubolari e liberare un suono: suono che percorrerà lo spazio, incontrerà altri esseri e sarà messaggio di purificazione, richiamo e speranza, vista la simbologia storicamente legata alle campane. Un suono "propiziatorio" per percorrere sentieri positivi e veramente umani.

Un messaggio forte; che Dami — prima di installare definitivamente la scultura a Gropoli — ha voluto esternare in altri luoghi, nella trecentesca Loggia dei Lanari, a Perugia, e nella Fortezza di S. Barbara, a Pistoia, in occasione di *OttobrEuropa 2002*: e qui, in questo luogo silenzioso, separato dai rumori del tessuto urbano, la *Città sonante* ha sprigionato tutta la sua forza ideale ed evocativa.

Sulla sua linea si collocano poi gli interventi successivi.

Tra questi *Sussurri* — presentata sempre in S. Barbara — una serie di lamine di ottone pendenti, in precario equilibrio, da un lungo “segno” orizzontale di ferro; lamine che, con la loro presenza leggera, separano e non separano e “sussurrano” al minimo soffio di vento, soggette a veder frantumato il loro instabile equilibrio da un vento più forte o da un gesto inconsulto: cosicché dal *còsmos* si ritorna al *càos*...



Macchina sonante - Atene

(da sinistra: A. Vezzosi, A. Dami, A. Sabato, G. P. Cavarai e F. Capecchi)

“Sussurravano” anche le lamine in ottone che, in occasione del cinquecentenario della morte del padre di Leonardo,

pendenti da sottili, aeree catenelle di acciaio, si proiettavano sulla sagoma in rame, emergente da uno specchio orizzontale, dell'invaso lacustre che il genio di Vinci aveva ideato per il padre, lassù, tra le colline del suo luogo natale e non fu mai realizzato, ma rimase un sogno fermato solo sulle pagine di un codice. *Il lago che non c'è* si chiamava appunto l'installazione, presentata nei dintorni di Vinci il 9 luglio 2004, in occasione di quell'anniversario, in aperta campagna, addossata ad un casolare diroccato che custodiva, in sé, i resti dell'antica Pieve romanica di S. Lorenzo in Ariano (e riproposta nel settembre 2006 allo Studio Art Centers International di Firenze)¹⁵.

¹⁵ Per quest'opera si veda l'ultimo scritto del testo, *Quelle lamine mosse dal vento*, una "impressione" pubblicata nel recentissimo libro-opera di A. Dami, *Il lago che non c'è*, Firenze 2006. Leonardo da Vinci ha ispirato anche altre opere recenti di Dami. Tra queste *Ellisse sonora*, una scultura realizzata per il *Giardino di Leonardo e dell'utopia* presso il Museo Ideale Leonardo da Vinci di Vinci (2004) che, da un telaio cubico di ferro dipinto di blu, lasciava cadere, all'interno, campanelle di ottone di varie altezze disposte a cerchio, a simboleggiare quella simbiosi di "terreno" e "spirituale" sempre presente nelle opere del grande maestro, ad un cui progetto Dami si è ispirato anche per realizzare la *Macchina sonante* (presentata nel 2006 nella mostra *Leonardo da Vinci — I segreti della creazione nell'arte e nella scienza, dal Museo Ideale di Vinci al Megaron Mousikis di Atene*), un cubo di ferro con un nacchellone interno suonato da tre battenti secondo un meccanismo disegnato dallo stesso Leonardo (ispiratore anche de *L'uomo di Vitruvio*, presentato nella mostra *Buon Compleanno, Leonardo*, tenuta al Museo Ideale di Vinci il 15 aprile 2005). La soluzione delle lamine e delle catenelle mostra che Dami ha avvertito il bisogno di alleggerire la presenza del ferro e di tentare nuovi dialoghi tra i materiali, riproponendo quel binomio tra pesantezza e leggerezza che è stato presente nei suoi lavori fin dai tempi delle materializzazioni in cartapesta. Su questa linea, nel settembre 2004, nella personale *Arte al verde* a Sarripoli (Pistoia), ha presentato *Luoghi*, una grande struttura quadrata in ferro (m 3x3x3) con stoffe e bubboli che suggeriva l'idea di una casa o città (o di un labirinto) di veli, il cui "attraversamento" diventava suggestivo e si caricava di valenze positive, mentre alla mostra *Percorsi sonori — V Bicentenario delle Arti* a Quarrata (Pistoia) ha presentato una seconda scultura *Luoghi 2*, con otto tam tam UFIP della serie *Luogo, Luoghi (Suono, Suoni)*.



Il lago che non c'è - Vinci

E la sua intuizione formale è alla base della più recente installazione di Dami — *Fontana* — che, nella Tribuna Galileiana della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con le sue lamine pendenti che oscillano al minimo movimento d'aria, separa e non separa — anch'essa — lo spazio ed allude dunque ai sottili legami che uniscono passato e presente¹⁶. In quel caso la sensibilità di un genio dell'arte e la sensibilità di un uomo di oggi; in questo, le voci degli uomini del passato, fermate nei libri, e le voci degli uomini di oggi, che in quei testi vanno a cercare qualcosa di fondamentale per i loro percorsi, culturali ed esistenziali.

Allora i fili sottili, metallici, da cui scendono le lamine, così come il fruscio dei suoni che da essi sprigiona, diventano metafora di un dialogo, presente per molti, auspicato per tutti,

¹⁶ Dami ha lavorato anche a progetti di fontane reali, riproponendo i suoi consueti moduli formali. Può essere interessante notare che la fontana-scultura *Fontana dei quattro punti cardinali* (cubica, con quattro getti d'acqua che, dall'esterno, zampillano nel pozzo ottocentesco centrale in pietra) ha vinto il Concorso Nazionale per la nuova fontana di Piazza Leonardo da Vinci a Pescia (PT).

con le nostre radici, affinché la consapevolezza del presente diventi più salda e porzioni fragili della nostra identità, in quest'epoca di complessità e di disincanto, possano essere consolidate.



Luoghi 2 - Polo Tecnologico, Quarrata

Un dialogo che Damiani ha voluto tentare anche con la sua penultima opera — *Il fiore di Leonardo (da Pisa)* — dedicata al matematico pisano Fibonacci e pensata in occasione della Rassegna *Raccontare la scienza*, quattro giornate di incontri, spettacoli e laboratori di scrittura tenutesi dal 27 al 30 agosto 2006 nel Palazzo Pretorio di Certaldo (Firenze), con interventi, tra gli altri, di Mario Poli, Angelo Savelli, Enrico Giusti, Pietro Zecca e Margherita Hack. *Il fiore di Leonardo*: una grande struttura quadrata (m 2,5x2,5) che presenta, da un lato, quattro tam con le indicazioni delle quattro “radici” anassimiane della vita (terra, acqua, aria, fuoco), dall’altro

vari quadrati, con un aperto omaggio a Pitagora in quello centrale e la famosa successione numerica di Fibonacci negli altri, a formare un'ipotetica ellisse...per commentare, nel suo linguaggio plastico, i vari interventi, davanti all'altra scalinata del palazzo certaldese o nello spazio più raccolto dell'attiguo "chiesino", di fronte allo stupendo tabernacolo di Benozzo Gozzoli ed ai suoi dolcissimi colori, allusi e ricreati nei segni pittorici delle superfici di ferro...



Il fiore di Leonardo (da Pisa) - Palazzo Pretorio, Certaldo

Ancora dialogo con i consueti elementi formali oltre che con le radici culturali della nostra civiltà...

Perché un'arte del dialogo è quella di Dami.

Un dialogo con i materiali, con l'ambiente circostante e tra i vari piani sensoriali, come si è visto; un dialogo con il fruitore, al quale si chiede di "essere presente" nell'opera per poter iniziare un viaggio nella propria interiorità e poter meglio capire se stesso, il mondo e le proprie radici.

Fondamentale è infatti, in Dami, il tema delle radici; che è poi il tema del passato recuperato attraverso il ricordo.

Tema presente già nella scelta dei materiali delle sculture sonanti, soprattutto del ferro, legato ad una dimensione artigianale ricca di calore. Ma tema presente anche nelle occasioni che spesso hanno generato le opere dell'artista — il ricordo dei nativi d'America o quello degli eccidi della Seconda Guerra Mondiale — ed evidente anche in certe scelte formali, come quella degli oggetti totemici a cui possono essere assimilate alcune sculture verticali.

Il totem, così come il *menhir*, ci conduce infatti in un mondo primitivo, in un mondo in cui l'uomo non si vede come un essere differenziato, ma come un membro di un tutto comunitario che lo definisce e lo determina completamente e all'interno del quale vige una concezione circolare (e non lineare) del tempo, per cui i fatti presenti sono ripetizione di quelli del passato, loro riproduzione ontologica — come dicono Lévy-Bruhl e Sahlins — in un ciclo di eterno ritorno...

In questa “dimensione totemica” nella quale Dami ama trasportarci dunque non può esserci posto per i separatismi, ma per il dialogo: un dialogo tra il visibile e l'invisibile, tra il sacro e il profano, come volevano gli antichi *menhir* (“*una forte presenza terrena, fatta dall'uomo, a cui rivolgere le proprie domande di uomo*” scrive Dami); ma un dialogo anche con un diverso che non è tale perché fa parte, come noi, di un tutto organico.

Proprio per questo l'arte di Dami non può chiudersi in schemi fissi, ma è sempre pronta allo scarto.

Certo, ama riproporre il gioco dialettico di cerchi e quadrati, ma l'importante è la “diagonale”, il “percorso obliquo”, indicato dai segni scrittura che tramano le superfici e sono metafora dei percorsi personali e della deviazione dalla norma, dal pregiudizio e dagli stereotipi; ma sono anche metafora del caso che l'uomo deve essere pronto a fronteggiare.

E può fronteggiarlo solo attraverso un dinamismo interiore che diventa cifra dell'apertura all'altro da sé e spiega, in queste opere, la continua riflessione sui temi della solidarietà, della responsabilità e dell'impegno individuali, oltre che la tensione al futuro e la disposizione alla speranza.

Un'arte del genere — ho scritto in un saggio — non può dunque che essere processuale: per questo Dami lavora su territori “di frontiera” (tra scultura, architettura e musica), per questo è aperto sempre a nuove soluzioni e ricerche formali e per questo, infine, è particolarmente attratto dal tema del passaggio, come nella *Città sonante*: le cui porte comunque — come ho già detto — sono metafora della rinascita, di un'uscita dal negativo, in qualunque direzione siano attraversate.

Per questo anche il tema del labirinto — alluso da molte scelte formali fin dal periodo delle materializzazioni — è avvolto da un'atmosfera positiva: il labirinto di Dami non è il labirinto della perdizione e dello smarrimento, non è la “selva oscura” di Dante o, meglio, è la selva oscura, ma anche il colle inondato dai raggi del sole...

E lo stesso si può dire del tema della città, come ci indica l'utilizzo ricorrente del modulo quadrato: non solo simbolo della Terra (come nell'antica Cina), non solo richiamo a quell'archetipo della quaternità che, per Jung, guida l'uomo nella sua percezione/appropriazione dello spazio, ma anche — come si è più volte sottolineato — auspicio di ordine e soprattutto allusione alla volontà — tipica della città etrusca — di riprodurre la forma del cielo, sede degli dei, e richiamo alla città romana con le sue scelte di razionalizzazione spaziale. Quella razionalizzazione che si traduce in consapevoli, lucide e valide scelte di orientamento.

Chiaro è il tessuto metaforico di tutti questi riferimenti.

Come chiare sono anche le metafore alla base della riproposizione del modulo circolare: allusione al ciclo

morte/vita e al tema della rinascita, richiamo alla concezione orientale del cosmo (il mandala), allo spazio sacro e all'ideale; ma, soprattutto, metafora dello "stare insieme" riunendosi in cerchio... Perché l'arte di Dami, come più volte ho sottolineato, è un'arte dello "stare insieme", è uno spazio dell'incontro: incontro anche fisico, tangibile, come nel *Giardino della memoria*, spazio pubblico dove celebrare il rito del ricordo e dove incontrarsi, sedersi, parlare, pensare, nella consapevolezza che la storia dell'uomo non ha soluzione di continuità e le esperienze passate segnano il presente più profondamente di quanto possiamo immaginare.



Giardino della memoria (Uomo/donna, particolare) - Castelmartini, Pistoia

Quest'arte dell'incontro e del dialogo non è dunque un'arte da contemplare.

È uno "spazio del fare": di un fare forse più sognato che reale, certo, ma che si traduce nell'invito ad "esserci", a riflettere, ad agire, a lottare.

E si traduce, dunque, anche in un rifiuto dei ritmi sempre più veloci e sempre meno umani di oggi, che ci portano a leggere il superficiale e a non "entrare dentro", in profondità,

paghi dello specchio che riflette solo l'esteriorità dei corpi ed ignora l'interiorità degli animi.

È certo anche per questo che Dami ama riproporre, in forme originali, gli antichi gong o sistri orientali o ha sperimentato — e continua a sperimentare — le più varie tipologie di campane, strumenti magici, evocativi che servivano, in passato, anche per allontanare gli spiriti maligni, per ritmare i passi delle danze propiziatorie o per richiamare l'attenzione divina...

Ma ora non ci sono più gli dei che ci fanno sentire la loro voce....

Al loro posto però ci sono ieratiche sculture totemiche o lamine sottili e fruscianti che ci avvolgono con i loro suoni e ci invitano a percorrere i loro sentieri...

II
L'ANELLO CHE...
UN (IM)POSSIBILE PERCORSO NELL'ARTE DI ANDREA DAMI

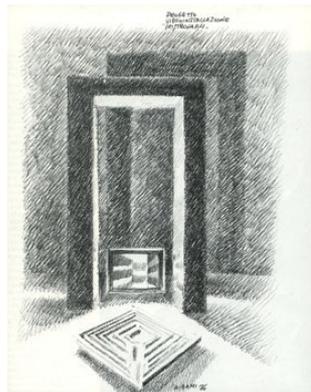
Ogni opera è immersa nel tempo, esprime il suo tempo, rivela gli elementi più caratteristici o le pieghe più nascoste di quell'automodello a cui la società si conforma elevandolo ad immagine accettata di sé.

L'opera d'arte non è però puro documento, inerte testimone o specchio: non è soltanto frammento di un reale multiforme e caotico. È, per molti aspetti, organizzazione del *càos*, sua sintesi, momento creativo e attivo di autocoscienza: nel momento in cui l'artista — attraverso il suo sentire individuale — si fa espressione del sentire della collettività, condensa questo sentire in un linguaggio altamente informativo e poliseno (sia esso linguaggio verbale o pittorico o gestuale) e ne enuclea i nodi esistenziali più profondi, l'opera si fa universale ed instaura un rapporto dialettico attivo col mondo, con la storia, con la società, con la cultura e col suo immaginario ricco di tensioni spesso contrastanti e contraddittorie. Da specchio del tempo a catalizzatore del tempo.

Tempo storico e culturale, ovviamente. Tempo/cultura, che è duttile e mobile proprio perché inarrestabile è la retta del tempo fisico e sempre diversa nei suoi segmenti, nei suoi criteri distintivi, nelle sue pulsioni e nelle sue scelte; tempo/cultura che è necessariamente sintesi delle esperienze della collettività e, proprio per questo, capace di assimilare continuamente i risultati di ogni esperienza: il modello di mondo offerto dall'opera d'arte — emerso come possibilità dal reale — può di nuovo dunque rituffarsi nel reale e costituirne la sottile, auspicata mutante progressiva che spinge sempre più oltre il faticoso cammino di un'umanità

alla perenne ricerca di se stessa, di un proprio ruolo e della giustificazione ultima del microcosmo e del macrocosmo.

Arte dunque come finzione che sempre parte dal reale: non arte/menzogna, come pensava Platone, tutto proteso nella contemplazione di un purissimo ed incorruttibile sovramondo ideale di cui quello sensibile è la copia sbiadita e sfocata; ma arte/verità (pur spogliata, oggi, di ogni incrollabile assolutismo), arte/conoscenza: arte come domanda e come possibile risposta — storicamente giustificabile — a quegli interrogativi che il *càos* materiale e spirituale suscita nell'uomo e che in essa fortemente cercano una loro chiarificazione.



(Ri)trovarsi (disegno)

Immerse nel tempo, nel nostro tempo sono le opere di Andrea Dami, non fosse altro perché dai loro elementi morfologici, dalla disposizione «sintattica» dell'insieme, dalle tecniche usate, si avverte come il messaggio dell'autore esprima e ribadisca nello stesso tempo quella crisi dei Valori, quell'offuscarsi delle Certezze, quello sgretolarsi di una Verità assoluta che caratterizzano il nostro secolo, fin da quando — ai primordi di esso — la percezione di un

relativismo totale ha incrinato la nostra concezione dello spazio e del tempo, ha evidenziato i problemi comunicativi tra l'uomo e i suoi simili, tra l'uomo e il cosmo ed ha aperto un baratro insondabile tra l'individuo e se stesso, tra l'io e la sua immagine esterna e tra l'io e le sue profondità sfuggenti, ambigue, inafferrabili: come la Verità si è data come ipotetica, faticosa conquista da realizzare volta per volta, nella consapevolezza del suo possibile e subitaneo trascolorare, così l'Uomo ha perso quella saldezza che precedentemente era riuscito a mantenere cercando di trovare volta per volta un difficile equilibrio tra spirituale e materiale, tra finito e trascendente; e si è rivelato creatura sfaccettata e poliedrica, sfumatissima nelle sue tensioni e nei suoi aneliti: non più misura indiscussa di tutte le cose, ma particella di un flusso inarrestabile di spazi, di eventi, di tempi che procedono con lui, ma anche indipendentemente da lui.

Tematiche già messe in evidenza da Dami con il video *Panta rei* — possibile percorso dell'uomo alla ricerca di se stesso e del mondo — ma ora rese più tangibili con la particolarissima compresenza di tecniche e linguaggi diversi che rendono le ultime opere dell'artista sfumate e ambigue fin dai loro tratti linguistico-espressivi. La videoarte instaura indubbiamente uno stretto rapporto dialettico con quelle forme di cartapesta all'interno delle quali è inserita come parte integrante di un tutto. Ma il video è sfuggente, inafferrabile. La comunicazione del messaggio può cessare nell'attimo in cui si spegne il televisore: il messaggio dunque si annulla.

È stato (ed è) realtà o sogno, verità sostanziale o apparenza?...

Tutta la forza comunicativa sembrerebbe concentrarsi allora in quelle strutture «tridimensionali» che, anche in virtù della loro forte veste cromatica, appaiono stagliarsi vigorose nello spazio circostante.

Ma tali strutture — strutture o sistemi? — sembrano vanificare la loro forza nel momento in cui rivelano la loro sostanza materiale, la loro particolare «tridimensionalità», la loro leggerezza, il loro «vuoto» interiore.

Dove porta allora questo gioco di asserzioni e negazioni?

Questo sconcertante sfumarsi dei messaggi? Questo dire e non dire? Ed è un gioco apparente o reale? Quali fili abbiamo per uscire dal Labirinto dell'Ambiguità?

Intanto: queste «forme», generalmente di cartapesta, ma anche di legno o polistirolo — le *materializzazioni* — non sono sculture. E non soltanto perché diverso è il punto di partenza, ma soprattutto perché profondamente diversa è la maniera di porsi di fronte al mondo.



Materializzazione rossa - Osteria dei Pellegrini, Monsummano T.

Le *materializzazioni* (come le definisce l'autore) nascono come «*conquista dello spazio da parte di una superficie bidimensionale*», come attualizzazione della volontà di fare acquistare alla materia — che solitamente si accampa nella bidimensionalità del quadro secondo le false leggi della prospettiva — una maggiore autonomia, autonomia che, in

ultima analisi, si concretizza in una acquisizione spaziale. Il problema dello spazio diventa così focale e si traduce dunque in una ricerca di libertà, nella volontà — molto concettuale — di realizzare il passaggio dalla potenza all'atto, dall'idea alla prassi, da un dato al suo contrario, senza apparenti fratture, se è vero che una legge armonica permea di sé tutti gli elementi del cosmo e le forze di attrazione/repulsione cooperano all'equilibrio del tutto.



Monolite

Ma le materializzazioni non sono sculture anche perché sono prive di aulicità, non hanno un perentorio porsi nello spazio: la perentorietà si sgretola, come si sgretola la presunzione del peso, del certo, in senso reale e metaforico.

Costituiscono così il monumento ironico al monumento incrollabile che nella nostra epoca non può più esistere; e si caricano di molteplici valenze simboliche.

Si individua ad esempio, alla base, una riflessione sulla dialettica menzogna/verità, pieno/vuoto, certo/incerto.

La cartapesta — che mima e snatura la solidità della scultura bronzea e marmorea (allusa anche dalle note

cromatiche che mascherano la natura lignea di altri pezzi)¹ — vuol sottolineare la fragilità di un mondo di apparenti certezze ed evidenziare quel dinamismo che permea il nostro tempo e rifiuta i dati aprioristici, gli incrollabili giudizi di valore o le innaturali fissità: queste opere non sono blocchi monolitici e statici, possono essere sollevate, spostate, divise, ricomposte...

Rifiutano l'atteggiamento "culturale" che le circonda di un alone di intoccabile sacralità e di profondissimo mistero: possono essere percorse, toccate, vissute...

Costituiscono dunque un invito — in termini sommessi — ad una maggiore spontaneità, ad una gestualità più libera, ad un abbandono dell'apparenza per la profondità, proprio esse che sono soprattutto «apparenza».

In questo senso — e si torna al trascolorare dei contrari — intendono anche enfatizzare le convenzioni del mondo proprio perché si arrivi ad alleggerire tali convenzioni: la materializzazione che volutamente vuol porsi tra pittura da un lato e scultura dall'altro per costituirne l'ideale punto di incontro/scontro, convergenza/divergenza e che, per far questo, sembra quasi esasperare, per negarle, le sue caratteristiche pittoriche e scultoree, costituisce un invito a valutare la fragilità di ogni maschera ed a ponderare razionalmente e passionatamente la validità di ogni forma esteriore.

Si affaccia così un tema già trattato da Dami in uno dei suoi più interessanti video, *Pietre parlanti*², a ribadire la

¹ Alludo, ad esempio, alla «porta» di *(Ri)trovarsi* o alla colonna di *Frammenti di pietra*..

² In *Pietre parlanti* le inquadrature iniziali ci presentano i grandi monoliti di Richard Serra nella fattoria di Celle a Santomato di Pistoia (Collezione G. Gori), assunti come simbolo del mistero che ci circonda e ci affascina. Il riferimento alla credenza popolare delle "Pietre parlanti" — quasi folletti o spiriti che ci chiamano — consente però di spostare l'accento sulla dimensione del sogno: i rumori, le voci di sottofondo non si sa se alludono alle possibili «voci» delle pietre o ad una

stretta compenetrazione dei due linguaggi ed i continui, osmotici rimandi dall'uno all'altro: nelle materializzazioni in maniera più concisa, là in forme maggiormente simbolico/narrative³, la maschera rappresenta il celarsi del reale all'indagine razionale, la cortina che impedisce agli uomini una mutua e veritiera conoscenza, gli espedienti vari e diversificati usati dall'umanità per arrivare al vero e, nel contempo, gli orpelli e gli abbellimenti del mondo, della natura, del mistero celato nella storia o nel mito.

Certo, anche il mito può essere una maschera: splendida, ingannevole maschera che cattura il genere umano e gli fa guardare il cosmo con gli occhi sognanti — l'omerica, dolcissima Aurora "*dalle dita di rosa*" — o coprire di parvenze ingannevoli il torbido e l'oscuro che ci accompagnano nel nostro cammino: lo spirito dionisiaco, il furore ebbro delle Baccanti, le orge parossistiche e le stragi rituali che, in nome di un culto divino, danno forma alla furia irrazionale e devastatrice che, incontrollata, emerge dalle profondità dell'io...

concretizzazione della nostra volontà o credenza di udire tali voci; se sono reali o solo frutto del nostro immaginario. Comunque sia, resta il mistero — la pietra nuda — del mondo in cui viviamo. Ma l'Uomo cerca di indagarne gli aspetti, cerca, nella sua sete di conoscenza, di spaziare dal presente al passato per il quale si stagliano arcaiche divinità. Usa tutti gli accorgimenti per arrivare alla verità, tutte le arti: per questo il percorso conoscitivo è affidato ad una figura femminile. E figure femminili subdole e belle diventano anche le pietre/mistero: simbolo del mondo dalle belle apparenze, simbolo del mito che riveste il mondo. Ma quando, alla fine, la maschera si scopre, vi sono solo visioni d'orrore. Il mito, il reale, il mistero sono stati svelati nella loro vera essenza. Ma insorgono subito altri misteri, altri interrogativi: non più i monoliti di Serra, ma i bronzi di Magdalena Abakanowic (sempre della Collezione Gori di Celle) con cromatismi diversi. Ma c'è stato davvero il colloquio tra l'Uomo e il mondo? Restano tracce — la tastiera sull'erba — il musicista però è una larva, confondibile con i bronzi... l'Uomo/donna si allontana e lascia il posto alla natura solitaria ed enigmatica nella quale tentava di aggirarsi.

³ Almeno nel caso specifico. Ma il carattere «narrativo» non sarà più proprio dei video inseriti nelle materializzazioni. Per questo fatto e le sue implicazioni si veda oltre nel testo.

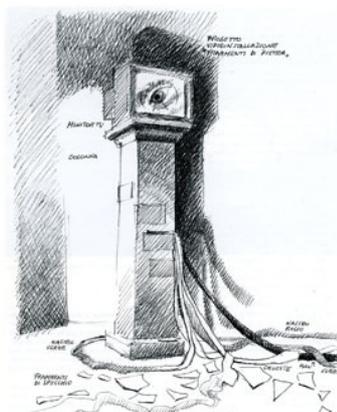
Nell'uno e nell'altro caso si ha un celarsi del reale sotto mentite spoglie: ma se all'eroico mondo dei poemi omerici era possibile fare del mito un criterio conoscitivo della storia e del mondo, nell'indistinto appagarsi di sogno e realtà, l'uomo moderno — distinti il sogno e il vero, la fantasia e la ragione — non può recuperare intatta quell'ingenuità che Schiller rivendicava agli antichi: consapevole delle finzioni, deve avere la forza di distruggere tali finzioni, se appartengono ad una dimensione ormai irrecuperabile.

Il mito oggi può — e deve — essere scoperto e svelato e, in quanto tale, anche distrutto, se necessario. Può sussistere come nostalgia poetica, non come criterio di conoscenza e di interpretazione. *La caduta degli dei*⁴ può certo costituire una cesura incolmabile e dolorosa con il nostro ieri, ma può servire anche per meglio costruire il nostro oggi e preparare il nostro domani.

In quest'opera di costruzione diventa dunque fondamentale il problema comunicativo, perché non si può agire da soli.

Ma l'uomo di oggi sembra essere sordo a tale problema ed essere chiuso nel glaciale deserto di una totale incomunicabilità.

⁴ Non a caso quest'opera di Anna e Patrick Poirier — a Celle — appare nel video *Panta rei*. È chiaro poi che il termine «mito» assume in Dami valenze negative. Si veda la nota 23.



Frammenti di pietra (disegno)

Incomunicabilità con gli altri, innanzi tutto. A questo alludono le sovrapposizioni delle voci nel video *Frammenti di pietra*: la parola è ridotta a brandelli frantumati, caotici, sganciati totalmente dalle regole logico/temporali del codice-lingua; brandelli che diventano il codice espressivo di una realtà essa stessa frantumata (i frammenti di pietra!!!) e dunque difficilmente organizzabile. Vengono in mente illustri precedenti letterari: le tematiche pirandelliane e, su un piano più propriamente espressivo, le durezza e le contorsioni della sintassi tozziana, gli stravolgimenti caotici di Gadda, lo sperimentalismo frenetico del Gruppo 63... Solo che il messaggio sull'incomunicabilità — ritorna il trascolorare dei contrari — è affidato da Dami al mezzo comunicativo odierno per eccellenza, nel quale il sonoro e le immagini sono di norma legate ad una logica del racconto, a sua volta legata ad una necessità comunicativa *sine verbis*.

Sembrerebbe aprirsi allora uno spiraglio di luce; ma la riproposizione ossessiva, nel video, dell'occhio (allusivo alla memoria ed al ricordo) e della sveglia (emblema del tempo che passa), il rifiuto di ogni disposizione narrativa fanno

svincolare tali immagini e le loro simbologie dalla suddetta logica e dunque dalla tensione comunicativa: sottoposti al movimento ripetitivo tipico del mondo meccanico, gli elementi allusivi al reale perdono la loro sostanza di realtà, si sganciano dal referente, dal contesto. Significante e significato procedono liberi e si alienano, così come ci alieniamo noi, spesso, nell'ambiente creato dalle macchine...

Viene prospettata o no dunque l'ipotesi comunicativa?

Ancora una volta la risposta sembra sfuggirci in meandri insidiosi. Uomo e realtà, uomo e natura appaiono fronteggiarsi in un silenzio glaciale.

Si osservino le forme delle materializzazioni: sono indubbi i riferimenti naturalistici, ma sarebbe assurdo chiederci se queste opere si inquadrano nei limiti dell'astrattismo o del figurale. Tale dicotomia non ha più senso: l'arte è, sempre e comunque, finzione. Creazione di un mondo possibile sempre legato al reale, per accettazione o negazione o superamento; creazione che è una ri-creazione, per cui le differenze non riguardano dati sostanziali, ma una disposizione di superficie.

Usando termini narratologici, potremmo dire che le differenze si situano sul piano del discorso, non su quello del modello archetipico, della fabula o dell'intreccio.

Dunque, allusione al reale in chiave simbolica. Vengono in mente le influenze formali del paesaggio sperimentato in pittura: ma i paesaggi/non paesaggi prospettati da Dami sono nudi, senza alberi, spogli. Solo terra e «volumi»⁵.

Alla base c'è una riflessione amara sul rapporto uomo/natura e si avverte un'ansia ecologica. Questo pianeta che l'uomo maltratta e rende inerte testimonia un rapporto disarmonico che capovolge l'armonia dei paesaggi giotteschi... ma il depauperamento vitale operato sulla natura si ritorce contro l'uomo stesso: questi «paesaggi» sono vuoti,

⁵ Uso le virgolette per puntualizzare le diversità tra questi «volumi» e quelli della scultura.

l'uomo è assente, di lui sono restate solo tracce, quasi nuovi monoliti e megaliti ad attestare non la potenza, ma pochezza del genere umano.



Materializzazione rossa (particolare)

Un nuovo Stonehenge di cartapesta, il cui mistero si sgretola in un senso profondo di pena.

Vengono in mente gli squallidi, polverosi e tristi interni joyciani, viene in mente il glaciale, assurdo e silenzioso spazio bianco di Beckett ed il senso di un'attesa infinita.

Ma anche il senso di un'abissale solitudine perché il tema dell'incomunicabilità non riguarda soltanto l'io e gli altri o l'io e il mondo. Riguarda anche l'io e la sua parte più profonda.



Frammenti di pietra (particolare)

Dami insiste sul tema della memoria, fin dall'ironica riproposizione di echi surrealisti (la Venere di Dalì) nella apparentemente solida — ma realmente fragile — colonna con cassette di *Frammenti di pietra*. E sul tema della memoria e del ricordo insiste anche l'ossessiva immagine del policromo ed atono occhio nel video in essa inserito. A cosa può portare però il recupero memoriale? Il senso di innaturale fissità o di irreal dinamismo di queste immagini, di questi elementi sembrerebbe non dare alcuna risposta certa perché varie e contraddittorie sono le linee interpretative che da essi dipartono⁶.

Ma altri elementi ci forniscono una chiave di lettura per orientarci nell'universo ambiguo e fuorviante che Dami ci propone e noi possiamo seguire questo filo sottile e cercare finalmente di dare una risposta a quella multiformità di percorsi prospettatoci allusivamente da questi lavori.

⁶ I cassette aperti alludono alle valenze positive della memoria, al suo reale, possibile recupero di eventi del passato. Ma «l'occhio-che-non-sembra-un-occhio» non vuol forse farci percepire la difficoltà — o l'impossibilità — di unire passato e presente e non sgretola qualsiasi creativa possibilità nel suo riproporsi ossessivo e quindi inerte?

Nel video *Un lunedì di marzo* si fa strada infatti la luce della speranza⁷.

Nel caos dei rumori che ci avvolgono, l'uomo non riesce a vedere chiaro in se stesso. Gli allettamenti del reale e la forza dell'esteriorità ci trascinano in una dimensione vacua e falsa dove la sete di potere, la mania della finzione, l'ornamento gratuito snaturano quella libertà e quella semplicità che appaiono come gli unici baluardi per salvaguardare una vita che possa dirsi tale. Il *càos* esterno si riflette così anche nel *càos* interno. L'uomo non riesce a recuperare la sua natura più intima e viva: anche se tenta di farlo, i suoi tentativi vengono subito vanificati (la sposa-simbolo di purezza diventa un clown, la bambina dolce e ingenua si trasforma in una donna equivoca e *sexy*, il vestitino rosa con le gale nell'equivoco nero delle calze, del corpetto e delle giarrettiere). Ma, se pur innegabile è il processo di frustrazione, l'uomo deve «aprire il cassetto della memoria», andare a ritroso in quel tempo che scorre e che sovrappone eventi, detti, parole (i vetri sovrapposti di *Sentieri della libertà*), ma che può essere recuperato sul filo stesso del pensiero presente, senza barriere tra l'ieri e l'oggi. Deve fare questo tentativo — questo è il messaggio e l'invito — perché può sempre «accendersi una candela»: fuor di metafora, può essere acquisita quell'auto-coscienza che può darci anche la

⁷ A proposito di questo video — tutto incentrato sul tema del ricordo, della memoria e del possibile legame passato/presente — ritengo opportuno citare la presentazione dell'autore, inserita nello stesso video: «*Un lunedì di marzo. Sarebbe bello ascoltare il rumore dei propri passi, ma ormai il caos interiore rende sordi...Gli occhi sono affogati tra mille illusioni artificiali ed è lì che svogliatamente viene la voglia di perdersi per non ritrovarsi più. Ma dai cassette della memoria all'improvviso emergono frammenti di ricordi considerati perduti che, come fantasmi, entrano nel gioco del proprio spazio corporeo. Affiora la voglia di compiere un gesto per reagire alla morte della volontà... Un urlo non cambierà certo il mondo, ma quel "lunedì di marzo" potrai volare*». Chiare sono dunque le valenze positive, confortate da un messaggio narrativo/simbolico che lascia minor spazio all'ambiguità. Si veda quanto detto più avanti nel testo.

forza di liberarci da falsi miti e da inerti nostalgie e di ricominciare a vivere.



(Ri)trovarsi (particolare) - Osteria dei Pellegrini, Monsummano T.

L'invito è insomma quello di “percorrere il labirinto”, di scandagliare la propria interiorità, anche se tale percorso può essere angoscioso, in quanto venato di un oscuro mistero⁸.

Ma il labirinto di Dami non è il medioevale luogo di perdizione evidentemente alluso negli elementi cromatici bianco/verdi che ironicamente colorano la porta e il labirinto in *(Ri)trovarsi*: è un elemento positivo, un luogo di rigenerazione e di iniziazione ad una nuova vita, elemento solare, non di morte. Per questo davanti a quella porta che simboleggia il passaggio morte/vita, teoria/prassi troviamo — in terra — lo schema del labirinto classico: e la classicità non vuole soltanto sottolineare la perenne attualità di un modello comportamentale metastorico, ma evidenziare anche la natura

⁸ Si noti la musica angosciosa (di Emanuele Nistri) che scandisce la corsa affannosa all'interno del labirinto di P. Morris, a Celle, proposto nei video *(Ri)trovarsi* e *Panta rei*.

rigeneratrice del percorso⁹, quella natura rigeneratrice che nel video *Panta rei* era sottolineata dall'acqua corrente che

⁹ L'idea del labirinto nasce, probabilmente a Creta, nel neolitico, strettamente legata alle esigenze ed ai timori di un'umanità che avverte lo stretto legame tra cielo e terra. Si pensa infatti che la sua simbologia primaria sia quella di rinnovare il connubio tra il cielo (padre) e la terra (madre) per propiziarsi la fecondità in senso lato: il labirinto infatti, soprattutto quello circolare, fa pensare all'utero, alle circonvoluzioni della vita, alla penetrazione, ai movimenti attraverso i quali avviene la nascita. In particolare a Creta, la magia di fecondità doveva però riferirsi alle nozze sacre tra il Sole (spesso rappresentato come toro) e la Luna, con chiara allusione alla congiunzione dei due astri che avviene ogni nove anni: e ogni nove anni (cfr. Hom. *Od.* XIX, 178 sg.) avveniva anche il rinnovo del potere regio a Minosse, re di Creta, figlio di Zeus/Sole che appunto dal padre si faceva riconfermare la propria sovranità (e può essere interessante notare che la moglie di Minosse, Pasifae, sia indicata dallo scrittore greco Pausania come divinità lunare). Il labirinto esprimeva così un rituale positivo a cui si potrebbero avvicinare, sempre a scopi fecondativi, le antiche danze e le cerimonie nordiche con connubio tra i partecipanti, che si tenevano sui campi nel mese di maggio. Tale rituale era espresso mediante una danza di gruppo, un *choros* (cfr. Hom. *Il.* XVIII, 590 sg.), da eseguirsi su piste tracciate (si vedano anche le testimonianze dello storico greco Plutarco e di Virgilio che, nel V libro dell'Eneide, descrive le complesse circoevoluzioni del *Ludus Troianus*); per cui il vocabolo passò ben presto ad indicare il «tracciato che guidava la danza», tracciato probabilmente fatto in pietra fin da tempi antichissimi (si tende infatti a considerare la desinenza *-inthos* un toponimo ed a pensare presente in essa la nozione di «pietra», *lithos* in greco; in tal modo si comprenderebbe l'asserzione omerica secondo la quale Dedalo sarebbe stato l'architetto del Labirinto di Cnosso). L'ulteriore implicazione del termine fu quella di indicare un edificio degno di ammirazione (ma non prima del sec. VI a.C.) e in seguito, per via metaforica e valida soprattutto in ambito letterario, una situazione complessa ed inestricabile; solo nel sec. III a.C., in ambito ellenistico, applicata ad elementi architettonici per indicare edifici o giardini con vicoli ciechi ed una pianta sviante. Da lì poi il termine subì, attraverso i secoli, varie modifiche in senso concettuale (e grafico) in relazione ai bisogni ed alle simbologie delle varie epoche. È indubbio comunque che nel periodo classico il labirinto indichi una figura di movimento chiusa verso l'esterno e con una sola via d'entrata: una figura che prospetta un unico percorso, non offre possibilità di scelte direzionali e presenta un centro da cui diparte un'uscita per un'unica via. E tale figura assume valenze diverse, ma tutte con valore «positivo». Strettamente connessa alla simbologia delle nozze sacre e della fecondità è quella della morte e della rinascita, favorita dalla linea chiusa verso l'esterno e dal movimento pendolare (sinistra = morte, destra = vita): simbologia legata al ciclo vegetativo ma estesa a campi diversi e comunque aperta alla speranza (l'uscita si collega alla rinascita, alla purificazione). Lo stesso si deve dire per il labirinto quale simbolo di iniziazione, passaggio da fanciullezza e

l'uomo trovava all'inizio del percorso esplorativo di se stesso e del cosmo e ritrovava poi alla fine, all'uscita del labirinto, come elemento di scoperta, di conoscenza, di purificazione, di speranza e di dinamismo attivo e fiducioso.

pubertà (così nel virgiliano Ludus Troianus) o, più genericamente, superamento di prove complesse e difficili che si traducono in acquisizione di esperienze molteplici, in rinuncia all'esistenza passata e in maturità comportamentale e conoscitiva, atta a far raggiungere una meta positiva: il centro, in questo caso, diventa il nodo cruciale dell'esperienza, nodo che non può essere evitato ed è fondamentale per il processo di accrescimento e di rigenerazione (è significativo che nel mito il famoso Minotauro cretese fosse immaginato al centro dell'ipotetica costruzione di Dedalo). Ma il labirinto quale luogo chiuso verso l'esterno si carica anche di funzioni apotropaiche: quale simbolo di protezione — collegato alla credenza che gli spiriti possono volare solo in linea retta — viene usato come amuleto personale o pubblico, in occasione di fondazione di città o di costruzione di mura o di esequie di defunti ecc.. È la simbologia alla base di numerosi labirinti musivi romani o di molte iconografie labirintiche su mura o porte o di certi rituali dell'antichità quali ad esempio, probabilmente, la processione in armi dei Sali a Roma, il già ricordato Ludus Troianus (in cui confluiscono valenze diverse) e forse, già nell'*Iliade*, la corsa di Achille con il corpo di Ettore per tre volte intorno a Troia, quasi a rompere la funzione apotropaica delle mura. Simbologie dunque positive, come positiva è quell'interpretazione per la quale il movimento labirintico assumerebbe valenze cosmologiche e tenderebbe ad incarnare il desiderio di conservare — per mezzo dell'incantesimo simpatico — l'armonia del mondo oppure a propiziarsi il valore benefico del sole (sole = vita), sole che, non a caso, appare su antichissime monete di Cnosso ed è ricollegabile, iconograficamente, a quella svastica cretese che, a sua volta, simboleggia l'uomo/toro/forza (e si ricordi che, a Creta, toro = re = sole) ed è indubbiamente alla base della configurazione grafica del labirinto cretese ad angoli retti (e non circolari) al quale Dami si ispira. Per uno studio completo e profondo sul labirinto, si veda H. Kern, *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981. A qualunque delle interpretazioni ci si ricollegi, dunque, il sistema morfologico adottato da Dami — tra i tanti possibili — allude sempre ad un passaggio, più o meno ipotetico, da negativo a positivo, un passaggio ricco di fascino proprio per la molteplicità di elementi che, come abbiamo visto, in esso confluiscono e si intersecano. E può essere interessante notare comunque che, anche in questo caso, non c'è una riproposizione inerte; l'inconsueta entrata in diagonale nel labirinto non è solo dovuta a nuove tensioni estetiche, ma indubbiamente anche alla volontà di attualizzare qualunque modello adattandolo ai bisogni ed alle ricerche del presente; volontà che non esprime solo un sentire personale, ma un invito che si apre al collettivo.

Il *càos* va razionalizzato e l'arte — come dicevamo all'inizio — è anche razionalizzazione del *càos*.

I nodi riflessivi che Dami propone alla nostra attenzione affondano dunque le loro radici nel più fervido humus culturale del novecento.

Non importa certo sottolineare gli echi proustiani, kafkiani, pirandelliani o beckettiani che permeano questa singolare operatività. Importa invece sottolineare quello spirito attivo ed aperto con cui tali tematiche sono rivissute ed attualizzate.

La commistione dei linguaggi e delle tecniche, l'apparente celarsi e disvelarsi indicano dunque una visione consapevole delle negatività, ma anche aperta alla luce.

Si è detto prima che dell'uomo restano solo impronte nello scenario glaciale del mondo: ma chi può dirci se la visione non sia meno tragica di quella sopra evidenziata? L'uomo potrebbe essersi salvato «varcando la porta», «percorrendo il labirinto» del mondo e di sé: l'impronta allora testimonierebbe l'idea di una paura passata, di un annientamento evitato, sarebbe la «traccia» di un'esperienza angosciosa.

Ed è forse questa la corretta lettura: sembrerebbero suggerircelo anche i dolci giochi cromatici dei video — se pur l'«innaturalità» del colore elettronico insinui ancora il dubbio; sembrerebbe suggerirlo il ricorrere del motivo dell'acqua — simbolo di rigenerazione e di purificazione — che accompagna ossessiva l'esperienza conoscitiva di *Panta rei*; sembrerebbe suggerircelo infine il rosso acceso delle materializzazioni, il colore della vitalità, della vita — ma anche del sangue con i suoi echi di morte (e ritorna la suggestiva ambiguità) — il colore che piace ai bambini.

Dami gioca con ironia con i suoi temi e ci trascina sempre più in un labirinto che sfuma tra tragedia e speranza¹⁰.

¹⁰ Una riprova può essere offerta dal video *Fragments*, tutto incentrato sul tema della memoria e dell'infanzia. L'infanzia viene attualizzata mediante il

Comunque l'atteggiamento allusivamente ironico e ludico con cui sono presentate queste opere e il loro sfuggente gioco dei contrari si fanno criterio di interpretazione e di azione del reale: la ludicità ironica¹¹ è infatti atteggiamento consono ad

recupero memoriale, ma i giocattoli — e ritorna lo sfumare del «gioco» nel «ludico» (si veda la nota seguente) — non si piegano ai voleri della ragazza, non sono strumenti, agiscono, si muovono in maniera autonoma, ossessiva, rivendicando un'inconsueta libertà: assediano la ragazza, la circondano, la costringono a fuggire. Ma la corsa finisce in maniera angosciosa: un muro invalicabile, la marcia dei soldatini di piombo nella notte, la luce lacerante e sinistra dei fari nelle tenebre... presagio di morte e annientamento?... L'angoscia sfuma in una visione serena: le candeline su una torta di compleanno... Allora la paura è un sogno, non era realtà, era finzione... ma perché la bambola, e non la ragazza, spegne l'ultima candelina?... Dov'è l'uomo misura di tutte le cose?... La risposta si perde nel labirinto dell'inespresso...

¹¹ L'aggettivo *ludico* — ricollegabile, tramite il latino *ludicer* al sostantivo *ludus* e al verbo *ludere* — si attribuisce ad un oggetto, un evento o un comportamento che intende esprimere un'attività che, fuori da ogni fine pratico, riproduce i gesti della realtà e quindi servirà, comunque, ad imparare a fare questi gesti e a concepire e regolare il gioco stesso come esercizio e intrattenimento (*ludus* indica infatti, in maniera antinomica, sia un'attività libera e spontanea — il gioco — sia un'attività imposta e diretta — l'esercizio scolastico — grazie al significato abituale di *ludere* = *esercitarsi*, significato che rimanda al campo della finzione e non dell'azione reale). Ma *ludico* — dato il termine primitivo — riflette anche il senso di *imitare per gioco e farsi gioco*, aprendosi al valore di *illusione e piacevole inganno dei sensi*. Le *artes ludicrae* — le arti ludiche — sono quelle che giocano con i nostri sensi, che muovono i loro passi sulla scena della rappresentazione e dunque dell'inganno, non sul piano del reale e della regola logica. Inoltre, grazie ai composti ed al largo ventaglio di campi semantici da essi aperto — si pensi ai latini *alludo*, *colludo*, *deludo*, *eludo*, *illudo*, *reludo* ecc. — si slitta impercettibilmente verso i concetti di allusione, illusione, e delusione; per cui il ludico fa dell'equivoco, del gioco illusivo ed allusivo il mezzo per confondere le regole sia del gioco che della realtà; si apre allo sfuggente, all'ingannevole e alla finzione di una verità e di una realtà che pongono fine ad ogni regola di gioco e riportano il «sorriso» al consapevole «sogghigno» della serietà. Si veda — per un esame del termine — E. L. Francalanci, *Del Ludico (dopo il sorriso delle avanguardie)*, Milano 1982, p. 85 sg. L'atteggiamento ludico è dunque un atteggiamento conoscitivo ed operativo consono ad un reale sfuggente e allusivo, atteggiamento fatto proprio non per eludere i problemi e per smorzarne le componenti serie e angosciose, ma per penetrare nel cuore dell'angoscia e dei suoi possibili percorsi cercando, se possibile, di trovare il filo d'Arianna verso l'ipotetica uscita...

un mondo imbevuto di relativismo, nasce dal riconoscimento della perdita di ogni Verità assoluta e incrollabile, ma esprime anche una profonda tensione al recupero di quei Valori che, se pur soggetti al mutamento del tempo, possono essere l'unica luce atta a rischiarare il cammino dell'umanità.



Sentieri della libertà (disegno)

In questo percorso l'uomo non può essere solo né agire da solo. Ecco perché è fortissimo, in queste opere, un impulso sociale che si lega ad una rivisitazione del concetto d'artista.

L'artista infatti, per Dami, non è un mito incrollabile e saldo — e non può più esserlo dopo che il relativismo novecentesco ha incrinato la fede nella Verità e nel Valore assoluti e, con essa, la giustificazione storica dell'artista/vate — è uomo tra gli uomini, suscettibile di errori, contraddizioni e ritorni; è un uomo che «racconta la storia dell'uomo», un

Così è per l'ironia per la quale — al di là delle implicazioni conoscitive presenti nel termine greco — *eironeia* dalla radice *er* = *interrogare* o *ver* = *dire* e comunque connessa all'idea della dissimulazione e della finzione — può essere sufficiente il rimando al pirandelliano «sentimento del contrario».

percorso da fare o che è già stato fatto, che indica una strada da compiere¹².

L'arte non diventa così mezzo di auto affermazione, asserzione perentoria e assoluta di sé, volontà di estrinsecare una pura emozione individuale o un forte rovello intellettuale; o, meglio, non è solo questo (perché non è possibile eliminare la traccia di individualismo e soggettività).

È soprattutto uno stimolo a far riflettere l'uomo dentro se stesso e su se stesso, in un rapporto stretto con il mondo che lo circonda, in tutte le sue variegatae manifestazioni. È un messaggio che cerca di mediare una visione «egoistica» con una disposizione dialettica che accetta l'apporto altrui.

Per questo — nelle intenzioni — le materializzazioni sono idealmente come un libro che presenta spazi bianchi per essere completato da altri. Queste opere che si possono spostare, toccare, sollevare, a cui si può e si deve girare intorno vogliono essere un sottile catalizzatore, un reagente in grado di stimolare processi attivi.

Si presentano dunque, idealmente, come opere in fieri, espressione concettuale del relativismo, ma anche testimonianza concreta del senso del transito.

Si ritorna ancora una volta, dunque, al tema del labirinto, vera «*diánoia*» di queste opere; ma, in più, c'è anche un'altra aspirazione, quella cioè di proporre nuove letture, di provocare sempre nuovi stimoli, al di là dei confini di spazio, di tempo, di età e di cultura.

È questo il punto più alto della «socializzazione»: riuscire a portare il fruitore nell'opera stimolando la sua creatività,

¹² «*Artista*» appare dunque a Dami un termine ormai ingiustificabile, almeno secondo le sue connotazioni tradizionali; forse potrebbe essere sostituito da «*artigiano delle arti visive*», così come il poeta è l'artigiano del linguaggio, uomo in grado certo di vedere più in là degli altri, ma che non può più essere depositario di un'immutabile verità: la verità è un processo da ricostruire collettivamente volta per volta.

perché da un'opera nasca un'altra opera — in senso lato — in grado di porsi come elemento attivo nell'iter esistenziale e culturale del singolo e della collettività.

Ecco dunque la giustificazione dell'atteggiamento ludico, ecco la ragione della sottile ironia contro tutto ciò che è aulico, pomposo, incrollabile: dalla smitizzazione del materiale — che oppone la cartapesta al «super marmo» e al «super bronzo» — al simultaneo utilizzo di linguaggi e tecniche diverse per una volontà polemica nei confronti dei tradizionali materiali dell'arte; dal labirintico transitare attraverso vari territori artistici, alla volontà di mediare passato e presente per un discorso, tuttavia, rigorosamente legato al nostro tempo.



Materializzazione rossa (particolare)

In questo senso vanno interpretati gli innegabili echi di artisti e movimenti del passato: chiara è ad esempio, alla base, la lezione picassiana intesa come rottura della monoliticità e della prospettiva; altrettanto chiare le suggestioni di Fontana per il discorso sociale sull'arte, per l'introduzione di nuovi mezzi e materiali, per la conquista di una libertà più ampia,

ma mai urlata o scomposta; chiara la lezione surrealista, nella mediazione di reale e surreale, banalità quotidiana e sogno, programma e caso (inerente alla natura degli automatismi, della macchina, dei giochi elettronici e del controllo su di essi esercitato dall'individuo)¹³; chiari, infine, gli echi della Pop-art e dell'Arte povera per le loro funzioni dissacratorie su più piani e livelli, funzioni dissacratorie che tuttavia si risolvevano in un attivismo positivo, non nella stasi o nella rinuncia.

E si potrebbe continuare perché il passato fa sentire forti — in queste opere — le sue suggestioni lontane, proprio perché il passato è in noi, è la nostra coscienza e la coscienza — lo aveva detto già Bergson — permette la simultaneità dei contenuti. L'importante è però che esso non sia pretesto per una riproposizione inerte, perché sarebbe come riportare indietro immotivatamente i fili del tempo che non ammette ritorni.

Ma questo non avviene. Nel momento in cui si colgono gli echi del passato, si colgono infatti anche le profonde ed innegabili differenze: un Picasso presente più come modello

¹³ La dialettica programma/caso è ad esempio ribadita da Dami con l'uso dei colori elettronici che permeano e snaturano le immagini realistiche suggerendo l'ambiguo trascolorare della realtà nel sogno e del reale nell'irreale. Così ad esempio nel video *Pietre parlanti* i cromatismi rossi, blu e verdi che artificialmente colorano i monoliti bronzei di Magdalena Abakanowic a Celle vogliono suggerire non soltanto le diverse parvenze assunte dal mistero che ci circonda, ma indicare anche che i tentativi apparentemente fruttuosi fatti dall'uomo per cercare di svelare tale mistero — esemplificato dalle pietre, dalle maschere e dagli specchi delle immagini precedenti — possono essere solo frutto di una disposizione onirica, di una volontà rimasta allo stato latente e circoscritta dunque al piano dell'intenzionalità. Ritorna così, strettamente concatenato, il tema dell'ambiguità, sotteso anche nel video che accompagna *Sentieri della libertà* (omaggio alla brigata partigiana Garibaldi "*Gino Bozzi*"). L'acqua che scorre suggerendo ipotesi di rigenerazione, vita e libertà è ottenuta elettronicamente: ma allora la nostra libertà reale, la nostra libertà ideale e sperata non sono altro che una forma illusoria?... Ancora una volta la risposta sembra perdersi nei labirinti del detto e del non detto...

comportamentale che come precursore nelle tecniche, un Fontana rivisitato in un atteggiamento completamente opposto per quanto riguarda lo spazio, una Pop-art distorta sul piano polemico, un'Arte povera approfondita nel messaggio, un Burri rivisto nel suo rapporto angoscioso con la materia e con il reale, perché l'angoscia è alleggerita, filtrata, soffusa nella disposizione ludica dell'insieme, così come alleggeriti sono gli echi joyciani e kafkiani: se pur, come in quegli scrittori, emerge l'assurdità della vita e tale assurdità è maggiormente sottolineata dai «realistici» e «descrittivi» particolari dell'insieme (si pensi alla descrizione minuziosa o impassibilmente precisa e naturale dell'uomo/insetto ne *La metamorfosi* o degli squallidi personaggi e ambienti dei *Dubliners*), pure aleggia un'atmosfera che apre spiragli di luce.

È un'arte tuttavia che fa pensare.

Un'arte che, come gran parte dell'arte moderna, attua una fuga consapevole da ogni tendenza oleografica o decorativa per farsi strumento di azione sul sociale. Sintomatico è pertanto l'inserimento del video all'interno delle materializzazioni. E in questo sta — come vedremo — la più significativa originalità di Dami e la forza più persuasiva del suo messaggio.

L'arte video infatti, per sua natura, mette in risalto l'ambiguità dell'arte sotto il duplice aspetto di valore estetico da un lato e di merce dall'altro. È frutto di un processo meccanico capace di un numero infinito di copie e dunque combatte la concezione dell'arte come qualcosa di unico e prezioso, difficilmente accessibile. Va contro l'arte permeata di «valori culturali» che la rendono più un oggetto di magia che di conoscenza legato alle strette alienanti del mercato e, aumentando il proprio «valore espositivo» grazie alla sua diffusione in quanto originale, cerca di essere apprezzata non per l'aura che le si è creata intorno, ma per i dati e le

sensazioni che riesce a comunicare direttamente a chi entra in contatto con essa. Come tale, dunque, tende alla desacralizzazione dell'arte e dei suoi luoghi d'elezione.

L'arte-video è inoltre fortemente contro ogni decorativismo ornamentale: non più muri, saloni, parchi, giardini. Non più «quadri», ma *«l'unico quadro che veramente oggi possa definirsi tale... una scatola con una superficie elettronica capace di visualizzare questo intero pianeta ed anche altri»* (M. Shamberg).

Il video infatti si svolge sullo schermo televisivo, esiste solo per il tempo della sua emissione, non lo si possiede né lo si può possedere nel senso in cui si possiede un quadro o una scultura e accentua il continuo divenire del reale sfidando lo spazio *«per realizzarsi nella durata che costituisce il suo sviluppo temporale»* (R. Berger).

Non solo: proprio perché cerca di essere apprezzata per tutto quanto riesce a comunicare e non per l'alone di magia che le si è creato d'intorno, l'arte-video vede enfatizzate le sue funzioni informative, documentarie, in genere comunicative.



(Ri)trovarsi - Osteria dei Pellegrini, Monsummano T.

L'operatore culturale che usa i media per il suo messaggio necessariamente deve cercare un rapporto comunicativo con il pubblico, perché i media — al giorno d'oggi — sono i mezzi comunicativi per eccellenza e il mezzo televisivo, nella sua essenza, suscita la voglia di partecipare, di agire. Come dice Marshal Mc Luhan: «*La TV non può essere uno sfondo.*

Ci impegna. Ci assorbe... non è tanto un medium di azione, quanto di reazione»¹⁴. E, in più, dà un senso di intimità e quotidianità, proprio perché fa parte, oggi, di un'esperienza quotidiana che avvicina le cose a noi e ce le fa sentire parte integrante della nostra vita e della nostra cultura.

Ma abbiamo visto che Damì ricerca un'arte a forte connotazione sociale, un'arte-dialogo che intende chiamare il fruitore in causa in un attivo processo di analisi e integrazione.



Sentieri della libertà

¹⁴ Cfr. Marshall Mac Luhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano 1967, citato in *L'arte moderna*, vol. XV°, *Vivere e comunicare*, Milano 1980, p. 314.

Da questo punto di vista, dunque, non è casuale l'uso del video. L'arte-video si configura per certi aspetti, infatti, come un'arte con caratteristiche maggiormente «popolari» e «democratiche» e non soltanto perché permette un relativamente facile processo riproduttivo — con le conseguenze sopraevidenziate — ma soprattutto perché — data la natura del medium — può favorire proprio l'esplorazione e la partecipazione attiva del fruitore alla lettura dell'immaginario proposto: il fruitore è portato a seguire l'artista sulla via della finzione visiva, tende a stabilire con lui un patto di complicità, grato non solo per la parentesi di sogno che gli è fornita, ma anche per la perizia tecnica e l'ingegnosità dimostrate nel dare alle varie «fantasie» parvenze visivamente coerenti, ma non otticamente preordinate per la visione¹⁵. Il video dunque tende a favorire il legame artista/pubblico, e può attuare un maggior coinvolgimento ed un invito più forte ad un'immedesimazione e identificazione complete¹⁶.

Si potrebbe obiettare certo che la «popolarità» e la «democraticità», nella video-arte, sono più negli intenti che

¹⁵ È da ricordare che ogni fruitore, come ogni lettore, accetta — una volta a contatto con l'opera d'arte — di farsi condurre entro la finzione creata dall'artista, proprio per una tendenza innata nell'uomo a farsi raccontare (e a raccontare) storie, come testimonia l'importanza dei favolatori nelle età primitive ed il moderno sviluppo e seguito di «narrazioni consumistiche» (film, teleromanzi, telenovele, fotoromanzi, ecc.). All'interno del mondo possibile creato dall'artista, la coerenza è un fatto interno: quello che importa, per il fruitore in senso lato, non è lo scarto più o meno motivato dal possibile, dal reale; è che questo scarto abbia una sua ragion d'essere all'interno della «logica» o della «non logica» del testo, dell'opera (nel senso che esiste la coerenza anche in testi apparentemente incoerenti, come succede per tanta narrativa novecentesca). Per tale problema si veda, ad esempio, C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, p. 222 sg., le cui osservazioni sono estendibili anche a settori diversi.

¹⁶ Invito per il quale il cinema o, meglio, un certo cinema si è dimostrato adatto a rispondere alle esigenze del ceto medio piccolo/borghese e a soddisfarne illusioni o, in certi casi, frustrazioni (come fa anche la pubblicità); per il problema e per le sue implicazioni positive e negative si veda ad esempio A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1964, vol. II°, p. 474 sg.

nella prassi, in quanto il linguaggio visuale si presenta piuttosto denso, allusivo, metaforico, non suscettibile di un'interpretazione facile e di massa, com'è tipico di un'arte che ha raggiunto una sua autonomia nelle forme e si è scaltrita nei mezzi; va ricordato però che l'arte, proprio in quanto arte, non vuol mettersi al semplice livello delle competenze culturali dei fruitori; vuol cercare di istruire tali competenze, di svilupparle innescando un processo attivo di crescita, necessariamente legato a numerosi perché da indagare e da sviscerare.

Il problema non è tanto quello di fare «arte facile», quanto quello di allargare l'orizzonte culturale delle masse...

Ma non mi sembra importante sottolineare questo elemento che è del resto comune a tutta l'arte contemporanea che voglia porsi come catalizzatore del reale e della società.

Mi sembra importante sottolineare invece un altro fatto, cioè che quel maggior coinvolgimento di cui prima parlavo può essere favorito anche da un altro elemento, da un «elemento strutturale» tipico dell'arte-video come del cinema, cioè da quella concezione spaziale del tempo e temporale dello spazio per la quale noi possiamo muoverci nel tempo così come nella vita reale facciamo nello spazio, senza una linea definita e aprioristica di sviluppo direzionale; mentre lo spazio, da parte sua, perde la propria omogeneità per assumere quelle connotazioni eterogenee tipiche del tempo storico. Scrive Hauser: *«...quel che si svolge sulla scena è in parte spaziale, in parte temporale; di regola, anzi, si tratta di elementi spaziali e temporali, ma non mai di elementi spazio-temporali, come nel film. Il quale si distingue dalle altre arti essenzialmente perché nella sua visione del mondo spazio e tempo si confondono: il primo assumendo un carattere quasi temporale, il secondo un carattere in certo grado spaziale. Nell'arte figurativa, come del resto anche sulla scena, lo spazio è e rimane statico, immobile e*

immutato, senza meta né direzione; noi siamo liberissimi di muoverci in esso, perché è omogeneo in ogni sua parte e nessuna presuppone temporalmente le altre. In questo spazio le fasi del movimento non sono stadi, gradi successivi di sviluppo, la loro progressione è del tutto libera;... nel film... lo spazio perde il suo carattere statico, la sua inerte passività per farsi dinamico. È fluido, illimitato, aperto, un elemento che ha la sua storia, i suoi momenti, le sue tappe, i suoi stadi irripetibili. L'omogeneo spazio fisico assume così le caratteristiche del tempo storico composto di elementi eterogenei. Le singole fasi del movimento infatti non sono più della stessa specie, né le singole porzioni dello spazio di ugual valore; certe posizioni vengono così ad assumere una qualificazione particolare: alcune assumono nello sviluppo dell'esperienza spaziale una certa priorità, altre rappresentano il culmine dell'esperienza stessa.... Ma come se nel film spazio e tempo fossero uniti attraverso uno scambio reciproco di funzioni, all'attualizzarsi e temporalizzarsi dello spazio corrisponde il carattere quasi spaziale che assumono le relazioni temporali, cioè una certa libertà nella successione dei loro momenti. Nel tempo del film noi ci muoviamo come di solito ci avviene solo nello spazio, cioè liberissimi di cambiar direzione: passiamo dall'una all'altra fase del tempo, come da una stanza all'altra, separiamo i singoli stadi nello sviluppo degli eventi e li raggruppiamo su per giù secondo criteri di ordine spaziale. In breve, il tempo qui perde la sua ininterrotta continuità e la sua direzione irreversibile»¹⁷.

¹⁷ Cfr. Hauser, *op.cit.*, p. 464 sg. È questa una delle più notevoli caratteristiche dell'arte moderna, che, presentando il mondo della finzione in maniera antitetica a quello della realtà empirica, sfalda la nozione del tempo come ordine uniformemente progressivo, perfettamente continuo ed assolutamente irreversibile a favore di una nozione dinamica di esso per cui si possono operare stasi, inversioni retrospettive, recuperi memoriali, previsioni del futuro, presentazioni simultanee di azioni parallele distanti nello spazio ma cronologicamente

Ora, tale concezione dello spazio e del tempo invita il fruitore ad entrare nel labirinto delle immagini con una libertà che non gli è permessa dall'esperienza reale e che lo rende, per questo, maggiormente «arbitro», sia pure di una finzione.

Direi però che in Dami la necessità di focalizzare il flusso temporale dello spazio e la spazialità del tempo — attraverso l'uso del video inserito in un rapporto dialettico con la ricerca spaziale delle materializzazioni — si lega ancora ad altre esigenze che sembrano trasportarci in una dimensione apparentemente opposta, per quanto riguarda il ruolo

contemporanee o viceversa. È, questa, una tecnica eminentemente cinematografica che dinamizza spazio e tempo e li fa interagire strettamente; è comunque una tecnica visibilissima, in letteratura, già nei romanzi di Proust, dove passato e presente, sogno e meditazione si intersecano al di là del tempo e dello spazio, facendone svanire i limiti in un infinito e sconfinato fluire di rapporti, all'insegna di una simultaneità che si realizza nella coscienza dell'individuo. Ma è una tecnica che raggiunge il suo apice, senza dubbio, nell'*Ulisse* di Joyce, romanzo in cui il tempo è un percorso senza direzione fissa, lungo il quale ci si sposta qua e là ben oltre le linee prospettate dallo stesso Proust: immagini, idee, fantasie, ricordi si presentano improvvisi ed in contiguità immediata, non ha più importanza la loro origine o, meglio, non se ne tiene conto. Quello che importa è la contiguità e la simultaneità. Ma in tal modo il lettore è libero di entrare in questo labirinto di ipotesi quando e come vuole, l'accesso alla finzione non diventa predeterminato. È stato detto che, conoscendo anche approssimativamente l'*Ulisse*, se ne può intraprendere la lettura là dove si vuole e leggerne i singoli capitoli — per altro scritti dall'autore prescindendo dal procedere della trama e spesso composti in simultaneità l'uno con l'altro — nell'ordine che si preferisce. Questo è vero, ed è un'ulteriore riprova di un coinvolgimento più profondo (e più libero) operato sul fruitore stesso. Ora, nei due scrittori sopra citati, l'adozione della tecnica cinematografica può essere interpretata anche come volontà di negare il tempo, di proteggersi dal suo fluire: se l'uomo è sempre capace, in ogni caso della vita, di ripetere questa o quella esperienza, se riesce ad attualizzare il passato nella memoria, in definitiva questa per lui può essere una maniera per recuperare quel mondo interiore che va perduto nello spazio e nel tempo reali. C'è anche questo in Dami? Niente ce lo dice esplicitamente, ma la stessa simbiosi di immagini/video e di materializzazioni — il movimento (pur ambiguo e secondo i canoni suddetti) e la stasi, il flusso ed il recupero di tale flusso — sembrerebbe orientarci verso una risposta affermativa, per altro velata dalla solita, fuorviante ambiguità.

dell'uomo; dimensione che intende evidenziare la percezione del parcellizzarsi della realtà, della mancanza di punti privilegiati e focali, della simultaneità e dell'intreccio nell'io di elementi molteplici, percezione di cui sono chiari precedenti le intuizioni bergsoniane e le ricerche surrealiste e, in letteratura — campo fecondo di esplorazione per lo stesso Dami — le opere di Proust, Kafka, Joyce, con la conseguente scoperta dello sfaldarsi dell'io interno ed esterno, la «diseroicizzazione» dei personaggi e, a livello di tecnica e linguaggio narrativo, lo sfaldarsi dell'intreccio tradizionale e dei lineamenti temporali progressivi a favore di un fluire associativo non inscrivibile nella trama tradizionale e in cui il flusso della coscienza, l'interminabile, continuo monologo interiore suggeriscono la fragilità dell'io e, nel contempo, disegnano un'immagine caleidoscopica di un mondo disintegrato, relativo, senza sponde, definizioni o certezze.

Ora, la necessità, da parte di Dami, di sottolineare da un altro punto di vista rispetto alle materializzazioni il problema/spazio può avere anche questo significato: il voler ribadire cioè l'impossibilità per l'uomo — nel flusso parcellizzato del reale — di porsi come misura assoluta di tutte le cose¹⁸ e dunque coerentemente, come messo in luce

¹⁸ È questo in un certo senso, un tratto in comune con molte esperienze dell'arte contemporanea che sottolineano lo «svilimento» dell'uomo nel momento stesso in cui accettano il cosiddetto «disumanarsi» dell'arte; accettano cioè di rappresentare tutto e di porre tutto su un piano di equivalenza perché tutto è significativo. Si potrebbe notare infatti che l'arte moderna e contemporanea privilegia situazioni di giustapposizione e simultaneità per elementi di solito non simultanei ed inconciliabili: la macchina da cucire e l'ombrello sul tavolo anatomico, il nudo femminile che si può aprire come un cassetto e, più oltre, tante ipotesi formali della Pop Art o dell'Arte Concettuale, che testimoniano indubbiamente una volontà di questo tipo. Dami per certi aspetti — al di là degli echi surrealisti di *Frammenti di pietra* — si situa su questa linea anche per l'inconsueta simultaneità dei linguaggi proposti (arte-video e materializzazioni). Ma, oltre a sottolineare — in un mondo in cui tutto è significativo o tutto equivalente — che l'uomo perde la sua preminenza e la psicologia la sua autorità, non c'è anche il desiderio di introdurre, magari in modo abbastanza paradossale,

sopra, il rifiuto di un'arte che sia celebrazione dell'io individuale e l'apertura al sociale in una disposizione dialettica che cerca veramente di chiamare gli altri in causa con una partecipazione più attiva, perché l'opera di uno diventi, in un certo senso, l'opera di tutti, il percorso del singolo quello della collettività¹⁹.

unità e concatenazione in un mondo disgregato? O di recuperare un'armonia e una totalità che permettano alla parte, al frammento, di interagire con il tutto? Non c'è allora qui un messaggio sulla reale importanza del genere umano all'interno del flusso del cosmo? Dami, attraverso le caratteristiche "strutturali" del suo linguaggio/video, fa indubbiamente percepire all'uomo la sua qualità di granello nella sabbia del mondo e del tempo; ma ne rivendica anche il ruolo di arbitro — pur all'interno di una finzione e di uno strumento che è finzione!!! — e riconosce all'artista il ruolo di *faber* (si veda oltre nel testo): non è un asserire che l'uomo è anello significativo e non accessorio? E non sta qui la nota più profonda di tutto il suo messaggio e di tutta la sua operatività?

¹⁹ Per una concezione siffatta potrei citare, oltre alla persuasione surrealista della non autonomia delle singole sfere della vita, certi nodi concettuali del materialismo storico, per il quale l'uomo, con le sue idee, la sua fede e la sua speranza, non è che funzione del mondo che lo circonda. Non sarebbe improponibile a questo punto, un collegamento tra Dami e le formulazioni più avanzate dell'arte russa del novecento (viste le idee politiche dello stesso Dami) ed il capillare interesse per le manifestazioni dell'est europeo, recuperato fin dalla lezione di Kandinsky assunta a simbolo di libertà nella performance e nel video *Son bleu rouge*), tanto più che elementi comuni possono essere la lotta contro l'estetismo, l'arte per l'arte, l'intoccabilità dell'artista. Mi sembrerebbe però di sminuire una persuasione che nasce a mio parere da un'esperienza di vita e di pensiero più autonoma e sofferta — pur sotto le vesti della ludicità — e per la quale i referenti culturali spaziano in un campo vastissimo, in sintonia con la già accennata tendenza di Dami a «transitare» in territori e sfere culturali e artistiche diverse. Vorrei comunque concludere con una pagina di Hauser, a ricordo di tutto quanto detto precedentemente in queste ultime note e nel testo ed a riprova che l'operatività di Dami è immersa visceralmente nel nostro tempo e trae, da una visione dialettica e relativa del reale e dalla compenetrazione tra il singolo e la collettività, l'impulso più profondo per esternare il proprio messaggio: *«L'odierna esperienza del tempo consiste soprattutto nell'esser consapevoli dell'attimo in cui viviamo, nella chiara coscienza del presente. Le cose attuali, contemporanee, connesse l'una all'altra in quest'opera presente, possiedono per l'uomo odierno un senso ed un valore speciale e, alla luce di questa coscienza, il nudo fatto della contemporaneità acquista ai suoi occhi un grande significato. Il suo mondo spirituale è permeato dall'idea dell'attualità e della contemporaneità, come il Medioevo da quella della trascendenza e l'Illuminismo da quella dell'avvenire.*

Ne risulta dunque, per tutti questi motivi, un'arte "labirintica" per la pluralità delle tematiche affrontate o alluse, per la molteplicità dei riferimenti e dei percorsi, per l'intersecazione di più piani, per la disposizione ironico/allusiva che sfuma le indicazioni, per la compresenza di tecniche e linguaggi diversi che ora si risolve in un suggestivo potenziamento espressivo, più spesso in un'ambigua dialettica di contrari, in un gioco di asserzione e negazione, in un labirintico sviarsi, in un percorso attraverso il non-certo, il non-definito, il non-afferrabile...



Materializzazione rossa (particolare)

*Egli sente la grandezza delle sue città, i prodigi della sua tecnica, la varia ricchezza del suo mondo intellettuale, le segrete profondità della sua psicologia nella contiguità, nella connessione, nell'intreccio di cose e avvenimenti. Il fascino della simultaneità, la scoperta che da un lato lo stesso uomo, nello stesso istante, vive esperienze così diverse, indipendenti e inconciliabili e dall'altro diversi uomini in diversi luoghi spesso vivono la stessa esperienza, che in diversi punti della terra, affatto isolati l'uno dall'altro, accade nello stesso tempo la stessa cosa, questo universalismo che la tecnica moderna ha rivelato all'uomo è forse la vera origine della nuova concezione del tempo e della tecnica saltuaria e discontinua con cui l'arte moderna descrive la vita» (cfr. Hauser, *op. cit.*, vol. II°, p. 468).*

Ma tale arte labirintica non è un semplice gioco, pur ricco di serie valenze. È, come si è detto, una disposizione operativa in stretta sintonia con i tempi: con la poliedricità e la caoticità del reale, con la percezione dello sgretolarsi del mondo e dell'io, con la caduta di ogni elemento saldo ed incrollabile, con il flusso inarrestabile del tempo che si traduce in dinamismo e relativismo.

Entro queste coordinate esistenziali diventa arduo presentare una prospettiva univoca ed inequivocabile; è più consona una disposizione aperta, dialogica, che tuttavia non rifugge dall'indicazione di mete e percorsi, ma è consapevole che tali percorsi non possono essere fortemente asseriti dall'alto, presentati come il Valore assoluto ed immutabile: sono percorsi da realizzare insieme, validi nelle loro linee generali perché si legano ad esigenze profonde dell'uomo e l'uomo — per tanti aspetti — è rimasto sempre lo stesso pur nello scorrere inarrestabile della retta del tempo²⁰. Ma percorsi, anche, suscettibili di modifiche, di cambiamenti parziali...

Da questo punto di vista — arte labirintica — molto suggestivo diventa proprio l'uso del video, esso stesso nuovo labirinto, il “labirinto della nostra era”, dopo quello danzato o in pietra della remota antichità: video che — dato il medium — ci trasporta accattivante nei mondi possibili della finzione; ci colora l'ipotesi vera o fittizia del reale con colori elettronici che ribadiscono il trascolorare della realtà nel sogno, del certo nel falso, del saldo nell'ingannevole; ci può, in maniera sottile, sviare in meandri di immagini, luci e colori così da farci perdere la nozione del noi e del fuori di noi, dell'apparenza e della sostanza.

²⁰ Vuol forse sottolineare questo Dami quando, in alcuni video — ad esempio *Un lunedì di marzo* — presenta, in una dimensione spaziale giustappositiva che si risolve in simultaneità, l'uomo di oggi affiancato dall'uomo di età primitive o arcaiche?

Ed allora nel centro possiamo trovare — rinnovato Minotauro o novella piovra — un potere strumentalizzante che può offuscare la nostra coscienza, smarrire la nostra razionalità.

Diventa allora importante saper uscire dal centro, avere la forza di rimanere padroni della nostra individualità.

A questo tende l'operatività di Dami: a distorcere lo strumentalizzante in catalizzatore di coscienza, a farci vedere quelle distorsioni comunicative per le quali spesso tendiamo a confondere i vari modi di apparizione della realtà e a non distinguere il vero dal falso.

È il messaggio celato anche nei quadri specchianti di Pistoletto (e non è un caso che il tema dello specchio con tutte le sue possibili valenze — lo specchio è frantumato!!! — ritorni in queste opere)²¹ oppure espresso da Kosuth attraverso le sue opere «une e trine»; ma risolto da Dami con un mezzo ancor più attuale di cui egli apprezza gli innegabili elementi positivi, ma sa anche cogliere i sottili risvolti negativi.

Ed il filo — o il nastro (magnetico) — per uscire da questo labirinto ce lo propone dandoci un messaggio che non scorre piacevole ed inerte sulla nostra pelle — anche se ammantato di un'accattivante ludicità — ma ci fa pensare, ci turba, ci propone problemi o nodi irrisolti che ci costringono a fermare la nostra mente. Dobbiamo fermarci a riflettere, come invece

²¹ Si pensi a *Frammenti di pietra* o a *Sentieri della libertà*, più vicino, quest'ultimo, al gioco verità/illusione prospettato da Pistoletto; ma si pensi anche all'importanza che lo specchio ha nel video *Pietre parlanti*. Dami gioca però in maniera più accentuata sull'equivoco: non soltanto nel prospettare l'illusione all'interno di un mezzo illusorio (il video) — cosicché noi non riusciamo a capire se le due «negazioni del reale» si elidono a vicenda restituendo l'integrità, la verità, la certezza, la speranza oppure no — ma anche nel presentare — all'interno delle materializzazioni — lo specchio «integro» e quello «frantumato»: frantumarsi della realtà o della finzione? E, dunque, apertura alla positività o allusione ad una negatività ineliminabile? (lo specchio rimane, anche se in frammenti)...

non facciamo normalmente davanti al mezzo televisivo il quale — proprio perché legato al movimento — sottrae gli elementi all'analisi e ci presenta una totalità da accettare nella sua globalità, una finzione che ci coinvolge in pieno, se decidiamo di entrare in essa, di percorrerla...

Ma Dami qui snatura la natura del medium: trasforma la sintesi in analisi... Accattivante, ci cattura col mezzo, ci invita ad «entrare», fa leva sulla nostra sete di immaginario per la quale ci si fa ogni giorno trasportare dai media su velocissimi itinerari; ma ci fa fermare a riflettere...

E questo grazie — e non malgrado!!! — un «linguaggio visuale» che sconfina nei territori dell'arte: un linguaggio di non immediata ed acritica comprensione — nel mezzo odierno comunicativo per eccellenza!!! — un linguaggio ricco di sottintesi, di allusioni, di metafore che stimolano chi voglia entrare nel gioco (o nel labirinto); un linguaggio in cui il tempo si fa spazio e lo spazio si fa tempo, in cui la realtà è fatta di tanti, piccoli frammenti da mettere insieme; un linguaggio, infine, che proprio per questo tende a concretizzare quell'apertura dell'opera, quell'opera in fieri di cui parlavo sopra e che, concettualmente, è proprio allusa dal medium stesso: la tv è dinamica ed aperta, un quadro che può essere sempre completato... l'importante è che lo si completi nel senso giusto...

L'arte non deve piegarsi, ma istruire la competenza delle masse...



Sentieri della libertà - Osteria dei Pellegrini, Monsummano T.

Ma questo fine, questa catalizzazione di coscienza Dami la raggiunge anche in altro modo — e in ciò sta la sua originalissima presenza — e cioè nella sintomatica unione di arte-video e materializzazioni.

È pur vero che questo nesso particolarissimo accentua la sostanza di un'arte labirintica: un mezzo — lo abbiamo visto — rimanda all'altro in un continuo gioco di allusioni smorzate e volute che sembrano potenziarsi e negarsi a vicenda in un ambiguo chiaroscuro concettuale e simbolico.

E noi possiamo restare sconcertati di fronte ad un celarsi/disvelarsi che apre varie vie all'insegna del non definito, dell'incerto, della pregnante allusività.

E il video — medium labirintico — accentua l'idea dell'indistinto... si può sempre spegnere... e noi potremmo non trovare il filo — o il nastro — per uscire dal *càos*.



Grigio (particolare)

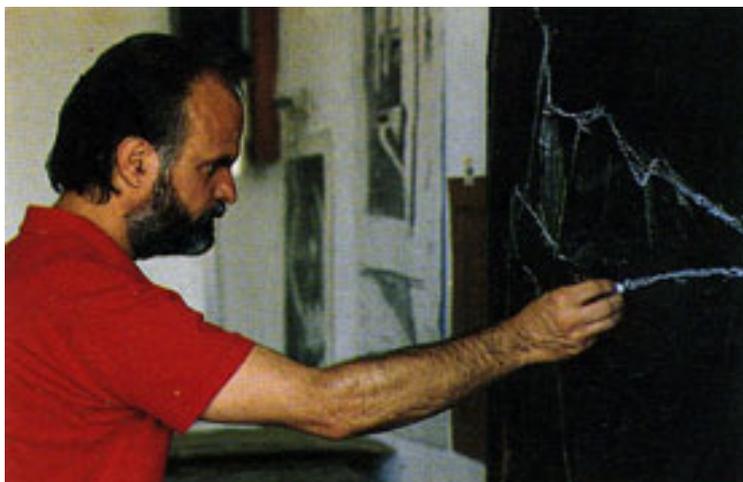
La presenza delle materializzazioni o, meglio, la loro simbiosi con l'arte video ci aiuta a trovare l'uscita, a districarci nei meandri dell'allusività. Resta la tendenza allo sfumato — e non potrebbe non esserci, visti i profondi legami con la «coscienza esistenziale» del novecento — ma, in un certo senso, la materializzazione agisce come «correttivo»: sottraendo alla continuità dinamica spazio/temporale un frammento di realtà, di «mondo possibile», portando tale frammento al livello della percezione visiva dell'occhio umano, ingigantisce il particolare, lo fa emblema del generale e favorisce quell'analisi che l'arte-video — pur con le caratteristiche sopraevidenziate — dato il linguaggio del medium, rende volutamente più ricca di elementi chiaroscurali o venatamente ambigui.

Non voglio dire con questo che l'elemento più interessante di queste opere sia costituito dalle materializzazioni; intendo dire soltanto che — nel labirinto del linguaggio del video e in quello creato dalla sua interagenza dialettica con le strutture di cartapesta o lignee — queste ultime ci aiutano (forse) ad

orientarci nella polivalenza di echi di un'esperienza che comunque trova la sua più profonda giustificazione e validità soltanto nella compresenza dei vari frammenti che costituiscono il tutto e che trova, d'altra parte, nel video una maniera attuale di porsi come esperienza del nostro tempo, con tutte le ambiguità, i relativismi, gli sgretolamenti che esso comporta.

Si ha però l'impressione che Dami — acutamente giocando ad unire linguaggi diversi — voglia non soltanto ipotizzare una volontà di riflessione più profonda, e prospettare maggiori vie comunicative al proprio messaggio, ma anche porsi come coscienza che — senza aderire a nessuna tecnica o medium, e quindi al di fuori o al di sopra di essi — intenda indicare a se stesso ed agli altri, da uno spazio privilegiato, quello che di negativo è in se stesso e negli altri, al fine di arrivare ad un superamento delle negatività.

Pur nel mare caotico della crisi dei Valori, egli addita un Valore profondo — quello dell'Interiorità — invita se stesso e gli altri a percorrere il labirinto della coscienza per trovare nel proprio intimo maggior chiarezza e dunque anche la forza di indagare — quale che sia il risultato — nelle pieghe, negli allettamenti, nelle negatività o nei sogni della società e del mondo per capire il mistero ed instaurare — col mondo, con gli altri e con se stessi — un rapporto all'insegna dell'armonia e del rispetto, non della disarmonia, della violenza e della prevaricazione.



Andrea Dami

Si serve dei linguaggi dell'arte e li ironizza in senso costruttivo, piega un medium potenzialmente strumentalizzante a strumento attivo di crescita e di sensibilizzazione, a strumento semiotico polisenso, facendo vedere, sotterraneamente, che la strumentalizzazione è legata al consenso e ad una consapevolezza culturale e coscienza di sé molto labili: la macchina può sostituire la mano — sembra dirci — ma niente può sostituire la mente umana che valuta e fa le scelte più importanti. E si colora le sue immagini — materiali ed elettroniche, reali o legate all'immaginario — di cromatismi del nostro tempo, caldi, coinvolgenti, incisivi o ambigualmente neutri oppure dolcemente e morbidamente femminei, sognanti...

Pur nella consapevolezza che l'uomo — nel tempo che scorre, nello spazio parcellizzato — non è più misura di tutte le cose, pur nella sua sottile polemica contro gli stereotipi dell'arte, l'Arte/Valore o l'Arte/«aulico-culturale», pur nella sua talvolta sconcertante ludica ironia o nel suo proporsi

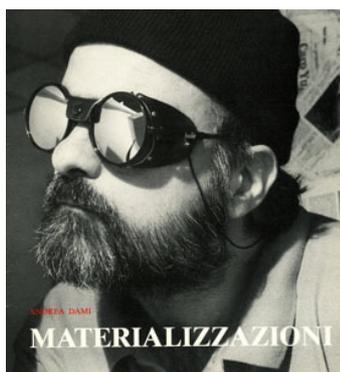
come ambiguo giocoliere/funambolo, Dami è consapevole dell'importanza dell'Uomo nel cosmo e, tra gli uomini, rivendica all'artista — in quell'accezione particolare con cui ce lo vuol presentare — un indiscusso ruolo di *faber* nel tortuoso cammino dell'umanità²².

E proprio questo ruolo è la conferma ultima, l'ultimo pezzo di filo che ci permette di cogliere le indiscutibili valenze positive del suo messaggio, pur ricco di note desolate malgrado la veste della ludicità: così quegli accenni sparsi, quelle indicazioni sospese, quelle risposte non finite riconfermano una soffusa atmosfera di luce...

E il labirinto di immagini, di suoni e colori, di anticipazioni e ritorni, di chiarezza e ambiguità che questo scritto — esso stesso labirintico — ha tentato di percorrere, vuol costituire allora, nel labirinto del mondo — suggestiva e angosciante mescolanza di passato e presente, memoria e sogno, realtà e illusione, ragione ed istinto — un ipotetico

²² È forse questa una maniera per ribadire la forza del mito, di altri miti rispetto a quelli di cui la «caduta degli dei» ipotizzava il crollo? Oserei quasi affermare di sì, se mito può valere «forte ideale» o «criterio di vita e operatività» colorato di valenze positive. Si ripercorrono, nel testo, tutti quegli spiragli legati alla concezione dell'Uomo (e non solo dell'artista *faber*). Dami non chiarisce esplicitamente il suo messaggio, le sue tensioni più intime...Un modo come un altro per continuare nel gioco/serio del celarsi/disvelarsi; ma anche un modo di incarnare certi fermenti di oggi, fermenti che, dopo gli anni ottanta, sembrano orientarci verso un possibile recupero del Valore (sia pure sotto forma di rivalutazione della Bellezza come elemento sul quale rifondare con forza un discorso estetico). Si vedano, a questo proposito, le teorie espresse da S. Zecchi, *La bellezza*, Milano 1989 e le indicazioni fornite da Franco Rella nella sua *Bellezza e Verità*, Milano 1990, teorie che intendono opporsi, alle soglie del 2000, a quella linea del «pensiero debole» che, sulla base delle speculazioni fenomenologiche del filosofo tedesco E. Husserl, si fa portavoce dell'*epoché* (sospensione del giudizio) ed invita al rifiuto di ogni dogmatismo e di ogni teoria che si ponga in maniera «violenta» e «forte» nei confronti della Verità. Per quest'ultima posizione — che ha espresso finora l'«anima» del Novecento — si vedano ad esempio P. A. Rovatti — A. Dal Lago, *Elogio del pudore*, Milano 1990; e per converso, in Zecchi, *cit.* il cap. I° *Uscire dal novecento*. Ora, malgrado quanto evidenziato in numerose osservazioni nel testo, Dami sembrerebbe tendere ad assumere impercettibilmente una posizione mediana.

percorso o un invito a percorrersi perché ciascuno di noi ritrovi il filo o, montalianamente, «*l'anello che non tiene*» per dare un senso all'esistenza²³.



Copertina

²³ Lo scritto è tratto da *Materializzazioni*, catalogo della mostra *Il nastro di Arianna*, personale tenuta da Dami dal 25 maggio al 10 giugno 1990 presso l'Osteria dei Pellegrini di Monsummano Terme (Pistoia), con il patrocinio dell'Amministrazione Comunale.

III ILLUSIONE E REALTÀ

Andrea Dami presenta ancora, in questa occasione, due *materializzazioni*, continuando così, a livello formale, le ricerche già iniziate nei precedenti lavori.

Analoghi sono dunque i nodi riflessivi: la cartapesta non è scelta tanto per il recupero di una tecnica povera quanto perché — grazie alla sua duttilità e leggerezza — permette di materializzare subito l'idea nello spazio tridimensionale, fondendo la materia e il disegno in un pezzo unico. Il disegno non è infatti il necessario punto di partenza, ma un intervento posteriore nel tempo, che avviene in una o più fasi intermedie quando il lavoro ha già assunto la sua forma-tensione: talvolta separatamente su fogli di carta, più spesso sul lavoro stesso con pennarelli, tempera, carboncino. Anzi, in un certo senso, è il filo di ferro che sostiene i profili ondulanti della cartapesta che diventa la linea ed è rimodellabile anche successivamente: espressione di una volontà di immediatezza ricercata per esprimere in maniera diretta la propria interiorità, ma espressione anche della persuasione che l'artista debba poter intervenire successivamente sul suo lavoro *“perché l'opera possa seguire le fasi di crescita dell'uomo che l'ha realizzata e così partecipare attivamente alla sua evoluzione”*¹.

Opere aperte, pulsanti di vita, dunque, opere dinamiche che non hanno intenti descrittivi: non vanno viste come illustrazione della realtà o di oggetti quotidiani, ma come realtà vivente ed autonoma in grado di interagire con lo spazio e con il tempo, materializzazioni di colore perché, per Dami, la forma è *“visione di colore”*, acquisizione spaziale di

¹ La citazione nel testo è tratta da colloqui avuti con lo stesso artista, come altre che seguono.

una materia che solitamente si accampa su una superficie bidimensionale secondo le leggi della prospettiva o anche senza tali leggi, ma, in un certo senso, in maniera mediata.

Le materializzazioni tradiscono invece una grande tensione spaziale ed una grande esigenza di movimento. Ed in questa esigenza convergono gli altri elementi meditativi alla base di queste opere.

Innanzitutto la volontà di non produrre sculture che si pongano perentoriamente nello spazio: la perentorietà si sgretola, così come si vanifica l'impressione della pesantezza.

In senso metaforico, Dami — in un mondo imbevuto di relativismo, nel quale la verità e la certezza sfumano ed anche l'io appare poliedrico, sfuggente così come insondabile ed ambigua appare la realtà nelle sue multiformi espressioni — vuol creare “monumenti ironici” al monumento incrollabile e saldo che non può più esistere nella nostra epoca, nella quale la concezione tradizionale del tempo e dello spazio si è incrinata e la verità appare conquista problematica, faticosa, temporanea mentre le possibilità comunicative — tra l'uomo e i suoi simili, tra l'uomo e se stesso — sembrano offuscarsi, in maniera inversamente proporzionale ad un progresso apparentemente capace di condurre l'umanità verso mete sempre più alte.

Il cammino dell'uomo è una linea infinita...

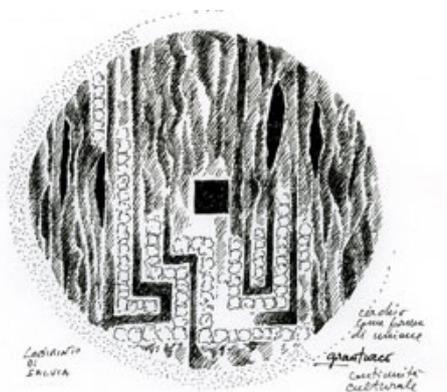
Viene in mente la massima socratica che il saggio è colui che sa di non sapere... Ed in realtà la caleidoscopica dimensione nella quale viviamo ci rende privi di saldi punti d'appiglio: ecco perché alla base delle materializzazioni dobbiamo vedere una riflessione sulla dialettica menzogna-verità, pieno-vuoto, certo-incerto. Come abbiamo già avuto occasione di scrivere, la cartapesta che *“mima e snatura la solidità della scultura bronzea e marmorea... vuol sottolineare la fragilità di un mondo di apparenti certezze ed*

*evidenziare quel dinamismo che permea il nostro tempo e rifiuta i dati aprioristici, gli incrollabili giudizi di valore e le innaturali fissità*²; e queste opere, come ingannano il senso della pesantezza, così deludono la presunzione della staticità.

Possono muoversi nello spazio — come *Doppio giallo* — essere spostate, sollevate...

Evidente quindi la polemica contro l'intoccabilità e la sacralità dell'arte: Dami rifiuta ogni atteggiamento culturale che crei un'aura di mistero intorno all'opera. Vuole che l'opera scenda, viva tra gli uomini, non diventi asserzione perentoria di sè, solo concretizzazione di un istinto, di un'emozione o di un rovello intellettuale, ma sia una forma di comunicazione che non impone silenzio, bensì dialogo.

La partecipazione a questa azione culturale a favore dell'indianità dei nativi d'America è così una logica conseguenza della persuasione che l'artista debba vivere nel suo tempo e impegnarsi anche socialmente e, se occorre, in prima persona perché il lavoro non rimanga un illusorio frammento di un'altrettanto illusoria realtà.



Ombra di luna

² Si veda lo scritto precedente *L'anello che...*, del quale questo riprende varie osservazioni.

Da qui la presentazione dell'unica opera a tema della mostra, *Ombra di luna*; da qui la persuasione che l'opera d'arte debba essere idealmente come un libro che presenta spazi bianchi per essere completato da altri e che lo spettatore debba toccarla, girarle intorno e spostarla anche, per entrare dentro al suo mondo e percepirne quegli stimoli che ne costituiscono l'essenza più vitale.

In altre parole al silenzio, alla timorosa ammirazione devono sostituirsi la riflessione, la meditazione: lo spettatore deve entrare vivamente in causa nel processo creativo percorrendo in maniera personale l'ipotetico cammino suggerito dall'artista: il quale — come sottilmente ironizza, con le sue strutture, contro tutto ciò che è aulico, pomposo, incrollabile — così non impone, ma suggerisce temi di riflessione.

Come quello del mito, della maschera, della finzione.

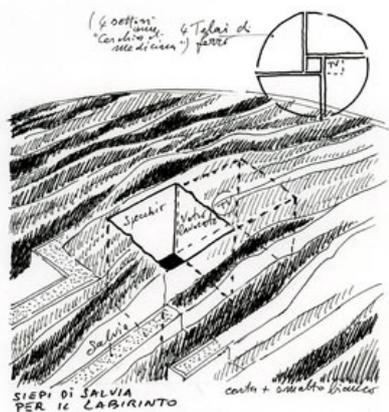
Certo, tutta l'arte è finzione, una finzione che parte dal reale per stimolare un atteggiamento creativo in grado di risolversi in momento conoscitivo o in un'appropriazione emotiva e sentimentale della realtà, esterna o interna all'uomo. Ma l'uomo è circondato da ben altre finzioni, in questo mondo, da tante maschere, sovrastrutture, apparenze fuorvianti... Ponendosi come apparenza e pura forma, le materializzazioni costituiscono un invito a valutare la fragilità di ogni maschera, la validità intrinseca di ogni forma esteriore, di ogni convenzione, di ogni atteggiamento o di ogni affermazione: lottano sottilmente contro l'apparenza che degenera in falsità, in maniera ludicamente ironica, la maniera più consona ad un mondo imbevuto di relativismo.

E il ludico sfuma così nell'allusivo, nell'illusivo — conformemente ai valori semantici del termine — gioca con le stesse carte di un reale esso stesso sfuggente, ingannevole e che forse può essere "catturato" solo da una disposizione

che ne faccia propria l'essenza, il codice: come dire tentare una decifrazione del mondo e dell'io con le sue stesse armi.

È non è un caso la presenza dell'ironia, disposizione conoscitiva legata alla percezione delle sfaccettature del mondo, del continuo trascolorare dei contrari: dal tragico nasce il comico e viceversa, dall'immobilità il dinamismo, dalla morte la vita. Anche questa è una posizione che rifiuta ogni assolutismo, che si mostra disponibile a riconoscere le sfaccettature del reale per comprenderle, armonizzarle, superarle.

Direi che, a questo punto, non è un caso la presenza di un nuovo elemento formale, il cerchio, in *Ombra di luna*.



Ombra di luna

Il cerchio è la metafora della vita, della circolarità del giorno e della notte, della morte e della rinascita: nel suo presentarsi come forma perfetta sembra concretizzare l'aspirazione all'equilibrio, alla composizione ed all'armonia delle forze.

Certo, il cerchio richiama le forme tracciate dagli Indiani con sabbie colorate, ci ricorda la Ruota di Medicina tipica della cultura indiana, allude al mondo diviso da due strade

che si intersecano al centro e indicano i punti cardinali che per gli Indiani hanno colori precisi (giallo — la luce — per l'est, per l'alba; nero — la morte — per l'ovest, per il tramonto; bianco — la neve — per il nord, con i suoi venti gelidi; verde — l'erba — per il sud, con il suo rigoglio vegetativo). Ma *Ombra di luna* non vuol essere soltanto un'allusione ad elementi tipici della cultura indiana; cerca anche di scavare nell'immaginario occidentale per scoprire concordanze, elementi di unione e di continuità culturale con i popoli al di là del "grande lago salato": viene in mente la circolarità dei labirinti mediterranei, dai più antichi, incisi o fatti di piccole pietre irregolari, a quelli medioevali.

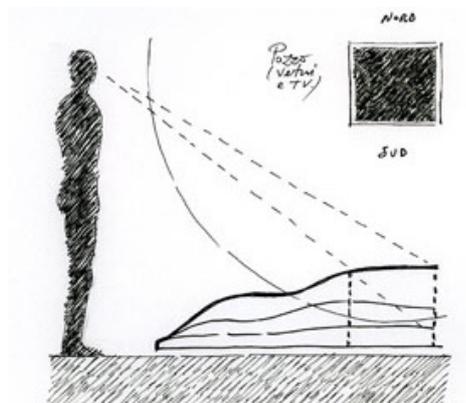
Ritorna quindi anche in *Ombra di luna* quel tema del labirinto caro a Dami e proposto anche nei video: labirinto non come luogo di morte e di perdizione, ma come luogo di rigenerazione e di vita. E — come nella videoinstallazione "*(Ri)trovarsi*" — anche i percorsi labirintici di *Ombra di luna* richiamano il labirinto classico, con i suoi tracciati rettilinei, e dunque ancora una volta sottolineano — al di là della atemporalità sottintesa nell'equazione classico = metastorico — un viaggio positivo che sembra rinnovare antichi riti di fecondità (nell'allusione al connubio cielo-terra), di purificazione e di iniziazione, ricchi anche di valenze apotropaiche e propiziatorie (si ricordi che anticamente il labirinto veniva usato come amuleto privato o pubblico in varie circostanze), se è vero che una delle simbologie del labirinto sarebbe quella di incarnare il desiderio di conservare, per mezzo dell'incantesimo simpatico, l'armonia del mondo e di propiziarsi il calore benefico del sole.

Nei numerosi disvalori ironicamente allusi nelle materializzazioni, il labirinto di Dami traccia dunque un passaggio più o meno ipotetico da negativo a positivo e, ancora una volta, con una personale ricreazione dell'elemento formale all'uso: non più, come in "*(Ri)trovarsi*", un'entrata in

diagonale nel percorso, ma un'interruzione del percorso stesso che nasce e poi si apre, va verso l'esterno, si interrompe ai limiti del cerchio e poi riprende, libero, fino a condurre, comunque, al centro, dove il pozzo della memoria rinnova un'altra delle tematiche su cui Dami insiste in maniera particolare: come a dire che il viaggio dentro il labirinto del mondo e della propria interiorità porta ad un recupero memoriale del nostro passato per non dimenticare le nostre origini.

Significativamente così le immagini del video — sfocate perché non nitida è la memoria e sfumati sono gli eventi quando non sono vissuti in prima persona — propongono frammenti di films, di scene naturali, di eventi significativi come il *Si-Tanka Wokiksuye*, cioè la grande Cavalcata di Piede Grosso, commemorativa della strage di Wounded Knee; una cavalcata di 250 chilometri ripercorsi due anni fa dagli Indiani Lakota sui sentieri degli antenati, “a fiuto”, senza bussola nè carte per riscoprire il senso della propria indianità nel momento in cui si voleva rinnovare il ricordo dell'ultimo, grande massacro di questo popolo, di quei 300 tra donne, vecchi e bambini, soprattutto, che furono sterminati per la sete di potere dei bianchi, per la volontà di non dialogare con il diverso, ma di ridurlo a propria immagine.

Ed anche in questo caso non c'è tanto la volontà di narrare eventi relativi a quel particolare popolo — peraltro la disposizione narrativa è in gran parte vanificata dalla riproposizione frammentaria delle immagini — quanto, ben più forte, l'invito all'Uomo perché percorra la propria interiorità, ritrovando, nell'auscultazione dei propri fremiti più intimi e in un passato rivissuto nei suoi elementi più fecondi, vitali e dinamici, il filo per uscire dal labirinto del mondo e, ancora una volta (come nelle anteriori materializzazioni), per scoprire se stesso.



Ombra di luna

Le vibrazioni cromatiche della superficie, quel bianco fremente di luci e di tenere ombre, i dolci, ondulati profili delle curve sono elementi in grado di rimuovere le note più profonde del nostro immaginario mentre, nello stesso tempo, suggeriscono l'idea dell'instabilità, del non concluso, del non finito: in altre parole, di un percorso che va attualizzato volta per volta, individuo per individuo e partecipa esso stesso di quella costruzione sempre penultima che è la vita dell'uomo.

In questo senso le fessure, le aperture non sono lacerazioni, ma “*inviti ad entrare dentro — come afferma Dami — a varcare la soglia, a penetrare la (ir)realtà*”.

Ombra di luna parte così da un momento contingente, ma si apre a un discorso unitario, sull'Uomo: attuale, certo, ma capace anche di varcare le frontiere del tempo e dello spazio.

Quelle frontiere — se si pensa bene — già sfumate nella riproposizione dialettica di video e materializzazioni.

Nell'arte-video infatti lo spazio si fa tempo e il tempo si fa spazio, ma questa grande libertà di movimento può essere illusoria, momentanea, una meteora: il video può sempre spegnersi, il tempo, lo spazio, il dinamismo possono annullarsi nella staticità, nel nulla, nel silenzio. La

materializzazione — paradossalmente — nel suo fissare oggettivamente e concretamente un frammento non mimetico né illustrativo del reale, lo rende tangibile e dinamico nello stesso tempo, non eludibile, anche se carico di allusioni, di echi, di sfumature.

Anche *Ombra di luna* — secondo la logica delle anteriori videoinstallazioni — cerca di ricreare dunque un'unità simbolica e di far riflettere sul senso dell'unità. Un'unità variegata, composta di minuscoli frammenti che sembrerebbero negarsi a vicenda e concretizzano un'arte che sembra procedere attraverso il binomio dell'asserzione e della negazione: la "fissità" delle strutture di cartapesta — peraltro ricche di brividi chiaroscurali — si media con il fluire dinamico delle immagini del video dove passato e presente, natura e artificio, suono ed immagine coesistono in un insieme sfaccettato; la complessità del piano simbolico dell'opera si unisce ad un medium quotidiano che ormai fa parte integrante della nostra vita e della nostra cultura e, per certi aspetti, è "popolare" e "facile", anche se tuttavia questa popolarità e questa facilità possono facilmente rivelare il loro status per molti aspetti illusorio; e, ad un medium a cui si imputa un'opera di strumentalizzazione, si affida un compito altamente stimolante oltre che informativo, nel suo renderlo portavoce di un messaggio che non intende scorrere sulla pelle dello spettatore, ma far nascere in lui una disposizione attiva, un momento di crescita, numerosi perché da esplorare, da indagare e, se possibile, da risolvere.

Ma il cerchio, concettualmente, ben si presta ad un'opera di composizione essa stessa profondamente allusiva. Non è un caso, in effetti, che al centro di *Ombra di luna* ci sia un pozzo della memoria quadrato, anch'esso — data la presenza del video — giocante sull'antitesi vero-fittizio, reale-artificiale. Il quadrato appartiene infatti alla cultura occidentale, è il tracciato della città etrusca e poi romana, è il

chiostro medioevale con al centro il pozzo, circolare. I settori del cielo etrusco riprodotto nei tracciati delle città richiamano però la Ruota di Medicina dei pellerossa: forme geometriche diverse o appartenenti a culture lontane rivelano dunque sottili legami.

Qual è il messaggio?

“Un invito a riappropriarsi, attraverso il viaggio, degli elementi che sono stati fondamentali per l'est e per l'ovest, un ponte per unire due sponde culturali divise solo da un grande lago salato” afferma Dami.

E tale invito si vena di speranza, di positività.

Già il colore di *Ombra di luna* sembrerebbe alludere alla rinascita, ad una volontà di azzeramento per una nuova partenza, ma anche vari elementi morfologici tradiscono una disposizione serena: le morbide fessure, le linee ondulate della cartapesta che a prima vista sembrano richiamare — rivissuti — i dolci profili delle colline toscane, lo stesso cerchio, indice di equilibrio, di composizione, di libertà, nel suo superamento dell'opposizione alto-basso, nell'assenza di un punto di partenza, di riferimento... l'accesso è ovunque...

Anche il quarto elemento di novità in questa singolare materializzazione — dopo l'orizzontalità, il colore e la forma — cioè l'inserimento della natura, si apre alla speranza e alla vita.

Le prime materializzazioni di Dami — pur nella loro afigurata — presentavano riferimenti naturalistici: ma la natura era nuda, spoglia. Solo terra e volumi, tradiva un'ansia ecologica, la consapevolezza del disequilibrio apportato dall'uomo nei suoi rapporti con la natura, depauperata dei suoi elementi vitali e resa glaciale, inerte, silenziosa... degno teatro di un uomo assente, esso stesso depauperato di vita e rivelato nelle sue negatività, nei suoi errori, nelle sue follie.

Le materializzazioni, *“nuovo Stonehenge di cartapesta”* (come già le abbiamo definite) attestavano così la pochezza

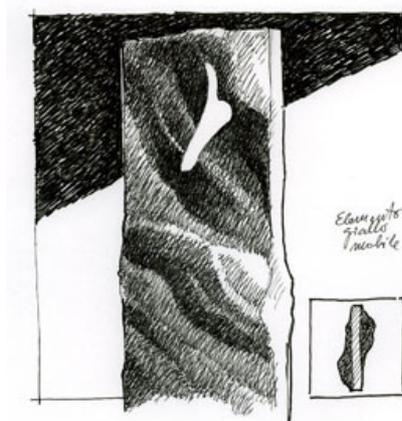
dell'uomo, avvolto da un'abissale solitudine, attanagliato da una profonda incomunicabilità non solo tra se stesso e gli altri, ma tra se stesso e la parte più nascosta di sé.

Quello però che, nelle precedenti opere, era affidato al recupero memoriale ed al percorso labirintico nel proprio io, *Ombra di luna* lo rende concreto anche con l'inserimento della natura vera, reale. E, anche in questo caso, l'opera supera l'occasione contingente: se è vero che la salvia — pianta officinale di lunga tradizione nella nostra civiltà — permette di riscoprire un semplice filo che ci lega ai nativi d'America (la salvia è usata dagli Indiani per i letti rituali ed è disseminata nelle praterie, scenario delle loro cavalcate), è anche vero che si fa portavoce di un messaggio di semplicità e di umiltà e, nello stesso tempo, valutata da un punto di vista interno alle ricerche formali dell'artista, è un inno alla vita, un'espressione concreta del relativismo e del dinamismo di cui parlavamo all'inizio: la pianta pulsa, cambia colore con il sole, appassisce, si può sostituire, ha una sua naturale brillantezza e morbidezza che tradisce la volontà di eliminare la possibile freddezza dell'opera. La struttura ha infatti colori nitrosintetici ed anche al granturco, che ricopre allusivamente la grande base circolare su cui poggia l'opera, non resta che venire di brividi tattili la levigatezza del bianco...

Dalla natura rinasce l'artificio. Ma già Dami ci ha abituati al suo gioco allusivo di asserzioni e di negazioni.

E così, in maniera molto concettuale, l'altra materializzazione ripropone la verticalità che nega e completa la circolarità e suggerisce l'idea dell'ambiguo: *Doppio giallo*.

Eppure quella superficie viola, così morbidamente inserita nello spazio, ha già in sé la forma del cerchio... tentativo di sintesi??



Doppio giallo

È poi un'opera che vive dei colori complementari, viola e giallo... tra l'acqua e la notte. Ma è un'opera notturna, una materializzazione dell'ombra tanto quanto *Ombra di luna* (ombra = proiezione nell'io) è la pallida, madreperlacea luce lunare che inargenta le tenebre.

E il cerchio?

Luce e ombra...

Ma la luna "appartiene" all'uomo fin dai primordi, a tutto l'Uomo, senza est e ovest, se l'uomo resta legato alla terra, ai cicli stagionali...

E allora?

Notturmo: ancora dubbio, incertezza, ambiguità?

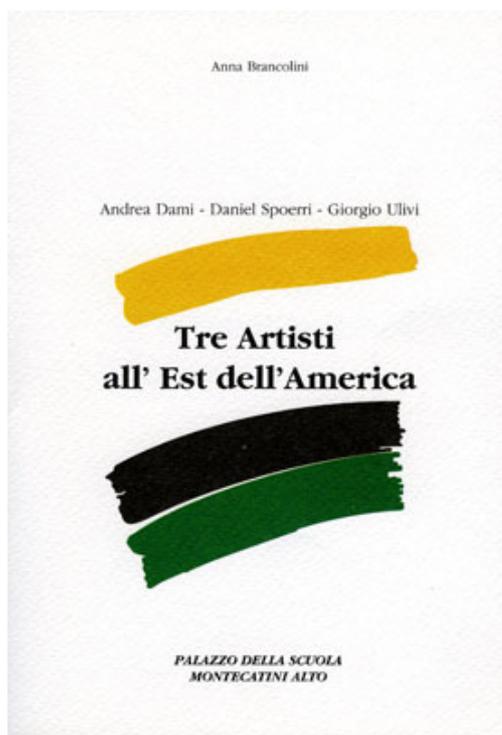
Lunare: pallido riflesso di luce...

Il rapporto vero tra noi e gli altri al di là del grande lago salato, ma anche con tutti gli altri, dell'Uomo con l'Uomo, è all'inizio, deve essere ricreato, riscoperto...

Ma dov'è l'inizio, ci dice il cerchio?

E dove porterà?

Percorriamo il labirinto delle ombre della luna³...



Copertina

³ Questo scritto è tratto dal catalogo "*Dami Spoerri Ulivi — Tre Artisti all' Est dell' America*", relativo alla mostra omonima tenuta nel Palazzo della Scuola di Montecatini Alto (PT) dal 25 settembre al 12 ottobre 1992 nel quadro delle manifestazioni inerenti al progetto *1492-1992 — Cinquecento anni dopo per non dimenticare* (progetto patrocinato da vari Comuni della Provincia di Pistoia e dall'Associazione Teatrale Pistoiese). In occasione di questa collettiva, Dami presentò la materializzazione con video *Ombra di luna* e la materializzazione *Doppio Giallo*.

IV OBLIQUAMENTE

...Sono tornata nel *Giardino della memoria* in un giorno di nebbia, dopo diversi mesi, per percepire la continuità e il senso di un messaggio al di là del motivo contingente che l'ha generato, quando la temperie di dolori, pensieri, rabbie impotenti legate a quel lontano 23 agosto è sfumata così come il sole estivo è ormai diventato un pallido ricordo tra le brume autunnali.

L'aria umida e pungente, il cielo grigio, l'erba bagnata, quell'impalpabile senso di malinconia che aleggia in certe giornate novembrine suggerivano il senso della diversità.

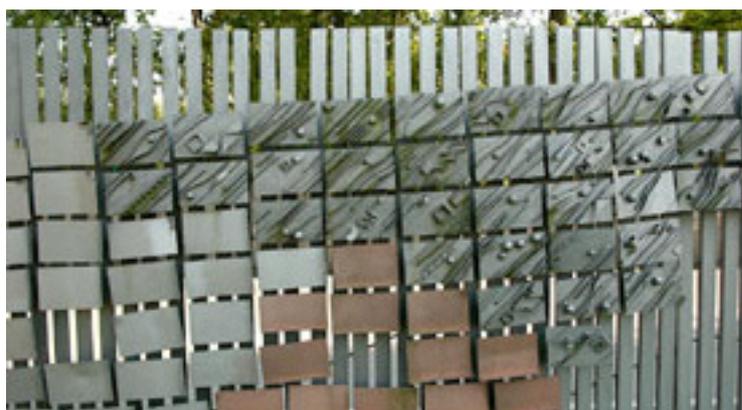
Ma le 175 formelle si sono offerte alla mia vista con il loro consueto, vivo rigore: vivo perché le linee verticali della struttura, il dolce, alluso profilo metallico delle colline circostanti, i giochi di forma e luce delle tessere simili, eppur tanto diverse, di questo suggestivo e doloroso 'mosaico' lasciano intravedere un sommesso, ma profondo dialogo con l'ambiente circostante.

Un dialogo capace di ricrearsi volta per volta perché vario e diverso è il gioco delle luci e delle ombre, perché mutevole è il sussurro dell'aria, il percorso dei suoni o delle voci tra le strutture metalliche che sembrano vibrare di una loro composta ma forte volontà comunicativa.

Forse mai, come in quest'opera, si percepisce l'importanza di uno dei fulcri tematici del lavoro di Dami: quello dei perenni contrari che trascolorano l'uno nell'altro e ci indicano frammenti che si compongono in temporanee e sempre diverse unità, anche se è l'Unità che si avverte dietro le schegge di forme e di pensieri, l'Unità di chi pensa che l'Arte debba essere una risposta 'umana' — integrale e consapevole — alle forme non umane del vivere civile.

Apparenza e realtà, geometrismo e rigore sembrerebbe suggerirci l'insieme delle formelle e delle linee verticali.

In realtà ogni precisione geometrica è infirmata dalla continua tendenza allo scarto, alla negazione di sé: illusione l'apparente allineamento orizzontale delle linee sullo sfondo, illusione la similarità formale e cromatica delle tessere, illusione l'uguaglianza delle superfici, illusione, infine, l'unico piano prospettico: la realtà dell'opera si frantuma in una serie infinita di punti di vista. In tal modo lo spettatore viene assorbito egli stesso nel processo creativo e lo genera ex novo, sostanziandolo di infiniti, minuti apporti temporali, spaziali, mentali.



Paysage (particolare)

L'opera vive di questo dinamismo: vive come vivono di una loro vita autonoma le linee sideree del fondo (materializzato tentativo razionale di ridurre il Caos a Ordine o pura rievocazione di suggestioni naturalistiche... il canneto... i filari di viti... gli alberi?); vive come vive sono le formelle le cui superfici ci parlano di percorsi, di storie individuali, tramate di un vissuto non riducibile ad un comune

denominatore eppur ugualmente azzerato dall'Inspiegabile, Irrazionale Evento della Storia, dal Caos e dal Caso che hanno interrotto i percorsi, con le loro vicende già concluse, con le loro storie ancora da finire...



Paysage (particolare)

Ci sono elementi formali ricorrenti, nelle 36 piastrelle che si stagliano, con la loro diversità, a ricordare i caduti di Castelmartini: accanto alle sfere, ai cerchi, alle linee spezzate ma chiuse (il passato sedimentato nella memoria?), si vedono frammenti di ferro, di viti senza fondo. Non c'è, per essi, un inizio ed una fine: la vita, l'azione, il pensiero, la speranza devono continuare, oltre la morte... dal Caos deve rinascere il Cosmos.

È quanto vuole dirci Damì insistendo con i suoi contrari, con il suo celare/disvelare continuo, con le sue parziali verità che volontariamente ci insinuano il dubbio fecondo e ci spingono alla ricerca di una dimensione da costruire e ricreare giorno per giorno, in un equilibrio precario ma ricco di profonda eticità.



Paysage (particolare del retro dell'opera)

I contrari, dicevo: pieno/vuoto, certo/incerto, verticale/orizzontale... ma è la linea, o, meglio, il 'senso' dell'obliquo che tutto riporta all'Unità di cui parlavo all'inizio: dell'obliquo inteso come "attraversamento" di vari territori — della realtà e dell'arte, della forma e del pensiero — per carpire il senso delle varie individualità; dell'obliquo come risposta all'assolutismo, alla monolitica certezza, all'inquadramento dall'alto; dell'obliquo come coscienza di esistere 'ne' e 'per' la diversità, perché il fare arte si tramuti in un gesto incisivo che spinga alla riflessione autonoma, al libero (e non gratuito) pensiero.

Un'ulteriore considerazione: un invisibile filo d'Arianna continua a legare i lavori di Dami, segno della chiarezza di un percorso e di un'idea.

Dalle ormai lontane 'materializzazioni' in cartapesta e rame alle suggestive forme di frammenti di carta gialla con i loro inserti naturalistici, alle splendide "città tecnologiche" — monumento ironico e mordace alla pazzia urbana e ai suoi idoli — ai lavori in ferro, così caldi e perennemente mutevoli

nelle loro superfici segnate dal tempo, fino agli ultimi pezzi tridimensionali con la loro deviante carta vetrata che ci cattura e ci respinge trasportandoci in una dimensione illusoria e reale nello stesso tempo (complici le luci e le ombre ed il calore di un rame docile alla mano e al pensiero), Dami continua a dirci che l'arte non può offrirci risposte certe... può suggerirci percorsi — esistenziali e morali — perché ciascuno trovi la forza di camminare, da Uomo, lungo il sentiero che gli è toccato in sorte... memore del passato, consapevole del *Càos*... perché, dal passato e dal *Càos*, e dai mille volti dell'esistenza, si possa faticosamente costruire il nuovo sentiero della Umana Dignità”.

V SOGNO

Le voci, i suoni... il passato ha un suo suono, un suo profumo, una sua vita... ma anche il presente ha un suono, un profumo, una vita pulsante... è giusto azzerare i due termini? è giusto privilegiare il solo presente? ma ha un senso riproporre il passato in maniera inerte, con questo diverso “esserci” nel mondo?

Dami — coerentemente con il suo percorso artistico — ha scelto di situarsi in un territorio di frontiera, tra il pieno e il vuoto, tra l’interno e l’esterno.

Sogno è così la materializzazione di un auspicato legame tra ideale e reale, tra passato e presente; ed il sogno è proprio un territorio di frontiera dove arrivano echi molteplici e si ricreano suggestioni diverse, in una dimensione che supera le tradizionali coordinate di tempo e spazio.



Sogno

La scultura in ferro — materiale carico di suggestioni che richiama la poesia e la vitalità del nostro artigianato locale —

si erge, apparentemente perentoria, come a chiudere lo spazio di un arco; in realtà è un personalissimo sipario tramato di varchi, di aperture, che cattura, riflette e filtra la luce, che non separa nulla, ma, al contrario, tutto riassorbe.

La parte concava verso l'esterno imposta un rapporto dialettico con la colonna e il pozzo, ma non solo per ritrovare convergenze formali (sarebbero troppo ovvie), bensì per librarsi sul terreno dell'*allusione*, tanto caro a Dami: allusione alla colonna come punto di riferimento e sostegno, anche metaforico, come momento celebrativo di eventi e frammenti di vita (si pensi ai bassorilievi delle colonne onorarie romane); allusione al pozzo come antico centro della città, come depositario della sapienza, come simbolo di vita e di purificazione, data la presenza dell'acqua... dei suoi suoni... dei suoi rumori.

E qui il consueto filo di Arianna ci riporta a ritroso ad un tema spesso presente nell'artista: quello della città come insieme di persone che vivono, agiscono, soffrono, gioiscono... città che oggi sembra aver perduto la sua funzione comunicativa per creare deserti di solitudine.

E Dami, attraverso i moduli quadrati della sua scultura, vuole proporci allora la città non come modello architettonico ed urbanistico (che richiama, a ritroso, il mondo etrusco), ma come *civitas*, insieme di persone che devono cooperare per la creazione di una dimensione comune, vivibile.

La quadrettatura delle lastre si rivela così la traccia di un orientamento di vita.

Una regola.

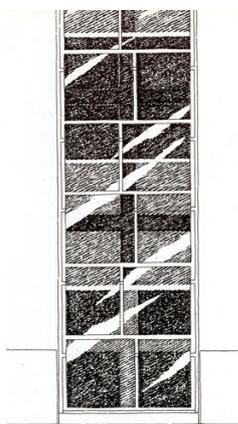
Una ricerca di proporzione e di equilibrio.

Un'ipotesi per trovare il nostro percorso.

Ma nel senso della misura e del rispetto: *Sogno* lo attua già con il chiostro, riproponendo, nella sua morfologia, lo spazio architettonico plasmato da diaframmi piani e da superfici

curvilinee nel gioco dialettico che si instaura con l'ambiente circostante.

Ma la lettura del pezzo va ben oltre, si amplia in ben più vasti orizzonti: i suoi modelli geometrici elementari sono autonomi tra loro, pieni di vuoti, liberi nel movimento e la griglia che ne risulta non è così un elemento di separazione, ma un varco tra il qua e il là, tra noi e gli altri.



Sogno

Un varco che lascia spazio alla possibilità, alla libertà ed anche al caso: in questo senso vanno letti i segni obliqui che rigano il ferro, le diagonali che vogliono porsi come elemento dinamico.

Dami ha tracciato dunque sulle superfici la sua scrittura, il suo alfabeto interiore; ed ha poi lasciato una traccia sulla traccia in quei segni, in quei frammenti che tramano il ferro.

Ma ora il sogno vorrebbe che altri tracciassero il loro alfabeto... pensato... agito... mormorato in suoni e parole...

L'opera non vuol concludersi in se stessa. Proprio per questo ha tentato di andare oltre il discorso visivo, per non rimanere immota — malgrado i suoi pieni e i suoi vuoti, le

sue luci e le sue ombre — per parlare con il passato, il presente, lo spazio e tutti noi.

I suoni emessi dalla scultura si fanno così metafora di una visione del mondo.

Si è parlato più volte, in queste righe, di echi, di suoni, di rumori... certo, perchè dall'arte e oltre l'arte nasca un nuovo modo di rapportarsi all'altro e al diverso, in tutti i sensi, nel pieno rispetto dell'individualità di ognuno.

L'artista vuole indicarci che questa non è pura utopia, è una precisa scelta etica.

Ma allora il concerto è già una scelta, è già un percorso in fieri.

Sta a noi decidere se compiere insieme il cammino.

Solo a noi¹.



Sogno

¹ Lo scritto è tratto dal catalogo *Impronta Attore Sogno* relativo alla mostra collettiva "Il Chiostro delle Meraviglie", tenuta dal 21 marzo al 18 aprile 1998 (con il patrocinio dell'Ente Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, del Comune di Pistoia e dell'Associazione Spazio di Arte Totale) nel Chiostro Grande della S.S. Annunziata di Pistoia e nella quale Dami presentò appunto la scultura in ferro *Sogno*. Il testo è stato scritto per l'inaugurazione del *Giardino della memoria*, a Castelmartini di Larciano, il 23 agosto 1996 e pubblicato nel testo omonimo (edito da Morgana Edizioni, Firenze, 2001).

VI
... COME LO STORMIRE DELLE QUERCE DI
DODONA...

*Vorrei anch'io che la mia scultura sonante potesse dar vita
ad un soffio creatore e la sua voce divenisse "mantra".*

Molto meno territorio di frontiera i nuovi lavori di Andrea Dami.

Rimane — fortissima — la dialettica tra pieno e vuoto, interno ed esterno, luce ed ombra, ma l'attenzione sembra spostarsi su una dimensione diversa che non rinnega le precedenti linee di indagine, ma le riassorbe e le supera nel tentativo di percorrere un sentiero ancora nuovo, ancora diverso.



Ombelico del mondo, Cripta della Basilica di S. Croce, Firenze

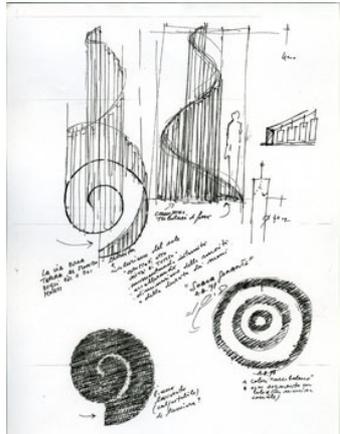
Il passato è comunque presente: un passato personale, evocato dalla riproposizione di un materiale — il ferro — con il quale Dami traccia ormai da tempo i segni e le forme del

suo alfabeto interiore, un passato che richiama, pur nella sua ricerca individuale, le espressioni artigianali del territorio e ripropone, nelle superfici trattate con profonda sensibilità pittorica e con un intenso calore cromatico, quel dialogo con i materiali semplici, quella poesia del rapporto diretto con la mano dell'uomo che l'artigiano del ferro ha rinnovato per secoli.

Ritroviamo ancora una traccia di vita e di profonda eticità.

Ma c'è altro.

Il passato — eterna nostra memoria — questa volta si perde, ancora più a ritroso, nei sentieri che conducono ai primordi dell'umanità, in una dimensione ancestrale nella quale l'oggetto/scultura — totemico, rituale — evoca divine presenze: nella volontà di dare corpo a voci naturali o astratte, si fa voce di dèi, dio esso stesso.



Scala sonante (progetto)

Nelle sculture sonanti di Andrea Dami — riproposizione allusiva delle sculture etniche dei popoli primitivi — le vibrazioni forti, aspre, ataviche del metallo ed i suoni che sembrano richiamare le voci molteplici del mondo naturale e

farsi quasi parola, grido o lamento, ci proiettano così in una dimensione fuori dal tempo e dallo spazio: una dimensione mitica — e dunque di forte connotazione simbolica — nella quale (dicono antiche cosmologie) l'origine del mondo appare legata ad una sostanza sonora, ad un soffio creatore da cui in seguito sarebbe scaturito il mondo.

“In principio fu il Verbo...”.

E gli dèi erano — in varie culture primordiali — vibrazioni sonore oppure, ormai in forma antropomorfa, suonavano, danzavano ed erano un tutto indissolubile con i loro strumenti ricchi di suggestioni... la cetra, il flauto, la conchiglia-sonaglio, il tronco-tamburo.

E il mondo era pieno delle loro voci...

L'immaginario mitico orientale è ricco di questi momenti... ma si pensi allo stormire delle querce di Dodona, voce di Zeus, si pensi ai responsi di Apollo, dispersi su foglie fruscianti al vento, ai sussurri delle rocce, alle ninfe dei pioppi che piangono la morte del loro fratello caduto nel Po...

La voce degli dèi è un soffio della natura... e gli dèi, per l'uomo primitivo, hanno plasmato il mondo; ed è loro il rumore del vento, della pioggia o il fragore del tuono (e il ferro rimbomba con cupo fragore di tuono).

I richiami atavici, nelle sculture di Dami, sembrano sottolineare dunque una volontà creatrice, ma immateriale, impalpabile e ricca di echi.

I suoni, i rumori e le voci sono molteplici sotto il tocco di abili mani che percuotono, accarezzano, graffiano queste superfici...

E il suono diventa, in questi pezzi, la traduzione sonora dello spazio, del vuoto che trama il ferro, della linea obliqua che ne riga, ancora una volta, le superfici, a indicare la libertà dagli schemi, il dinamismo, l'imprevedibile, l'incerto e anche il caos.

Ma perché il suono?

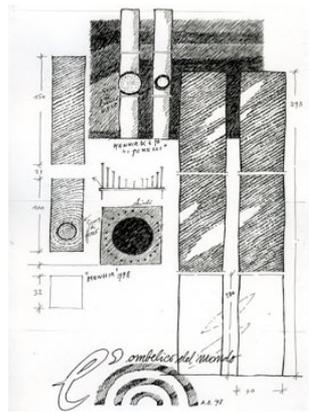
Il suono nello spazio e per lo spazio, dilatabile, immenso?
 “*In principio fu il Verbo...*”.

E poi venne l’Universo... vennero il cielo e gli astri, il sole
 raggianti e la luna di madreperla... venne la Terra e il mare
 “*echeggiante infinito*”, vennero le piante, gli animali e
 l’Uomo.

E l’uomo volle sentirsi in armonia con il mondo, evocare
 le potenze divine, cercare un dialogo tra la Terra e il Cielo.

E fu il Totem: proiezione dell’Uomo verso le forze
 generatrici, legame indissolubile tra passato e presente, tra il
 mortale e l’eterno.

E nel totem parla il soffio creatore del divino...



Menhir e Menhir alfa e beta

Cosa vuol dirci dunque questo artista pittore e scultore,
 allusivo stregone di nuovi riti?

Dove vogliono condurci il suo *Menhir*, frammento
 polisemico di un rinnovato Stonehenge? o il suo *Ombelico
 del mondo* (*Opera n°2*), che si muove negli obliqui percorsi
 della realtà e dell’illusione?

Vorrei anch'io che la mia scultura sonante potesse dar vita ad un soffio creatore e la sua voce divenisse "mantra"

... per cercare, ancora una volta, nella dimensione forte ed impalpabile, perentoria e dolcissima del suono che si perde nello spazio, una ulteriore possibilità comunicatrice.

Non dimentichiamolo.

Dami è l'artista del dialogo, della memoria, dei percorsi mai assoluti... è l'artista dell'*urbs* che aspira a diventare *civitas*, nel rispetto di ogni singola individualità e nel rispetto di una libertà allusa sempre — nelle sue opere — dagli interstizi, dai vuoti: varco possibile tra il qua e il là, tra il presente e il passato, tra noi e gli altri, tra l'ideale e il reale.

Al di là delle barriere...

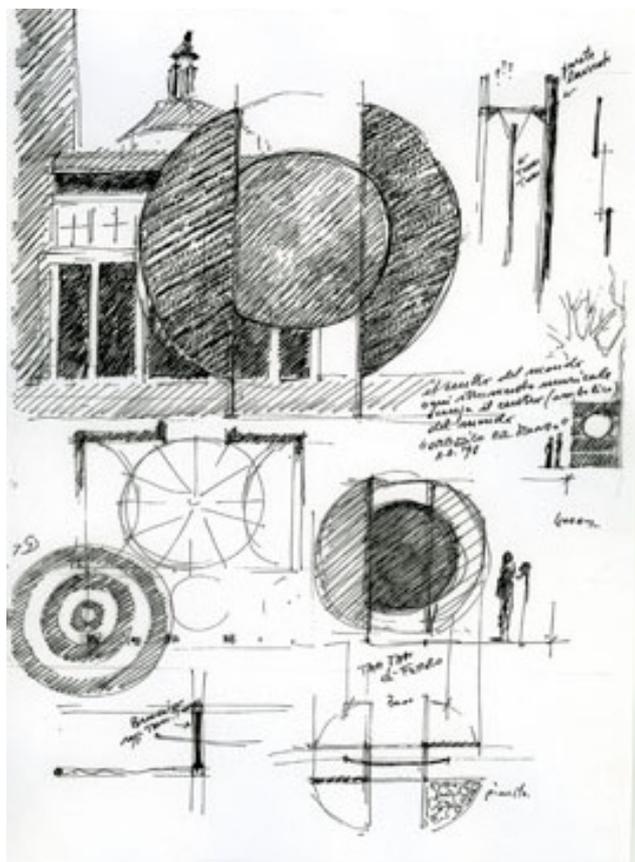
L'esigenza comunicativa ricerca così nuovi codici espressivi, nuove forme vitali.

La musica, il suono sempre diverso che la mano dell'uomo, lo strumento o il materiale riesce a far scaturire dalle sculture sonanti è così la ricerca di un nuovo alfabeto per il quale la forma si dissolve nel suono e il suono si dilata, infinito, nello spazio senza confini.

Senza schemi, costrizioni, apriorismi... libero... perennemente rinnovabile e ogni volta unico.

Con la speranza — sempre presente — che l'artista celebri un nuovo rito e indichi nuove vie, al di là delle separazioni e delle diversità: perché l'Uomo, nella ritrovata memoria di un mondo primigenio — in cui la parte interagisce con il tutto e l'Uno permea il Molteplice — riesca a guardare dentro e fuori di sé ed a scoprire il sentiero che conduce dal *Càos* al *Còsmos*¹.

¹ Il testo è stato scritto in occasione della mostra *Ombelico del mondo — Viaggio al centro della percussione*, tenuta, nel 1998, nella Cripta della Basilica di S. Croce e alla Stazione di S. Maria Novella di Firenze. Per le opere presenti nella mostra, si veda l'Appendice.



Ombelico del mondo (progetto)

VII TRA TERRA E CIELO

Il percorso di senso suggerito dalle opere di Andrea Dami non è intuitivo e immediato: è un percorso “allegorico”, che ha bisogno di un interspazio riflessivo.

Un percorso di “scissione” tra noi e le opere o tra noi e l’artista... ma per creare un’unione più consapevole.

Lo notiamo anche nella mostra “Bianco & Nero”, dove Dami presenta un’opera orizzontale, ancora in ferro: scelto, questa volta, in forte polemica contro l’ossessivo bisogno di “tangibilità” della società odierna (la tangibilità, la concretezza della merce, legata al circuito del profitto).

Il titolo — *Tra terra e cielo* — a detta dell’artista si ispira alla visione delle acque del Pescaia, il torrente in cui si specchiano il cielo e la concreta realtà della cittadina omonima, che dà di sé, così, un’immagine illusoria e reale nello stesso tempo.

Ma, a mio parere, questo titolo ha motivazioni più profonde e si ricollega ad un tema ricorrente nelle opere di Dami, fin dai primi lavori in video e cartapesta, e cioè la continua tensione tra reale e ideale, tra la cosa “com’è” e “come si vorrebbe che fosse”, riferita, in questo caso, alla città, indagata sia come “*urbs*”, luogo fisico di residenza, sia come “*civitas*”, dimensione sociale del vivere, insieme di individui che vivono in una comunità urbana.

All’interno di questa indagine c’è un’ulteriore disposizione dicotomica che è, a sua volta, dialettica: da una parte, la visione di una città con tutte le negatività ed i problemi del nostro tempo, non ultimi quelli di una possibile distruzione legata ad una guerra; dall’altra, il momento della ricostruzione, dell’Araba Fenice, la possibile configurazione ideale di una città diversa e proprio per questo sperata.

Riflettiamo ancora una volta sull'uso del modulo quadrato, quasi un ricorrente pittogramma, in Dami.

Modulo quadrato perché?

Perché ci riporta alla città romana, ma soprattutto alla città etrusca, che vuole il tracciato urbano speculare a quello del cielo per conferirgli una connotazione positiva.

Se è così, in quest'opera non dobbiamo vedere solo una denuncia della possibile fine delle nostre strutture urbane, "azzerate" su un piano orizzontale (metafora delle distruzioni belliche e ricordo dell'11 settembre e di ground zero), ma anche una loro ipotetica rinascita sulla base di un "modulo quadrato", che allude ad un futuro più positivo, più razionale, più vivibile rispetto al presente.



Tra terra e cielo, Palagio comunale di Pescia (Pistoia)

Il modulo quadrato diventa così metafora della speranza, espressa mediante una figura geometrica perfetta, astratta, priva di precisi riferimenti alla contingenza, al di là dei summenzionati richiami all'attualità più dolorosa: e l'opera si propone dunque come un "oggetto estetico" nel senso etimologico della parola, un oggetto che cerca di colpire la

nostra *aisthesis*, la nostra percezione, per riuscire a creare, con noi, un rapporto relazionale e darci un determinato messaggio.

Un messaggio “estetico” al di là del “bello”; non certo legato — qui — ai canoni dell’armonia e dell’equilibrio, ma puro momento relazionale, relativo... eppur ricco di inesauribile profondità nel suo dar voce alle dissonanze ed agli squilibri, nel suo procedere “obliquamente” ed allusivamente, nel suo dare spazio al non-identico, al non-omologato, a quell’individualità che il sistema (e il termine ha ancora oggi una sua validità) mortifica quando ci impone (o ci suggerisce) determinati comportamenti, tutti uguali; in altre parole, nel suo dare spazio a quella traccia di sé che affonda le sue radici nella libertà del mondo interiore e di questo mondo interiore è la realtà oggettivata.

Le opere di Damì non vanno giudicate all’interno della categoria del “bello”, dunque; vanno interpretate come “oggetti estetici” che invitano alla riflessione, che appartengono al mondo reale in quanto oggetti concreti e, nello stesso tempo, lo trascendono; perché non imitano niente, situandosi in una dimensione intermedia che partecipa di mondi diversi...

Sono aspetti, in un certo senso, di un’arte fantasma, che è tale anche perché è traccia oggettivata della mente, traduzione in termini materici dei percorsi impalpabili del pensiero... arte, anche in questo caso, a metà tra due mondi, tra lo spirito e la materia, arte ambigua, ma nel senso positivo del termine...

Quest’arte “fantasma”, pur non mimetica della realtà, rivendica però una sua realtà, nel momento in cui si presenta come un oggetto, una materializzazione di un’idea della mente.

E rivendica anche la forza di un suo peculiare messaggio.

Le opere di Dami sono infatti arte “impegnata”, arte “civile” e “politica”, nel senso latino e greco dei termini, cioè arte che si pone come azione responsabile e consapevole all’interno della società: composta da individui che devono vivere per costruire progressivamente, insieme, la società stessa o, quanto meno, cooperare per renderla migliore.



Tra terra e cielo (particolare)

Arte che, pur avendo tratti individuali, è arte per la “polis”, direbbero i greci; per i “cives”, direbbero i latini, perché l’artista all’interno della società deve avere un ruolo sociale, per Dami: un ruolo propositivo di determinati valori, soprattutto morali e politici, perché sono questi piani a dare un senso agli altri e a quelle “sfere” di cui già Weber sottolineava la preoccupante autonomizzazione e pervasività.

Dami, in definitiva, attua una “politicizzazione dell’arte”.

Non a caso il fruitore, davanti alle sue opere, è spinto non ad osservarle in maniera inerte o distaccata, ma a percorrerle, a girarvi intorno o attraverso ed a toccarle...

È un modo per entrare dentro l’operazione estetica, divenendo parte di essa: parte forse effimera perché si può

girare intorno all'opera o toccarla per un tempo non dilatabile a nostro piacere... ma tutto questo è sufficiente perché si instauri un rapporto personale, irripetibile, dialettico; perché si crei una dimensione "politica" in cui il singolo interagisce con l'artista, con l'altro, con gli altri e dunque con la collettività e per la collettività.

Nella coscienza politica che la pervade, l'arte "fantasma" si assume quindi un forte compito di denuncia e di recupero di valori che la rendono molto concreta, visibile e tangibile¹.



Tra terra e cielo (particolare)

¹ Il testo, finora inedito, è stato scritto per l'opera omonima presentata alla mostra "Bianco & Nero", tenuta nel 2003 presso il Palagio Comunale di Pescia e sintetizza concetti espressi nella presentazione inaugurale dell'evento.

VIII
L'ALA DELL'ANGELO
CONVERSAZIONE CON ROBERTO AGNOLETTI
SUGLI UOMINI
(DA GIOVANNI MICHELUCCI A FERNANDO MELANI)
E SUGLI ANGELI

“Ero entrato in un bosco, uno di quei boschi dove c’è l’odore delle foglie marce, delle castagne e dove ci sono tutti i colori della campagna toscana. Ecco appunto giravo, preso dal fascino degli odori, dai movimenti dei rami e dei tronchi, dai raggi del sole che filtravano... Stavo vivendo il bosco, quando scopro, o immagino di scoprire una piccola capanna, piccolissima, dove ci poteva stare pochissima gente o nessuno. Una capanna ridotta piuttosto male che aveva la porta semiaperta. E guardandola mi chiedevo chi mai potesse vivere in così poco spazio. Con questo interrogativo mi sono avvicinato alla porta e dallo spiraglio ho potuto intravedere all’interno un’ala che si muoveva lentamente.

Cioè era un angelo che con quel movimento dell’ala creava nell’ambiente quell’atmosfera che è necessaria agli angeli per vivere, per continuare a vivere ancora fra noi.

Meraviglia. Un angelo vive, all’angelo basta quello spazio...

Allora c’è da porsi una domanda. Come mai lo spazio non basta mai all’uomo? Invece nella capanna ci sono degli esseri che vivono e mettono a posto tutte le loro piccole cose... quelli creano lo spazio, però non sono mica uomini, sono angeli... Allora bisogna cambiare il mondo e che l’uomo divenga un angelo. Se è possibile. È possibile? Sì, è possibile”¹.

¹ Il testo è di G. Michelucci e possiamo leggerlo, con minime variazioni, in G. Cecconi, *L’architetto e l’angelo detenuto*, Pistoia 2000.

Anna Brancolini: L'arte come "essere sé" è arte paritetica al respiro, funzione vitale ma anche, necessariamente, un tentativo di trovare una sintesi, un'interazione tra l'io e l'altro da sé, perché il "sé" non si esaurisce con l'io...

Roberto Agnoletti: Ma, se l'arte è "essere sé nel mondo", potrebbe anche costituire un'imposizione del sé nel mondo: l'artista come protagonista a tutto tondo che vuol testimoniare il proprio essere e imporre la propria presenza e quindi il proprio modo di vedere, il proprio modo di leggere il contesto, il proprio stile di vita. La sfumatura è quando si afferma che l' "essere sé" si realizza nel dialogo con il mondo e quindi con gli altri. È questo che permette di immaginare l'artista con un "ruolo sociale" perché "essere sé nel mondo" vuol dire dialogare costantemente e mettersi in discussione, in relazione agli altri, anche nei confronti della forma, del linguaggio. In effetti la similitudine tra Michelucci e Dami trova in questo il suo nodo fondamentale.

Anna Brancolini: Senza dubbio. Per Michelucci l'architetto non deve essere protagonista, o quanto meno non deve operare una forzatura nei confronti delle esigenze degli altri per i quali opera. Deve cercare, avrebbe detto Fernando

Questa piccola "visione" ha attirato l'attenzione di Dami, portandolo a riflettere sul tema dello spazio — che non è mai sufficiente per l'uomo — ed ispirando la sua scultura *L'ala dell'angelo* (per la quale si veda anche lo scritto introduttivo). Intorno a questa scultura sono nati alcuni interventi, dal "concerto" del percussionista J. Faralli, in un pomeriggio assolato, a Sarripoli, nella campagna pistoiese, al dialogo tra me e R. Agnoletti (visto che entrambi ci siamo interessati dell'architetto pistoiese in alcuni scritti), dialogo teso a mettere in rilievo le consonanze tra il pensiero e il lavoro di Dami e quelli di Michelucci (e riportato integralmente nel testo), fino alle foto (artisticamente "rivisitate") che F. Cappellini ha proposto di realizzazioni architettoniche del maestro. Gli interventi sono stati poi raccolti da Dami nel libro *L'ala dell'angelo*, Firenze 2004, al quale è allegato il CD con le immagini ed i suoni del concerto di Faralli.

Melani², di “*abbassare l'angolo*”, abbassare l'angolo del proprio protagonismo per auscultare le forze esterne che poi dovrà interpretare. Giovanni Michelucci ha sempre combattuto per un'architettura di questo genere, un'architettura in cui lo spazio nasca dalle esigenze di coloro che in questo spazio dovranno vivere e che l'architetto “porta ad essere” come spazio. E siccome queste esigenze sono variabili nel tempo, gli individui sono variabili nel tempo e noi viviamo in un tempo variabile, il concetto di variabilità non può non assumere un ruolo cardine nel pensiero michelucciano.

Ed è per questo che, qualunque opera di Michelucci si osservi, non si ritrova mai la riproposizione di determinati schemi o stilemi: sembra quasi che ogni opera nasca per quella particolare esigenza, per quel particolare momento. Ecco perché i suoi lavori sono sempre legati al tema del dialogo: un dialogo anche tra materiali diversi, tra elementi formali diversi che creano interrelazioni sempre diverse. E Michelucci credeva in questo dialogo: Michelucci maieutico, Michelucci socratico, nel senso di portare alla luce, dagli altri, bisogni e desideri per dare poi loro una veste spaziale e formale. Michelucci diventava così quasi il traduttore di qualcosa che gli altri avevano dentro di loro a livello immateriale. È come se avesse operato una transcodifica dall'immateriale al materiale...

Roberto Agnoletti: È per questo che non ha fatto scuola. Ci sono altri architetti che hanno uno stile riconoscibile: sono riconoscibili nei loro esiti formali, e dunque imitabili. E creano una scuola. Michelucci non è imitabile, non ha una cifra formale sua, non ha uno stile: ha un atteggiamento progettuale, un metodo da proporre. Un metodo che porta a

² Per F. Melani, si veda la nota 9 dello scritto introduttivo.

esiti formali estremamente diversificati nel tempo, con il variare del committente, del contesto e delle personalità con cui lavora e collabora.

Ma se questo è più facile per un architetto che deve necessariamente confrontarsi con il mondo perché realizza un'opera che è in un contesto, che è per una committenza, che per forza deve dialogare con un esterno da sé, lo è molto meno per un artista. In fondo l'artista, nell'interpretazione ottocentesca, è colui che lavora nel chiuso del proprio atelier e quindi non ha necessariamente bisogno di confrontarsi con il mondo, ma con una ricerca formale sua propria: si confronta con se stesso, solo con sé. Ed è per questo che ci siamo abituati ad immaginarlo come un generatore di forme e stili riconoscibili "stilisticamente" e non ci si pone solitamente il problema del suo dialogo con gli "altri". Anche per molti artisti delle avanguardie storiche l'altro da sé è essenzialmente rappresentato dal mondo dell'arte: il mondo degli addetti ai lavori, il mondo dei critici, il mondo degli spettatori. Un artista che metodologicamente si propone di essere un traduttore dei sentimenti, non solo suoi, ma anche di quelli degli altri, che si propone di dialogare con il mondo e di sviluppare un rapporto flessibile e mutevole tra la propria ricerca e il contesto sociale, rappresenta una dimensione poco comune. Forse è più legata alle esperienze degli anni sessanta e settanta del XX secolo piuttosto che all'approccio delle avanguardie storiche.

Anna Brancolini: Senza dubbio.

Diciamo però che esistono artisti che hanno fatto dell'arte un mezzo e non il fine di un protagonismo personale. La tendenza al dialogo che noi troviamo nella ricerca di Andrea Dami, inoltre, non è soltanto un dialogo di forme e di spazi, ma è anche un dialogo di codici: codice visivo, codice sonoro... Penso che, non casualmente, nasca nella città dove

è vissuto e ha lavorato Melani che ha propugnato l'idea di arte come "mezzo" e non come "fine" e ha cercato di promuovere, stranamente, una figura di artista come decodificatore o auscultatore degli impulsi, degli elementi energetici della materia che poi sono quegli elementi che accomunano tutti gli esseri nel cosmo. Penso che lo spirito di Fernando Melani abbia lasciato il segno, sia un po' l'*humus* di cui anche Dami si è nutrito. L'*humus* che lo ha portato a scegliere fin dai primordi una forma di arte che non fosse soltanto modo per parlare di sé, della propria interiorità, del proprio Io e costruire il sé in sintonia con il mondo, ma anche un modo per costruire un qualcosa nel quale il mondo potesse incontrarsi con l'artefice e che potesse trovare vita dall'incontro di queste due sfere. In Dami, però, non c'è la ricerca ossessiva di auscultare la materia: apparentemente non c'è questo, forse perché questo artista è molto più proiettato nel mondo di quanto non fosse Melani. Melani era un grande solitario, attento al mondo, ma forse più amante di ciò che era inanimato piuttosto che di ciò che era animato.

Dami invece sente molto le problematiche dei suoi simili, i drammi che percorrono la società, per cui è ovvio che per lui il dialogo privilegiato non è con i materiali, ma con le persone. *L'ala dell'angelo* ne è la conferma, in quanto ci pone una domanda, usando proprio le parole di Michelucci: «*Allora bisogna cambiare il mondo e che l'uomo divenga un angelo per creare uno spazio nel quale l'uomo si senta realizzato?*»

Il senso del dialogo lo dobbiamo trovare in questo, e nell'affrontare problemi che sono problemi di tutti, che altri possono affrontare con altri codici e Dami affronta con il suo particolare codice artistico.

In questo c'è un aggancio fortissimo con Michelucci: in entrambi notiamo questa tendenza ad "*abbassare l'angolo*", secondo la terminologia di Melani.

Roberto Agnoletti: L'idea che Andrea Dami non sia un auscultatore della materia e che la materia non sia così importante nel suo lavoro non mi trova d'accordo. Il contrasto tra le caratteristiche materiche e la struttura geometrico-formale, nonché i richiami simbolici che tale dualismo suscita nello spettatore mi sembrano costituire una peculiarità delle opere...

Anna Brancolini: Forse non ci siamo capiti. Voglio dire che, se a Melani interessava soprattutto il rapporto tra sé e la materia perché riteneva che l'arte dovesse essere un mezzo per arrivare a carpire l'energia che percorre l'universo in tutte le sue manifestazioni materiali e immateriali, viventi e non viventi, e se per lui l'altro da sé, considerato come essere umano, aveva un'importanza labile, Dami si pone in modo diverso; che poi ci sia da parte sua una particolare maniera rispettosa, calda, e direi anche fraterna, di muoversi nei confronti dei materiali, questo è indubbio. È l'uomo che comunque non sparisce mai dalla sua ricerca, mentre spariva dalla ricerca di Melani. Basterebbe vedere soltanto il rapporto che Dami ha con il ferro, questo trattarlo con l'amore dell'artigiano pistoiese.



L'ala dell'angelo, Casa Capecchi, Sarripoli, Pistoia

Evidentemente sono tutti elementi del background culturale.

Ma anche i materiali, certo, sono importanti per lui, anche perché è per mezzo di essi che rende tattile l'universo simbolico all'interno del quale si muovono le opere: un universo simbolico ricco di echi sociali e morali, lo sottolinea.

Roberto Agnoletti: Uno dei *traits d'union* che vedo tra le ultime opere di Dami, la ricerca michelucciana e le esperienze artistiche degli anni settanta, dalle avanguardie italiane all'arte povera (un clima in cui anche Melani aveva un suo ruolo importante) è proprio in quell'insieme di ricerche che vedono l'artista come un attivatore di processi di trasformazione della materia, degli individui e della società.

Processi che poi producono esiti formali a volte anche imprevisti, non preordinati o non programmati: penso alle ricerche di Anselmo che unisce metallo, grasso, corrente elettrica, calce, acqua e mattoni. Materiali importanti non per un loro valore estetico, ma perché interagiscono fra loro in base ad un processo chimico che produce un determinato risultato. L'opera d'arte è così un tentativo di portare il fruitore a conoscere, a osservare e riflettere su un processo di trasformazione.



Trittico (ferro lavorato e dipinto su alto stelo - particolare)

Che sia trasformazione chimica, trasformazione fisica, o trasformazione sociale come certi *happenings* organizzati da Pistoletto, o che sia una manipolazione del ferro con l'utilizzo della fiamma ossidrica che produce effetti non del tutto controllati, non importa. Formalmente, c'è un filo conduttore (che poi è anche uno degli interessi principali di Michelucci) che consiste nell'attivare un processo a partire da una ricerca, da una esigenza, per mettere a fuoco un metodo che tende verso un risultato, ma non si preoccupa o non dà importanza prioritaria all'esito formale, bensì alla capacità della materia utilizzata di avere una vita propria e di trasformarsi nel tempo: il mattone, di invecchiare; la pietra, di patinarsi, di screpolarsi e di ossidarsi; il legno, di assumere colori e *textures* diverse nel tempo, di assumere una vita propria che il progettista, o l'artista, indirizza, prefigura, ma non cristallizza. Anzi, accetta che nel tempo tutti questi elementi possano cambiare, come può cambiare un'opera che si muove al vento, che il suono trasforma, che la fiamma ossidrica o la saldatrice a filo realizza ma non in modo completamente progettato, preordinato e prefigurato, ma con

esiti che saranno chiari soltanto mentre il processo si attua: mai a tavolino. Nel progetto c'è pertanto la prefigurazione di un processo che poi dovrà avere dei controlli strada facendo e che strada facendo potrà anche cambiare perché, ed è fondamentale, la materia di cui un oggetto è costituito ha una vita sua che l'artista attiva, ma non controlla totalmente...

Anna Brancolini: Né congela. Infatti è sul concetto di processualità che può avvenire l'incontro tra Michelucci e Dami, pur nei linguaggi diversi e pur nelle finalità diverse dell'architettura rispetto all'opera d'arte visiva. Si potrebbe così parlare di arte processuale, perché queste ultime opere di Dami si muovono sulla linea del mutamento che si espande a raggiera: il mutamento dell'opera in sé che, come *L'ala dell'angelo*, va avanti per accumuli, per variazioni, per aggiunte. Ma tale processualità risiede, oltre che nella disposizione mutevole dell'artista nei confronti della sua opera, anche nel rapporto vario e variegato che il fruitore ha con l'opera, in tempi e spazi diversi.

Ecco, questo mi sembra particolarmente significativo.

Roberto Agnoletti: Processualità nel fruitore?

Anna Brancolini: Sì, nel senso che queste opere non sono fatte per essere contemplate...

Roberto Agnoletti: Però è anche vero che difficilmente il fruitore può modificarle. Tuttavia può utilizzarle.



L'ala dell'angelo, Via della Pace, San Giovanni in Persiceto

Anna Brancolini: Ma, in definitiva, l'utilizzo è già una modifica, nel senso che le opere di Dami non sono fatte per essere contemplate, non sono degli oggetti di fronte ai quali porsi con la reverenza della visione. In questo Andrea Dami non fa altro che seguire un percorso che W. Benjamin ha già sottolineato nel suo saggio, ormai storico, sulla riproducibilità dell'opera d'arte..., la perdita dell'aura. È ovvio che l'arte riproducibile è un'arte che perde il senso dell'originalità, dell'unicità, e quindi della reverenzialità e dell'intoccabilità. Dami è su questa linea, la linea dell'arte contemporanea. La processualità, però, nasce anche dal fatto che queste opere non soltanto, ripeto, non sono fatte per essere osservate con venerazione, ma vengono collocate in spazi e tempi che si intersecano con gli spazi, i tempi, le emozioni, i desideri delle persone che le "incontrano" e che, nel momento in cui le toccano, girano loro intorno e le percorrono, creano uno status dell'opera sempre diverso, irripetibile (vedi le due sculture poste nel *Giardino sonoro* di Groppoli, a Pistoia).



Crocevia, Giardino sonoro, Gropoli, Pistoia

Questi lavori così, vero nodo problematico di riflessione nel mondo e sul mondo, assumono, in quei precisi momenti dello spazio-tempo, una valenza che non avevano in un momento precedente, né avranno in un momento successivo e con un fruitore diverso. L'opera diventa processuale, dunque, nel momento in cui si pone in uno spazio-tempo che la porta ad intersecarsi con il vissuto, con l'intenzionalità e il comportamento del fruitore; e il fruitore non è qualcosa di distaccato dall'opera, ma qualcosa che entra nell'opera, fa parte dell'opera, e per il quale l'opera è pensata. E quindi ci saranno sempre variazioni al di là di quelle formali legate a interventi successivi dell'artista o allo spazio atmosferico nel quale le opere sono inserite e che fa mutare il ferro, porta le strisce di *Sussurri* a muoversi in modi diversi a seconda di come spira il vento, o dà alle forme luminosità e suoni differenti...

Roberto Agnoletti: È vero. In un certo senso l'opera di Dami interagisce con il patrimonio culturale del fruitore. Da un punto di vista formale inoltre c'è sempre una semplificazione

riconducibile ad elementi primordiali: il quadrato, il cerchio, l'intersezione delle perpendicolari.



Luogo, Luoghi (Suono, Suoni), Casa Capecchi, Sarripoli, Pistoia

Dami li ricollega alla forma primigenia di città e di architettura: il quadrato come elemento base della costruzione, la stanza, il vano architettonico, l'elemento primario in cui ogni persona vive; ognuno di noi ha esperienza di una stanza, e la stanza, nella sua forma archetipica, è essenzialmente un cubo, con tutte le sue variazioni.

L'elemento circolare non è tanto elemento del costruito quotidiano quanto dell'eccezionalità che, da una parte, si richiama alla monumentalità, ma, per altro verso, anche allo stare in circolo, cioè allo stare insieme. Ed è questo un altro elemento che ci riporta a Michelucci. Dei vari scritti michelucciani in proposito il primo che mi torna alla mente è il suo ricordo dei funerali di don Milani, di quelle persone che erano raccolte nel cimitero di campagna sul pendio della collina, disposte in circolo, a creare naturalmente un cerchio.

La riflessione di Michelucci era: se ogni persona avesse preso una pietra e l'avesse posata in terra, nel punto in cui si trovava, ecco che si sarebbe data forma fisica, la forma primordiale, la forma più "originale", allo spazio di aggregazione, e di chiesa particolare...

Anna Brancolini: Teniamo presenti, a questo proposito, anche gli elementi formali della chiesa di Longarone dove si riprende questo schema del circolo che poi diventa lo schema del teatro, quasi un vortice.

Ma direi che l'elemento del cerchio ha in sé anche una valenza ideale. È anche la forma perfetta; quindi richiama non tanto la sfera della realtà sensibile quanto quella della realtà ultrasensibile, come se, in definitiva, nell'opera di Michelucci, come anche nell'opera di Dami, ci fosse la tensione costante tra la realtà, con le sue esigenze, e l'ideale che si vorrebbe calato nel reale e non viceversa. Perché né Dami né Michelucci si muovono verso una sublimazione del reale nell'ideale, ma verso un'immanenza dell'ideale all'interno della realtà.



Fontana (particolare), Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Puntualizziamo una cosa: il cerchio è la forma perfetta, l'equilibrio, l'armonia auspicata. Il quadrato, se è vero che l'idea del quadrato fa parte di un elemento archetipico della personalità umana (l'archetipo della "quaternità" di cui parla Jung), ci offre un'ulteriore riprova che, a livello incoscio, Dami sente fortemente, interiormente, l'esigenza di un'arte "immersa" nel modo di essere dell'uomo. Un'arte che a questo punto non può che essere processuale perché l'uomo non è un'entità monolitica, ma un'entità variabile. A livello inconscio, quindi, la forma quadrata, presentata in struttura bidimensionale o tridimensionale, può non essere soltanto, come dice l'artista, un recupero di elementi architettonici del mondo classico (la città romana con il cardo e il decumano e, ancora prima, la città etrusca o quella ellenistica). Può essere anche una "immersione archetipica" in un modo di essere dell'uomo nello spazio, reso tattile proprio attraverso questo modulo. Se è così, questo elemento ricorrente (perché il modulo quadrato ricorre frequentemente nelle opere di Dami, come ricorre in maniera quasi ossessiva il rimando ai punti cardinali)



Riflessi, Casa Capecchi, Sarripoli, Pistoia

può essere una spia incoscia del fatto che l'arte di Dami è arte sociale. Un'arte che è immersa nella società, nei suoi archetipi più profondi e nei suoi problemi più attuali e quindi non è un'arte autoreferenziale in cui l'artista assume un ruolo protagonista.

Tutto questo ci riporta al discorso iniziale e dunque anche a *L'ala dell'angelo*, a base quadrata, con quadrati segnati da assi che si incrociano (evocanti quella casa e quella città primordiale) e con i suoni sapientemente orchestrati dal percussionista Jonathan Faralli; e ci riporta anche alle foto di Fabio Cappellini sulle architetture michelucciane, per far nascere attorno a questi elementi artistici una presa di coscienza sul problema della città e del suo sviluppo, così caro a Dami.

Roberto Agnoletti: Prima di affrontare l'argomento città (e questo si potrebbe fare andando a vedere i disegni a penna di progetti e di appunti sulla "città" di Michelucci) vorrei allacciarmi a quanto hai detto, facendo riferimento a quegli elementi culturali, di percezione intuitiva, spiegabili in termini di Gestalt, che sono patrimonio comune di tutti, indipendentemente dalla conoscenza o dalla capacità di decodificare il linguaggio specifico dell'arte. La capacità di distinguere sopra, sotto, destra, sinistra, la capacità di rapportare il proprio corpo allo spazio, la dimensione dell'alto e del basso sono un patrimonio che chiunque acquisisce nella prima infanzia e che dovrebbe consentire un dialogo indipendentemente dalla lingua parlata, dalla cultura acquisita, dal bagaglio di conoscenze o dall'esperienza professionale, in quanto attinge alle capacità sensoriali e alla capacità di essere nel mondo comune a tutti i membri di una società e non solo ad una ristretta cerchia di addetti ai lavori o di conoscitori dell'arte, della storia e della filosofia.

Anna Brancolini: Guardiamo anche ad un'altra cosa. Se veramente l'arte è per l'uomo un "essere sé" nel mondo, siccome il nostro "sé" si realizza attraverso codici molteplici, il "fare arte" di Dami non può che sperimentare vari codici espressivi nella sua tensione verso la totalità...

Roberto Agnoletti: Totalità nel senso di agire sui cinque sensi, non solo di chi realizza l'opera, ma anche di chi poi la fruisce. Dunque un'opera da vedere, da ascoltare, da toccare, da percorrere... È vero che *L'ala dell'angelo*, in particolare, si pone quasi come un monolite entro cui è difficile penetrare se non muovendo delle parti o passando dall'unico elemento cavo che non è facilmente accessibile. Ma altre opere, come *Città sonante*, *Luogo*, *Luoghi (Suono, Suoni)* o *Crocevia* presuppongono la possibilità da parte del fruitore di percorrerle, calpestarle, stare dentro o fuori, toccarle, ascoltarle e produrre un suono proprio attraverso il semplice passeggiare su alcuni degli elementi dell'opera stessa...

Anna Brancolini: Mi viene in mente il percorso della chiesa dell'autostrada. Anche quella è un'opera architettonica nella quale il senso più profondo sta forse in questo percorso che lega interno ed esterno e che porta a meditare sul percorso esistenziale dell'individuo. Un'opera nella quale si entra e che può essere anch'essa toccata...

Roberto Agnoletti: Al limite anche ascoltata, se uno pensa al silenzio che si ha, nonostante la vicinanza dell'autostrada, nell'orto dei Getsemani, cioè nel piccolo chiostro con l'ulivo, e all'effetto di cassa armonica che invece produce la tenda che copre l'aula amplificando il bisbiglio, i passi, e generando sonorità diverse, anche se questo non è mai stato uno degli interessi principali di Michelucci. Semmai l'elemento sonoro interviene come componente significativa

in altri progetti michelucciani: penso ad un'opera poco conosciuta, la non realizzata fontana per la piazza di Cutigliano (sulla montagna pistoiese): un sonoro nascosto allo sguardo. I brusii, il sussurro dell'acqua che scorre diventavano l'elemento più importante e significativo di quest'opera, composta di elementi formalmente ridotti all'essenziale e riconducibili alla quotidianità di una vita passata: alla quotidianità di un cinquantennio prima quando ancora il lavatoio o il bottaccio della ferriera avevano una funzione, mentre ora si pongono come elementi museificati, riproposti come memoria di una vita che era e che oggi non è più. Questa è forse una delle opere michelucciane in cui l'elemento sonoro diventa importante. In genere quando si pensa all'architettura, a una qualsiasi architettura, però si pensa più a come creare una pausa, un silenzio, considerando che la vita quotidiana è già di per sé rumorosa.

Anna Brancolini: Dami si muove invece su un percorso ambivalente perché le sue opere possono essere contenitori di rumori altrui, ma possono anche generare rumori.



Disco di luna (particolare), Polo Tecnologico, Quarrata, Pistoia

E comunque l'importante è che si cerchi un coinvolgimento di tutti i sensi perché ciò che c'è da dire possa essere detto nel modo più globale possibile: perché è chiaro che dietro alle opere di Dami c'è un messaggio particolarissimo relativo allo stare nel mondo, al recupero di certi valori o di una vita capace veramente di dare senso a ciò che ha senso. C'è un po' tutto questo. Magari con certe velleità utopiche, dietro, e anche con l'atteggiamento disarmante del sognatore. È per questo che le sue opere appaiono molto "calde", e il calore non viene soltanto dall'uso dei materiali...



L'ala dell'angelo Fattoria di Celle, Santomato, Pistoia

Roberto Agnoletti: È il calore che emana da quel passo di Michelucci che parla dell'ala dell'angelo e offre una visione poetica di una capanna e dell'angelo che alberga in essa. Non è solo un richiamo al mondo della storia dell'arte, all'*Annunciazione* di Giotto ad esempio, ma è anche una riflessione etica e, direbbe Dami, anche sociale e politica: se all'angelo basta quel piccolo spazio, come mai all'uomo lo spazio non basta mai? Allora non sono i luoghi che devono cambiare, ma le persone che li abitano... Qui sta forse il

nucleo più autentico del pensiero michelucciano: che il fare architettura, come fare arte, abbia sostanzialmente un fine “pedagogico”, cioè quello di portare (educare) gli uomini ad un rapporto razionale, sentito, moralmente corretto nei confronti di ciò che è intorno all'individuo, nei confronti degli altri individui e nei confronti del mondo circostante.

Ancora una volta un'operatività che è essenzialmente processo, metodo. Il fine didattico può apparire anche presuntuoso — l'architetto che, da buon maestro, guida i fruitori di queste architetture ad avere un rapporto eticamente corretto con gli altri — però è il tema fondamentale di Michelucci, soprattutto negli ultimi venti anni del suo lavoro.

Gli stessi temi progettuali da lui affrontati, che sono essenzialmente luoghi di incontro, luoghi di socializzazione, luoghi dove le persone devono stare insieme, volenti o nolenti, lo portano ad immaginare che anche la banca diventi uno spazio collettivo in cui non solo si va per svolgere le proprie attività economiche, ma ci si possa soffermare a parlare, a stare insieme, a confrontarsi. Se le due funzioni diventano incompatibili, allora la banca si sdoppia, come a Colle Valdelsa: il luogo della trattativa economica e privata viene posto nei piani alti e il piano terra viene lasciato libero per l'incontro spontaneo, non guidato, dei cittadini; quasi a creare il luogo di incontro di una *polis* di antica memoria.

Può l'artista, e in particolare l'opera di Dami, che a Michelucci si richiama, aver un simile ruolo pedagogico nei confronti dell'individuo che vi si avvicina? Può suggerirgli un dialogo preferenziale nei confronti dei propri simili, nei confronti dello spazio costruito e del mondo circostante? E che tipo di dialogo?

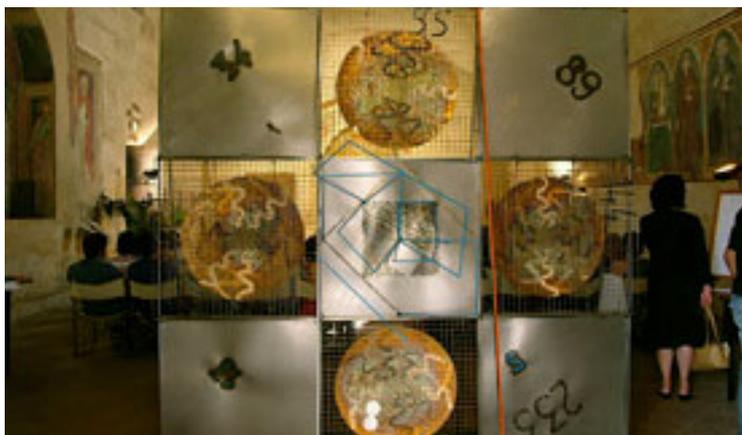
Anna Brancolini: Io penso di sì. Intanto un dialogo con l'opera...

Roberto Agnoletti: Io credo non solo questo. Credo qualcosa in più. Cerchiamo di mettere a fuoco insieme. Il fatto che quest'opera di per sé abbia perso la propria aura, non sia più una torre eburnea, un oggetto intangibile, sia in fondo anche quasi quotidiana, ricordi elementi ludici, non intimorisca, ma incuriosisca, dovrebbe portare qualsiasi individuo ad avvicinarvisi con minor reverenza, con maggior disinvoltura, e suggerire anche un rapporto di gioco, personale, creativo.

L'individuo che si avvicina ad un'opera di Dami è istintivamente portato a farla suonare, a utilizzarla come strumento; e trova innanzi tutto degli elementi formali elementari che dovrebbe riconoscere, così come dovrebbe riconoscere un ordine nello spazio intorno a sé. Un'opera come questa — *L'ala dell'angelo* — è un grande gnomone che proietta la sua ombra sull'intorno (e sull'inconscio dell'osservatore), è un elemento verticale che ti porta a disporti in basso, ad una certa distanza, a misurare lo spazio sulla base dell'unità di misura che è suggerita dall'opera stessa e a costituire, appunto, un'unità di misura antropometrica con cui confrontare lo spazio circostante. E misurare approssimativamente lo spazio è la prima forma di conoscenza dell'ambiente. Il fatto di porsi come elemento non aulico dovrebbe portare ad una riflessione istintiva, automatica, su come tutto ciò che circonda l'individuo o gli individui sia in realtà uno spazio "manipolabile", ma manipolabile secondo le regole: regole date dall'opera, dall'ambiente, dagli individui con cui ci rapportiamo. Uno dei messaggi che un'opera come questa ci vuol trasmettere è che l'ideale individuo che si rapporta in modo corretto a *L'ala dell'angelo* di Dami è un individuo che sa misurare e conoscere l'ambiente entro cui vive e soprattutto sa misurare e conoscere se stesso e gli altri. Solo partendo da questi presupposti, ci dice Dami, potremo affrontare la discussione sullo spazio bidimensionale e tridimensionale che è caro

all'artista (e a tutti gli architetti) e che è “misura” di base per tracciare le nostre città, tenendo presenti la memoria storica del luogo, le tradizioni popolari e i colori del paesaggio.

Anna Brancolini: Il fatto che queste opere non incutano un timore reverenziale è come se fosse un tacito invito all'avvicinamento. È come se Dami si muovesse su un piano metaforico che indica nell'avvicinamento agli altri, al mondo, alla natura, un modello di vita positivo, valido soprattutto oggi, ma comunque tipico di ogni tempo perché l'uomo non può vivere da solo, né può stare da solo, né può ignorare gli altri o lo spazio, l'ambiente, il suono e il colore. È come se queste opere volessero essere un invito ad un atteggiamento di apertura, di dinamicità, di flessibilità, più che un invito alla conoscenza.



Il fiore di Leonardo (da Pisa) (particolare)

Si rivolgono in maniera primaria, a mio parere, alla sfera affettiva, non a quella conoscitiva. Se c'è un intento didattico, ammesso che si possa usare questa espressione, questo consiste nel far passare, attraverso un linguaggio di volumi e

di forme, il messaggio che ciascuno di noi deve intraprendere un percorso di avvicinamento a ciò che sta al di là di noi, nella persuasione che questo percorso di avvicinamento all'altro da sé è comunque anche un progressivo avvicinamento alla nostra identità.

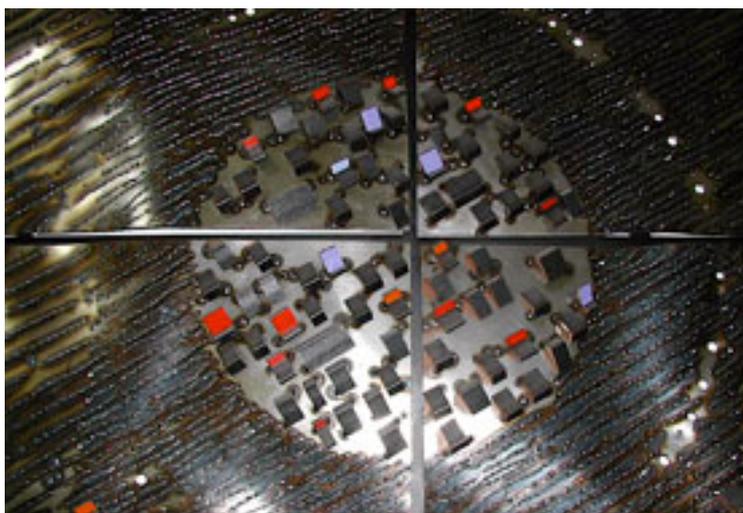
Sono opere insomma che catturano e che invitano alla tattilità. E questo dipende anche, a mio parere, dalla maniera particolare di lavorare il materiale: una maniera che lo rende caldo... Il ferro, inoltre, soprattutto qui in Toscana, riporta ad un ambiente che fa del dialogo, della comunità, del gruppo un elemento primario della vita sociale. Tutti questi elementi, questi piccoli stimoli, sono dentro queste opere. Per cui, riprendendo ciò che dicevamo prima, quel modulo quadrato diventa allusivo di un modo di essere nel mondo, mentre il modulo circolare ci porta a calare l'ideale nel mondo. Se c'è un senso pedagogico, io lo troverei in questo.

In passato le ricerche di Dami sono state diverse e c'è stata anche una diversa ricerca sui materiali: dalla cartapesta alla carta gialla, dalle opere video ai rami d'albero inseriti nell'opera, per arrivare poi al ferro. C'è evidentemente anche una voglia di non ripetersi, una tendenza all'unione di più codici, come già si è detto, e poi una ricorrente compresenza di opposti che sono una forma primigenia, e quindi strutturale, di dialogo...

Roberto Agnoletti: C'è sempre un dialogo tra elementi segnici prodotti da un gesto, da un'azione, ad esempio da saldature sul metallo, e altri che sembrano richiamarsi ad un elemento naturale, come nella scultura *Paysage nel Giardino della memoria*. Al contempo la ripetizione differente di "tracce", segni di un'operatività manuale, appare quasi assimilabile ad una grafia.

Anna Brancolini: È vero. Tutte le opere sono caratterizzate dalla presenza di una particolare “scrittura” visibile nelle *textures* dei materiali, come se Dami volesse fermare il dialogo su un supporto per sottrarlo alla tirannia del tempo.

Se anche questi segni su ferro, dunque, sono scrittura, come penso che siano, allora testimoniano davvero un’esigenza profonda di dialogo. La scrittura proposta in termini non alfabetici, il non uso di un codice lingua predefinito e determinato danno inoltre un valore più ampio a queste opere che sembrano invitare ad un dialogo sovralinguistico: un dialogo a cui tutti possono partecipare, individui e popoli diversi, nella persuasione che il dialogo non può, ontologicamente, essere concluso, se vuole essere tale.



A.D.10101 (particolare)

L'ala dell'angelo e i suoi suoni, una favola di Michelucci e alcune fotografie sulle sue opere, la nostra conversazione fatta una sera d'estate nel mio giardino sono così una “strada”

tracciata nella “città” archetipica di Dami per la città del domani, un incontro che aspetta altri incontri per tracciare o valicare altri sentieri.

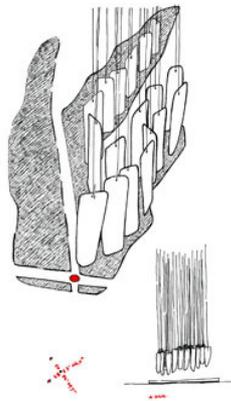


L'ala dell'angelo (particolare)

IX QUELLE LAMINE MOSSE DAL VENTO...

Quello che colpiva era il silenzio: un silenzio tramato di echi che avvolgeva, con il sole dorato, un paesaggio dolcissimo, di verdi sfumati, di morbidi profili immersi in un tempo apparentemente senza tempo...

Si coglieva il sapore del passato: nella natura a prima vista intatta, nella strada bianca e polverosa accecata dalla luce, nel bisbiglio sommesso delle foglie, nella vegetazione anarchica che tentava di avvolgere i resti di una dimora rurale diroccata, inaspettato scrigno di un muro sacro, reliquia di una chiesa antichissima che, nel medio evo, riannodava i fili tra umano, divino e natura: anche lì, in quel posto sperduto tra colli e cielo, in un silenzio ricco di suoni.



Il lago che non c'è (disegno)

Un senso di sacro sembrava emanare dal luogo: carico di esperienze — si percepiva — tramato di ricordi, saturo di vita.

Il genio di Vinci da lì, forse, aveva pensato a quel lago-fantasma per il padre: un lago-utopia, un lago-sogno che forse voleva anch'esso riannodare i fili di due anime per troppo tempo divise ed incomprese... E l'acqua: simbolo primigenio — forse — di una dimensione di pace, purificata dalle scorie del mondo e dai rancori degli uomini...

Ma tutto era rimasto nel pensiero: un pensiero che aveva lasciato suggello di sé nei tracciati sottili di segni sulla carta... tentativo di fermare un'utopia, di dare corpo al sogno...

Come inserirsi in questo dialogo ricco di tanti inespressi, di sentimenti sfumati, di parole non dette, di gesti mai compiuti?

Dami ha scelto un silenzio ricco di suoni.

Una sua presenza sommessa, perché quel dialogo muto tra padre e figlio, tra uomo e natura era troppo profondo, troppo intimo e forse troppo carico di dolore e rimpianto per poter essere profanato da mano estranea, anche a distanza di secoli.



Il lago che non c'è, Vinci.

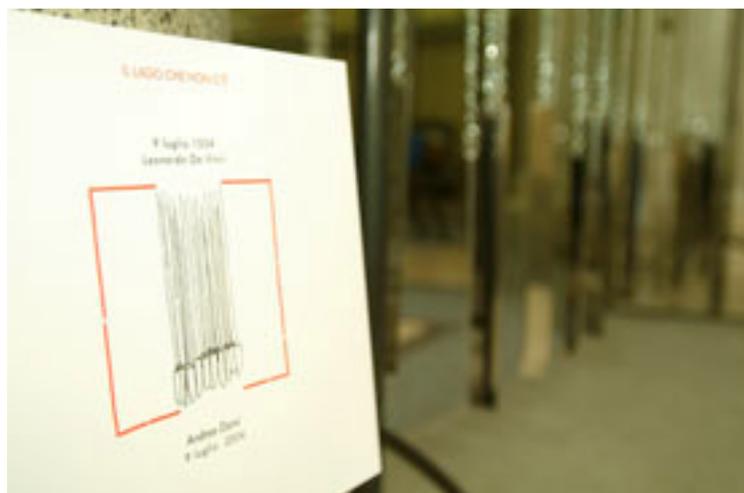
Così sottili catenelle d'acciaio, eteree, cadevano a pioggia dall'alto, da una struttura ricca di spazi e di varchi: una rete simbolica per carpire il segreto che univa due anime, un precario punto di partenza per un percorso poi libero, solo legato alle carezze diverse del vento... come libera è l'acqua che scorre, seppur costretta nell'alveo del fiume... O, forse, un nuovo pendolo a scandire i moti del cuore: anzi, tanti, strani, stranissimi pendoli, liberi, però, sottratti dal ritmo del sempre-uguale... O, forse, piume metalliche, dorate, a suggerire la leggerezza di un'utopia verso l'infinito...

L'infinito di allora e l'infinito di oggi: il passato e il presente, mediati dallo specchio che cattura gli attimi fuggenti, i volti sconosciuti, nuovi e diversi e poi li dissolve in uno spicchio di cielo riflesso; così che il presente diventa passato ed il frammento, come il sogno, è costretto a dileguarsi.

Ma forse si doveva fare così.

Perché tra i moti del cuore, tra i fili dell'inespresso, tra le malinconie amare dei rimpianti e delle volontà troppo deboli si può solo affacciarsi in modo sommesso: come una lamina dorata che sussurra al vento o come un volto che sbircia nello specchio per poi ritirarsi e svanire nel nulla, lasciando che solo le foglie, il sole ed il cielo continuino a ricordarci che il passato è sempre tra noi e che nella dimensione dell'oltre, dell'alluso e dell'inespresso sta la ricchezza inesauribile dell'opera d'arte... di ogni opera dello spirito a cui l'uomo affida la sua sete d'infinito¹...

¹ Il testo è una "impressione", scritta sul filo della memoria, per ricordare l'installazione di Dami "*Il lago che non c'è*", esposta (solo per qualche ora) presso i resti della chiesa romanica di S. Lorenzo in Ariano, in aperta campagna, nei dintorni di Vinci, il 9 luglio 2005, in occasione della mostra *Giardini di Leonardo e dell'utopia*, promossa dal Museo Ideale Leonardo Da Vinci di Vinci. Per questa mostra, che intendeva ricordare il cinquecentenario della morte del padre di Leonardo, oltre a presentare la scultura *Ellisse*, all'interno del Museo, Dami volle fare un intervento minimale, etereo, per ricordare — all'esterno — il



Il lago che non c'è, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

progetto mai realizzato di un lago artificiale che Leonardo aveva pensato per il padre ed il cui ipotetico invaso è appunto immaginabile nel paesaggio che si vede dal luogo dove — come una fuggevole meteora — fu esposta l'installazione, alla presenza di un ristretto numero di persone, tra cui studiosi di fama internazionale del genio di Vinci. Lo scritto è edito nel recentissimo libro d'artista di A. Dami, *Il lago che non c'è*, Firenze 2006, presentato il 13 settembre dello stesso anno presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (in quest'occasione l'installazione è stata riproposta presso lo Studio Art Center International di Firenze).

APPENDICE
PERCORSO ARTISTICO DI ANDREA DAMI

1990 - 1999

Personale "Il nastro d'Arianna",
Osteria dei Pellegrini, Monsummano Terme (Pistoia)

Materializzazione rossa

-scultura di cartapesta e smalto-

(una forma quadrangolare sospesa da terra e l'altra, separata,
semiconica più specchio)

(Ri)trovarsi

-videoscultura-

(portale di legno laccato, monitor tv con il video *(Ri)trovarsi*,
girato nel labirinto di Morris nella Fattoria di Celle, Santomato,
Pistoia e labirinto quadrato di legno bianco)

Grigio

-cartapesta e smalto-

Frammenti di pietra

-videoscultura-

(colonna con cassetiera, nastri colorati, frammenti di specchi e
monitor tv con il video *Frammenti di pietra*)

Sentieri della libertà

-videoscultura-

(masso azzurro, monitor tv e n° 3 grandi fogli trasparenti con i
versi:

Foglio 1

NEI SENTIERI LUCCICANTI GIÀ SCORREVA

Foglio 2

LA CONQUISTATA LIBERTÀ

Foglio 1

UNA PROVA DECISIVA, STRAORDINARIA

Foglio 3

STAVA PER SCONFIGGERE LE DISTRUTTIVE

TENEBRE

Foglio 1

NON FUOCHI DI PAGLIA

Foglio 3

DAVANTI ALLE CASE, ALL'ALBA,

GRIDAVANO INSIEME LA SPERANZA

Foglio 2

UN IMPEGNO NON EFFIMERO

Foglio 1

NEL GIORNO CHE STAVA PER ILLUMINARCI

e un televisore che faceva vedere una serie di video-opere)

A. Brancolini, A. Dami - *Materializzazioni*, 1990
(catalogo)

Collettiva "Pieni e Vuoti",
ex Palazzo Comunale, Montevettolini (Monsummano T.)

Polvere Rossa

-grande materializzazione-
(colore acrilico)

Personale "Andrea Dami per Mozart nel bicentenario della morte",
Centro Mirò - Accademia d'Arte Scalabrino, Montecatini Terme (Pistoia)

Materializzazioni blu

-cartapesta blu-acrilico-
(n° 7 piccole opere)

Gocce di tempo

(grande videoinstallazione composta da due elementi
quadrangolari e un monitor tv, con il video *Gocce di tempo*,
gocce d'acqua colorata cadenti su acqua nera e scandite da brani
musicali che ad ogni goccia si integrano nei precedenti)

Collettiva, "Dall'utopia all'eros",
Palazzo della scuola, Montecatini Alto

Materializzazione blu

Collettiva, "Tre artisti all'est dell'America",
Palazzo della Scuola, Montecatini Alto

Doppio giallo

-materializzazione-

(scultura di cartapesta blu-acrilico e due elementi gialli sospesi,
uno davanti e uno dietro)

Ombra di luna

-videoscultura-

(cartapesta bianca orizzontale e circolare, salvia, granturco e
monitor tv con scene di films)

A. Brancolini, A. Dami, D. Spoerri, G. Ulivi - *Tre artisti all'Est dell'America*, 1992
(catalogo)

Collettiva "Dodici-dodici-così",
Villa Renatico-Martini, Monsummano T.
Quattro stagioni
-materializzazioni in nero-
(n° 4 lunette poste sopra le porte del salone d'ingresso)

Collettiva "Rassegna d'arte Alfiero Cappellini",
Pistoia
Materializzazione rossa

Personale "Giardini",
Palazzo Pretorio, Buggiano Castello (Pistoia)
Materializzazioni
-alcuni grandi lavori di cartapaglia-
(alcuni con frammenti di rami, uno orizzontale, a terra, con pietre di fiume e uno con rami e un monitor tv che mostra un'antica giostra)

Collettiva, "Circuito contemporaneo - Opere in vetrina",
centro storico, Pistoia
Materializzazione bianca
Materializzazione nera

Collettiva, "Pistoia e il lavoro",
Palazzo Assindustria, Pistoia.
Disco
-acquaforte-

Collettiva, "Naufragio",
Casa dell'Uggia, Monsummano T.
Centosettantacinque
-installazione-
(175 fogli bianchi di cm 100x70 deposti in terra)

A. Dami, S. Fagioli, *Paesaggio. Mio fratello è qui*, Morgana Edizioni,
Firenze, 1995
(cartella legata con nastri e fogli liberi)

Collettiva, “Paesaggi cinesi”,
Rocca nuova, Serravalle Pistoiese e Villa Forini, Montecatini T.

Città tecnologica

-quadrato di ferro e materiali vari (m 4x4)

Il sogno di Kublai - Tra i sogni del Gran Kan e le visioni di Marco Polo, cos'è oggi la città?-

-scultura di ferro dipinto di bianco come tutti gli altri elementi appesi (tv, vaso con fiori, sedie, ecc., naturalmente capovolti come racconta I. Calvino nel libro *Città invisibili*)

Collettiva “Work in progress” - Giornata mondiale dell’A.I.D.S. 1995,
Casa Bazzini, Pistoia.

Lager '99

-quadrato in ferro e materiali vari-
(filo spinato, legno vecchio, bruciato, ecc.)

Collettiva “2° Rassegna d’arte Alfiero Cappellini”,
Pistoia.

Progetto per un paesaggio A e B

-due quadrati di ferro dipinto e segni (di grafite)-



Giardino della Memoria, Castelmartini, Larciano, Pistoia.

Realizzazione di uno spazio a verde attrezzato (nell'ex cimitero)
-inaugurato il 23 agosto 1996-

Castelmartini, frazione di Larciano (Pistoia)

Giardino della memoria

recupero del muro perimetrale, inserimento di bassorilievi-sedute a mosaico sul terrapieno a prato e piante sempreverdi

Paysage

-scultura di ferro dipinto-

(m 14x2, a chiusura della parte diroccata del muro)



Giardino della memoria

Personale “XIV peccato quotidiano: la velocità”,

La Barbagianna: una casa per l’arte contemporanea, Pontassieve (Firenze)

Icone

-carta vetrata-

(n° 6 materializzazioni - nero, grigio, rosso-)

Stilo

-scultura-

(materializzazione di carta vetrata rossa e alcuni piccoli elementi elettronici)

Colonna

-videoscultura-

(legno rivestito con frammenti di racconti e poesie, video

Frammenti di pietra)

e presentazione del libro d’artista

La velocità, Morgana Edizioni, Firenze, 1996

Personale “Materializzazioni”,
 Petrartedizioni, Pietrasanta (Lucca) e
 Collettiva “Proiezioni d’Arte – Palazzo Fabroni”,
 Fortezza Santa Barbara, Pistoia

Materializzazioni

-ferro e rete-

(n° 4 quadrati con due assi che si incrociano al centro)

Cubo

-ferro-

(forma cubiforme, sorretta da un alto stelo, al cui interno si può
 inserire una candela)

presentato solo a Pietrasanta

Trittici

-ferro dipinto-

(n° 4 opere composte da tre elementi quadrangolari di ferro
 lavorato e dipinto posti sia su piccoli piedistalli sia su alti steli)

Collettiva “Mobile d’artista”,
 Centro storico, Pistoia

Menhir

-lampada-scultura, metallo e neon-

Trittico

-ferro su un alto stelo-

Collettiva “Chiostro delle meraviglie”,
 S.S. Annunziata, Pistoia e
 “Città sognanti”,
 Pisa

Sogno

-scultura sonante di ferro-

(cm 90x350 di altezza, con campane a lastra lavorate a fuoco)

AA. VV., *Impronta, Attore, Sogno* - R. Agnoletti, M. Biagi, A. Dami,
 Associazione Spazio di Artetotale, 1998
 (catalogo)

Collettiva “Biennale d’Italia d’Arte Contemporanea”,
 Flash Art Museum, Trevi (Perugia)

Trittico

-tre piccoli elementi di ferro e colore-

Mostra “Le vie del ferro” - Perugia Classico,
Rocca Paolina, Perugia

Quattro stagioni (cubofono 1)

-scultura sonante-

(cubo di ferro lavorato di circa cm 60 di lato)

Menhir

-scultura sonante-

(alto parallelepipedo di due pezzi con piccoli tam e “violino di ferro”)

Sogno

Installazione nel Bar Petrocchi,
Pistoia

Lampada

-ferro e neon-

Mostra “L’ombelico del Mondo”,
Cripta della basilica di S. Croce,
salone della biglietteria e binari 3 e 4 della stazione ferroviaria di S.M.
Novella a Firenze

Quattro stagioni (cubofono 2)

-scultura sonante-

(cubo di ferro lavorato)

Menhir

Ombelico del mondo (opera n°2)

-scultura sonante concava di metallo lavorato con grande tam-
tam di ferro-

Menhir alfa e beta (gemelli)

-scultura sonante-

(due parallelepipedi con due piccoli tam-tam)

Concerto “La viola sul tamburo”
(Sabrina Giuliani -viola- e Jonathan Faralli -percussioni-),
Aula Absidale di S. Lucia, Bologna

Quattro stagioni (cubofono 1)

Installazione nel Palazzo del Comune,
Pistoia

Pistoia '99

-lampada scultura-

Collettiva in occasione della “Cerimonia del tè” di Dani Karavan,
Fattoria di Celle, Santomato (Pistoia) e
Piazza IV Novembre, per “Perugia Classico”, Perugia

L'ala dell'angelo

-scultura sonante-

(parallelepipedo di cm 100x100x400, n° 7 tam-tam, un cerchio e
n° 12 campane a lastra di ferro lavorate)

AA. VV., *Sculture sonanti - A. Dami, D. Esposito, A. Marrocco, J. Plensa*, Perugia classico, 1999

(catalogo -supplemento al volume *Gli strumenti musicali di alto artigianato*, 2000-)

Mostra “Suoni dell'Appennino”

(concerto di Giovanni Canale -percussionista-)

Museo della gente dell'Appennino pistoiese, Rivoreta (Pistoia)

La piccola ala dell'angelo

-scultura sonante-

(campane a lastra, tubi sonori e campanacci di ferro)

Concerto “Acustica 68-70” di Maurizio Kagel,

sede regionale RAI, Firenze

Violino di ferro

-cilindro e chiodi-

2000 - 2006

Installazione “Salutando il 2000”,

Piazza della Sala, Pistoia

Orologio

-scultura in ferro e movimenti meccanici-

Trofeo per la corsa in salita “LimAbetone”,

Cutigliano-Abetone (Pistoia)

Strada

-scultura-

(dal 2000 cono di ottone e spirale di alluminio; attorno al cono
versi di A. Dami dedicati a Fabio Danti. Nel 2006 l'opera è
composta da un filo e tre lame di ferro dipinto evocanti uno
sterzo d'auto, che sorreggono la spirale di parole in acciaio inox:

*SPINTO DAL SUONO DI MILLE CAVALLI, SENTO IL VENTO
DELLA VITA NEGLI OCCHI)*



Strada

Mostra “Strumentario”
(Concerto di Giovanni Canale -percussionista-),
Museo Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia

Piatti di venere

-cimbali di ferro lavorato-

Scudo (più sistro)

-scultura sonante-

(grande struttura quadrata sospesa da terra, rete metallica, un sistro e un tam-tam di ferro dipinto)

Collettiva “Terrarossa”,
Pupigliana (Pistoia)

Two-art-pans

-cilindri sonanti-

(due sculture di metallo e colore)

Passi difficili

-cilindri sonanti-

(due sculture di metallo lavorato e pelli, sospese ad alcuni rami)

Scudo (più sistro)

La piccola ala dell'angelo

-tutte installate nel bosco di castagni-

Scudo più acqua
 -scultura sonante-
 (calotta di acciaio inox)
 -galleggiante nel vecchio lavatoio-

Concerto “Immagini della musica”
 (Antonella Moretti e Mauro Ravelli -pianoforte-, Jonathan Faralli -
 percussioni-),
 Cortile Mercato Vecchio, Verona
Colore su suono
 -quadri sonori-
 (n° 7 quadrati di ferro lavorati e colorati su steli)

A. Dami, *Giardino della memoria*, Morgana Edizioni, Firenze, 2001

Mostra “VII esposizione – Gli strumenti & la musica”,
 Rocca Paolina, Perugia
Sussurri
 -scultura sonante-
 (struttura di metallo oscillante, da una parte fogli di ottone e
 dall'altra una piccola campana muta)

Concerto “One day” di Stephen Dembski
 (musica composta pensando alle quattro opere che sono diventate
 strumenti musicali)
 eseguito in prima assoluta da Jonathan Faralli con i percussionisti
 dell'Orchestra Giovanile Italiana,
 Auditorium Scuola di Musica di Fiesole, Fiesole (Firenze)
Sussurri
Colore su suono
Cubofono (Quattro stagioni 1)
Cimbali (Piatti di venere)

Installazione per la “Giornata mondiale dell'A.I.D.S. 2001”,
 Piazza dell'Ospedale del Ceppo, Pistoia
Crocevia
 -scultura sonante-
 (due bracci orizzontali, calpestabili, piatti di ferro colorati e lame
 incrociate)



Crocevia

In occasione della visita del Presidente della Repubblica C. A. Ciampi
a Castelmartini, Larciano

23 agosto, frammento

-targa in ottone-

(cm 18x24)

Mostra "Perugia Classico",
Loggia dei Lanari e Rocca Paolina, Perugia

Città sonante

-scultura sonante-

(n°6 porte di ferro colorato con 6 campane tubolari e 6 icone
dietro le quali vi sono 6 diffusori per 6 composizioni musicali di
Simone Valzania, compositore-esecutore)

Gnomi

-scultura sonante-

(sei grandi campanacci verticali con la bocca rivolta verso l'alto,
lavorati a fuoco)

Mostra "OttobrEuropa 2002",
Fortezza Santa Barbara, Pistoia

Città sonante

Gnomi

Collettiva "Bianco & Nero",

Palagio di Pescia, Pescia (Pistoia)

Tra terra e cielo

-scultura orizzontale di ferro e colore-
(cm 180x900)

Personale Villa Groppoli,

Groppoli (Pistoia)

Direzioni

-scultura sonante-

(n° 4 strutture metalliche con i quattro punti cardinali, campane a
lastra di ferro di cm 100x100)



Direzioni (particolare), Villa di Groppoli, Pistoia.

Personale "Fantasmi", XII Rassegna Incontri d'Arte,

La Barbagianna: una casa per l'arte contemporanea, Pontassieve

Sussurri

Cubofono (Quattro stagioni 1)

(concerto di Gianluca Venier, compositore-musicista)

Giardino dei ricordi

-modello di metallo colorato per un cimitero cinerario-

Fontana dei quattro punti cardinali

-ferro colorato e fili di ottone-

(vincitrice del Concorso Nazionale per la nuova Piazza Leonardo da Vinci, Pescia)

Direzioni

-scultura sonante-

Opere

-metallo colorato-

(n°4 quadrati di colore nero, segni cruciformi e piccole campanelle)

e presentazione del libro d'artista

Abbecedario n°10, Morgana Edizioni, Firenze

Installazione nel Comune di Larciano

Cippi

-ferro e alluminio-

(a Castelmartini e a Cecina di Larciano, in ricordo delle vittime della violenza nazifascista -1 agosto '44-)

Targa

-ferro e alluminio-

(Piazza Quattro Martiri, Larciano, in ricordo delle vittime della lotta politica e sociale della comunità larcianese -24 ottobre 1920-)

A. Dami, *I quattro cantoni – C'era una volta un giovane etrusco*, Morgana Edizioni, Firenze, 2003

Installazione per l'inaugurazione della Piazza Vittorio Emanuele, Pontassieve

(concerto di Dado Sezzi -percussionista-)

Torre sonante

-scultura sonante-

(struttura metallica di m 1x1x7,5 e n° 30 campane tubolari di alluminio di m 6)

Mostra "Natale 2003",

Piazza del Popolo, Montecatini T.

Città sonante

-ottagono sonante-

(n°8 porte di ferro colorate, 8 campane tubolari di materiali vari, 8 icone)

Installazione per il "Giorno della memoria - 27 gennaio",

Loggia di Piazza, San Marcello Pistoiese

Angoli di memoria

-scultura-

(struttura di metallo, rete, filo spinato, elementi di acciaio inox;
davanti una grande campana a calotta di ottone, sospesa)

“Giardino sonoro”,

Groppoli, Pistoia

Città sonante

Crocevia

Gnomi

(i 6 campanacci sono ora posizionati in maniera obliqua e alti da terra. Dal 2004, insieme alle sculture di Jaume Plensa e Armando Marrocco, danno vita, nella Villa di Groppoli, al Giardino sonoro)

Bozzetto per il “Giardino di Leonardo e dell’utopia”,

Museo Ideale Leonardo Da Vinci, Vinci (Firenze)

Ellisse sonora

-scultura sonante-

(struttura cubica di metallo colorato e campanelle tubolari di ottone)

Mostra “Sensibile arcano – 9 luglio”,

Installazione a San Lorenzo in Arniano

per il Museo Ideale Leonardo Da Vinci, Vinci

Il lago che non c’è

-scultura sonante-

(catenelle e lamine di bronzo sospese davanti al muro medioevale, in terra un piano di acciaio inox e elementi di rame)



Luogo, Luoghi (Suono, Suoni) (particolare), Casa Capecchi, Sarripoli, Pistoia.

Personale “Arte al verde”, Casa Capecchi,
Sarripoli (Pistoia)

Riflessi

-scultura sonante-

(n° 5 quadrati orizzontali di acciaio inox e elemento colorato con
campanelle)

Luogo, Luoghi (Suono, Suoni)

-dado sonoro-

(struttura cubica di metallo dipinto di cm 300x300x300, stoffa e
buboli di ottone appesi)

L'ala dell'angelo

(con l'aggiunta di campane tubolari di ottone e cerchietti di
metallo -cm 100x100x500-)

Passi difficili

(della serie: “Tamburi dell'amore”)

Quadrante

-scultura di metallo-

(posta orizzontalmente sul terreno)

Trittico

(ferro lavorato e dipinto su alto stelo)

A. Dami, *L'ala dell'angelo*, Morgana Edizioni, Firenze, 2004

Mostra “Percorsi sonori”, V Biennale Internazionale delle Arti,

Polo Tecnologico, Quarrata (Pistoia)

Luogo

-dado sonoro-

(struttura cubica di metallo dipinto di cm 300x300x300 e otto tam-tam UFIP)

Disco di luna

-scultura sonante-

(struttura metallica di cm 100x100x750, 30 campane tubolari di alluminio della *Torre sonante*, grande tam-tam di alluminio, n° 4 catene esterne, che disegnano un tronco di piramide)

Mostra “Buon compleanno Leonardo!”,
Museo Ideale Leonardo Da Vinci, Vinci

L'uomo di Vitruvio

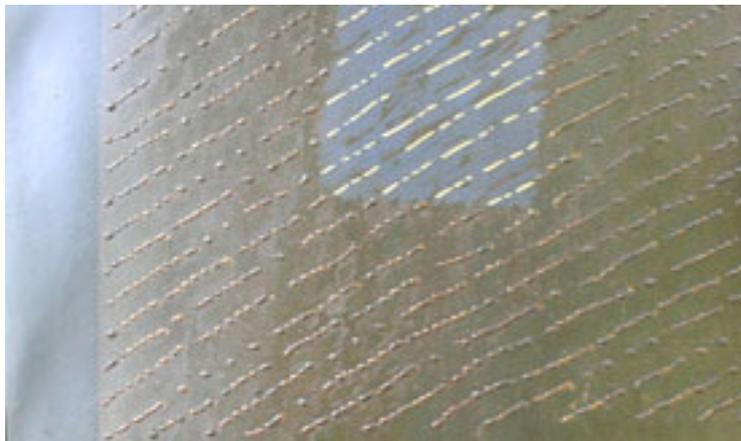
(lavoro grafico su stampa colorata)

Concerto nell'auditorium dell'Istituto Musicale Mascagni di Livorno e,
per la “2° Estate Musicale 2005”, nell'anfiteatro di Casole d'Elsa (Siena)

I sei (ferri sonanti) di Groppoli

-scultura sonante-

(i 6 grandi campanacci ora sono oscillanti su strutture leggere di metallo dalle quali pendono: tubofoni, dischi, un mollofono, campane a lastra, ecc. Sostituiscono *Gnomi* nel “Giardino sonoro” di Groppoli)



I sei (ferri sonanti) di Groppoli (particolare)

A. Dami, *Giardino sonoro*, Amici di Groppoli, 2005
(libro-guida)

Mostra “Leonardo da Vinci - I segreti della creazione nell’arte e nella scienza, dal Museo Ideale di Vinci al Megaron Mousikis di Atene” (Atene) e

Mostra “Leonardo - Mito e verità”,
Terme Tettuccio, Montecatini T.

Macchina sonante (da un’idea di Leonardo da Vinci)

(struttura cubiforme di metallo, naccherone di rame, pelle naturale, tre battenti di legno, meccanismo leonardesco)

Collettiva “Arte&Città –L’alchimia dei 4 elementi: aria, acqua, terra, fuoco”

Parco di via della Pace, San Giovanni in Persiceto (Bologna)

L’ala dell’angelo



L’ala dell’angelo (particolare)

Workshop “Griseldascrittura – Raccontare la scienza”,
Palazzo Pretorio, Certaldo (Firenze)

Il fiore di Leonardo (da Pisa)

-scultura sonante-

(cm 250x250x122, quadrati di metallo lavorato a fuoco e colore, rete, numeri, n° 4 tam-tam UFIP con le scritte: *Terra, Cielo, Acqua, Fuoco*)

Tribuna Galileiana, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
presentazione

AA. VV., *Il lago che non c'è*, Morgana Edizioni, Firenze, 2006
N 43° 47', E 10° 56' (Il lago di Leonardo)

-libro-opera-

(cm 37x50x7, piccoli elementi verticali di ottone)

Fontana

-scultura sonora-

(n° 12 elementi di cm 217x221x80, catenelle, pendagli di acciaio inox inseriti tra le colonne della sala)



Installazione per *N 43° 47', E 10° 56' (Il lago di Leonardo)*

Personale "Leonardo: The Lake That Never Was",
Studio Art Centers International Florence (SACI),
Palazzo dei Cartelloni, Firenze

Il lago che non c'è

(cm 102x124x268 con stelo di ferro)

Il fiore di Leonardo (da Pisa)

Macchina sonante (da un'idea di Leonardo da Vinci)

Fontana

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.

All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.

You can use the publications of this web site
only for private study.

Please read these notes carefully before consulting
the present web site.

In case you do not agree with the actual
use conventions, please leave the web site immediately.

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Novembre
MMVII