

“FINCHÈ NON TORNERANNO GLI DEI”

La scultura di Valerio DeMarchi

Mario Guderzo

“Si definirà la pittura, la scultura, la danza, una imitazione della bella natura espressa con i colori, con i rilievi, con gli atteggiamenti. E la musica e la poesia l’imitazione della bella natura espressa con i suoni o con il discorso misurato.”

Ch. Batteaux, *Les beaux arts réduits a un même prinpice*, Paris 1747.

Premessa dovuta

Ci vollero secoli, quanto tempo per ritrovare la bellezza! Dopo i Greci, solo gli artisti fiorentini del Rinascimento seppero ritrovare gli dei assenti per tutto il Medioevo, fu proprio Michelangelo ad introdurre il germe anticlassico nelle sue opere scardinando la concezione intellettuale della “bellezza”. Con lui il pensiero prese il sopravvento sulla fisicità; lo spirito sulla materia e, successivamente, fu tutto un avvatarsi di spirali e di forme, un allungarsi di colli e di membra, un tendere all’idea piuttosto che verso la naturalezza delle forme¹.

Così la serenità olimpica era andata perduta per sempre e l’ordine lasciava il posto all’asimmetria, la ragione al capriccio, la luce alle tenebre, la serenità al dramma. Carracci e Caravaggio tentarono un vero recupero della tradizione del classicismo, ma non ci riuscirono nonostante il secondo avesse provato ad orientarsi verso il “vero”.

Al più grande scultore neoclassico, Canova, invece, riuscì quel miracolo, quello di ricondurre la vita alla classicità: quella formula di ordine, calma, chiarezza rimase determinante nel suo marmo e, dopo di lui, ogni sforzo di emulazione fu vano².

Nel secolo appena passato gli artisti presero a demolire quello che restava della naturalezza del corpo. A partire dagli Espressionisti, ai Surrealisti, a Picasso stesso, tutti si impegnarono ad abbattere ogni regola divina di “bello” e “buono” fino a mettere in scena gli aspetti più comuni dell’esistenza umana. Si potrebbe affermare che ogni ritorno alla rappresentazione del corpo tentato nel Novecento sia fallito e lo sarà finché gli dei simili agli uomini per i Greci e a immagine di Dio, come Cristo per i Cristiani non torneranno ad essere materia di espressione artistica.

Un precedente diretto della scultura lo si può rintracciare nell’opera grafica e scultorea di Henri Matisse, nel suo agire sul colore per tracciare una linea netta, fluida, palesando le forme e le figure con una costante presenza non solo dei classici, ma anche dei rappresentanti assoluti del Rinascimento, attraverso il disegno, il modello in plastilina, in cera o in argilla e il gesso, intreccia continui rimandi tra pittura e scultura. Negli esiti di Matisse si insinua, infatti, tutta l’esperienza della rinascita. L’artista francese fu tutto emozione e sensualità, perché – scriveva - “Sotto il succedersi di momenti che compongono l’esistenza superficiale degli esseri e delle cose, rivestendole di apparenze mutevoli destinate ben presto a svanire, si può cercare un carattere più vero, più essenziale, cui l’artista si applicherà per dare un’interpretazione più durevole della realtà”³.

¹ “La scultura antica cercava, per così dire, la logica del corpo [...]. L’essenza del moderno è lo psicologismo, il vivere e lo spiegare il mondo il mondo in base alle reazioni della nostra interiorità, intendendolo propriamente come un mondo interiore, la dissoluzione dei contenuti saldi nell’elemento fluido dell’anima, che viene depurata da ogni sostanza e le cui forme sono soltanto forme di movimento”: G. Simmel, *Rodin*, in A. Rodin, *La lezione dell’antico*, a cura di S. Esengrini, con uno scritto di G. Simmel, Milano 2007, p. 96.

² G.F. Lessing, *Laocoonte ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Milano 1994.

³ “Quando entriamo nelle sale della scultura del XVII o del XVIII secolo, al Louvre, e guardiamo, ad esempio, un Puget, constatiamo che l’espressione è forzata ed esasperata al punto da inquietare. Altra cosa ancora, se andiamo al Louxembourg: la posa in cui gli scultori collocano il modello è sempre quella che comporta il maggiore sviluppo delle membra, la massima tensione dei muscoli. Ma il movimento così intenso non corrisponde a nulla in natura: quando lo sorprendiamo con un’istantanea fotografica, l’immagine che ne risulta non ci ricorda nulla di già visto. Il movimento colto nella sua dinamicità ha senso per noi solo se non isoliamo la sensazione presente da quella che le precede e da quella che la segue”: H. Matisse, *Scritti e pensieri sull’arte*, raccolti e annotati da D. Fourcade, traduzione di M. Mimita Lamberti, Milano 2003, pp. 19-20.

Sulle spalle di giganti

Quale riflessione produrre, allora, su Valerio DeMarchi, anch'egli tutto emozione e sensualità? Di primo acchito si percepisce subito che è un artista solitario e tormentato, difensore *perinde ac cadaver* della "verità", totalmente al di fuori delle condiscendenze della committenza o delle espressività della contemporaneità. Volutamente lontano anche da un maestro dell'ultimo Ottocento quale fu Rodin, nel momento in cui si cimenta con il "non finito", ma meno critico verso le opere del francese realizzate a tutto tondo. Valerius procede col suo linguaggio espressivo verso il processo vero della scultura, tesa a rappresentare la realtà, capace di condividere i turbamenti e la passione, mai appagata dal risultato.

Con quel procedimento "a plasmare", che è dettato proprio dalla ricerca della leggerezza dell'immagine, superando la tensione spasmodica che la distorce, la sua scultura assume un fascino totale, che esprime una devozione assoluta alla forma, con continui richiami alla figura.

Il suo amore per la scultura potrebbe essere espresso dalle parole che Matisse scrisse in una lettera ad Albert Marquet: "Scusami non posso raggiungervi perché sono trattenuto qui da una donna, passo con lei tutto il mio tempo e non credo mi muoverò da qui per tutto l'inverno"⁴.

Un filo rosso lega le sue sculture alle opere di Matisse e a quelle di Rodin, anche se Valerius predilige le figure femminili; riproducendo il modello preferisce la sinuosità delle forme, il suo portamento, le sue pieghe e le posizioni che il corpo assume nella tensione di un atteggiamento.

È tutto un tripudio di contorsioni, per Valerius; di piegamenti ispirati da posture insolite, ma rese volutamente così: le sue donne si curvano, si piegano ad angolo, si siedono, si aggrovigliano, si inginocchiano, si chinano, si tendono; i loro corpi si alzano, si allungano, si distendono, avanzano e si sostengono. Nessuna parte di loro è nascosta, si presentano integralmente, pure, naturalmente perfette. Anche se l'artista ha scelto di non dare dei titoli alle sue opere, esse si potrebbero enunciare come: *Nudo seduto*, *Nudo femminile disteso*, *Figura femminile seduta*; *Figura femminile distesa con le braccia incrociate dietro la testa*. *Nudo femminile con la gamba accavallata ed il mento appoggiato sul ginocchio*; *Figura femminile retta e con le mani sui fianchi*. Molte di queste titolazioni rimandano a didascaliche rappresentazioni di sculture di altri protagonisti al livello internazionale e della storia dell'arte di qualche secolo precedente, a confermare come questo possa essere considerato come un ulteriore raffronto con i classici.

La realtà tutt'intorno

Il suo è un lungo cammino, quarant'anni dedicati solo ed esclusivamente alla scultura e alla continua ricerca di ridare voce al "naturale". Proprio quando la scultura ha affrontato l'astratto o ha dedicato tutta la sua attenzione alla ricerca dell'essenzialità, allora intenzionalmente, Valerius ha voluto riconfermare l'assoluta predominanza della figura⁵. Si potrebbe affermare, così, che lo scultore abbia conferito il carattere del volto a tutto il corpo; infatti, i volti delle sue figure sono spesso poco individualizzati e sottilmente idealizzati, e ogni emozione, ogni moto spirituale, tutti i raggi dell'energia dell'anima e del suo *pathos*, che trovavano nel volto il luogo della loro espressione, si palesano in Valerius nel piegarsi e nel tendersi del corpo, nel tremore e nel brivido che corre sulla sua superficie, nelle scosse che muovendo dal centro dello spirito si convertono nella torsione o nello scatto, nella compressione e nella volontà di spiccare il volo di questi corpi⁶.

Il modellare "toccando", plasmando, lisciando è per lui quasi una voluta carezza sul corpo delle sue modelle, le sue ninfe, le sue muse: le sue donne. Perfette, sempre, ma mai ideali, quasi "mondane", però, nello stesso tempo, pure. Le purifica lui stesso quando trova l'ispirazione per la scelta e quando

⁴ H. Matisse, 2003.

⁵ "La modernità predilige il volto, l'antichità l'intero corpo, perché il primo mostra l'uomo nel flusso della sua vita interiore, il secondo lo manifesta più nella sua sostanza persistente": G. Simmel, 2007, p. 97.

⁶ "Questa tendenza al dinamismo costituisce il rapporto più profondo dell'arte moderna con il realismo: si rivela nel più intenso movimento dell'arte, ma entrambi, lo stile della vita e quello dell'arte, scaturiscono dalla stessa profonda radice. Non solo l'arte rispecchia un mondo più mosso, ma lo specchio stesso è divenuto più mosso": G. Simmel, 2007, p. 97.

decide la postura da assegnar loro. Un cerimoniale che ha dell'intimo, del privato e che avviene scenograficamente, platealmente, quasi in un armonioso bilanciamento di pesi incrociati di braccia e di gambe, fino alla ricerca della perfezione assoluta.

Per Valerius non è sufficiente osservare o ascoltare per riconoscere che quella forma assunta diventerà la rappresentazione della conoscenza, il suo è un continuo operare seguendo l'esperienza per raggiungere il carisma dell'artisticità. Sostiene Bertram che "Nel caso di un'opera d'arte bisogna fare esperienza. Le opere d'arte hanno la peculiarità che io non posso semplicemente dire se qualcosa è un'opera d'arte, qualora io stesso non ne faccia esperienza come opera d'arte. Le proprietà che sono caratteristiche di un'opera d'arte non possono essere apprese d'un sol colpo, ma se ne deve fare esperienza"⁷.

Valerius sa che l'arte conduce davanti ai nostri occhi le cose della vita, le rappresenta, ci spalanca gli occhi su prospettive familiari e sorprendenti. Ci dice come possiamo comprendere ciò che ci circonda quotidianamente. E lo sforzo che viene attuato dallo scultore è proprio quello di rendere comprensibili aspetti particolari del mondo in cui siamo⁸.

In questa rappresentazione "apollinea" Valerius si contraddistingue per la chiarezza delle forme e della strutturazione della figura. Chiari mondi, ordini e connessioni si dischiudono davanti ai suoi occhi e come tali noi li percepiamo. Questo concetto, che fu di Nietzsche, della "bella apparenza" è connesso con la realtà che ci circonda⁹. Le figure di Valerius noi le percepiamo proprio così, come la rappresentazione della realtà tutt'intorno, che è propria della scultura, perché in essa il materiale sensibile diviene spirituale nel momento in cui lo scultore sa plasmarne il volto, le membra ed il corpo¹⁰.

Scultura come conoscenza

Heidegger sostiene che "l'arte è un porsi in opera della verità"¹¹. All'insegna della comprensione di ciò che lo scultore vuole far vedere e di quello che l'osservatore percepisce, secondo il filosofo tedesco, si interpone un dialogo, perché le opere d'arte trattano di qualcosa che ci riguarda. Così la scultura di Valerius è un'apertura verso il mondo, perché ci insegna a vedere in altre maniere la nostra posizione nella realtà in cui ci troviamo a vivere.

Parte della sua opera trae un'ispirazione dalle sue frequentazioni d'oltreoceano e dai luoghi caraibici in cui rimane per alcuni periodi e in cui ritorna in continuazione. Il fascino di queste esotiche atmosfere è indimenticabile. La natura lo riconduce ai suoi luoghi quotidiani, ma la luce e i colori di queste isole sono per lui decisamente travolgenti.

Soprattutto vi respira un'atmosfera di genuinità, una diversità fenomenica, in cui la spontaneità dei comportamenti manifesta ancora purezza. Questa realtà sarà, successivamente, la stessa che cercherà di riprodurre nelle sue sculture. Quei corpi di donna sono così divenuti una cosa mirabile, che vive di un'armonia sublime, di un ritmo proficuo capace di trasportare con sé una grazia infinita da cui il nostro occhio è sedotto. Lo scultore ha assecondato la spontaneità della donna; contrariamente a quel che facciamo noi, si è ben guardato dal turbare l'armonia della Natura.

Nella sua azione conoscitiva, inizia con il disegno e si dedica anche alla pittura: non cerca il paesaggio; quello che lo affascina è la figura umana. Soprattutto è ammaliato dalla bellezza delle donne tanto amate da Gauguin della prima ricerca. Ha ancora nella testa le chiome fluenti, accarezzate dagli oli profumati, i profili dolcissimi e le labbra carnose; gli occhi leggermente a mandorla. È quasi, per

⁷ G.W. Bertram, *Arte. Un'introduzione filosofica*, Torino 2008, p. 9.

⁸ "...è possibile definire banalmente l'arte come qualcosa che viene prodotto. Il concetto di arte mostra a questo riguardo ancora la sua derivazione dal concetto greco di *téchne* e da quello latino di *ars*. Entrambi significano più o meno "arte della produzione" e includono cose assai diverse come la selleria e la scrittura di opere teatrali. Considerando un po' più precisamente le singole arti, si può osservare che è possibile completare il concetto di produzione in modi molto diversi. Le arti lavorano alla loro produzione facendo uso di materiali del tutto diversi e lavorano questi materiali di nuovo in maniera estremamente diverse": G.W. Bertram, 2008, p. 35.

⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano 1972.

¹⁰ Si veda K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, in *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, traduzione a cura di R. Salvini, Milano 1977, pp. 63-125 e per il confronto: P. Valery, *Eupalino e l'architetto*, traduzione di R. Contu, Pordenone 1991.

¹¹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze 1989, p. 21.

Valerius, un rivedere *L'Incantatrice di serpenti* del Doganiere (Parigi, Musée d'Orsay), anche se concentra la sua attenzione non sull'effluvio della natura abbondante, piuttosto sul corpo della figura. Un'attrazione tale da convincerlo a lavorare alacremente su questo argomento.

Sospinge così il suo sguardo sulle linee del corpo e traccia segni convinti sulla carta, non molti, solo quelli necessari per percepire il movimento e poterlo poi tradurre in tridimensionalità. Si sofferma sullo studio dell'anatomia che per lui deve essere assolutamente rappresentata nella sua perfezione. Dinanzi alle sue forme sembra di rileggere le affermazioni che Rodin esprimeva sulla *Venere di Milo*: "Tu sei l'immagine vana e sterile di qualche dea irreali dell'Empireo. Pronta all'azione, tu respiri, tu sei donna, ed è questa la tua gloria. Tu sei dea solo di nome, nelle tue vene non scorre il nettare mitologico. Quel che vive in te di divino, è l'amore infinito del tuo scultore per la natura. Più fervente, soprattutto più paziente degli altri uomini, ha potuto sollevare un lembo del velo troppo pesante per le loro pigre mani"¹².

Conoscitore dei metodi della scultura soprattutto quella praticata dal conterraneo di Possagno, costruisce strutture con metalli, legni e quant'altro per sostenere masse plasmate con l'argilla, il gesso e materiali più contemporanei. La sua tecnica gli permette di passare da un'idea primigenia, tracciata sulla carta, ai bozzetti che si trasformano, per raggiungere altre dimensioni fino alla grandezza naturale¹³. Il segno lo aiuta a scolpire, è un mezzo per generare idee, per estrarre da sé l'idea iniziale, per organizzare le idee e per provare a svilupparle. Per Valerius è un surrogato della forma. Nel suo atelier, lo scultore dedica moltissimo tempo alla modellazione e all'azione finale e, come tutti gli artisti, non è mai soddisfatto del risultato¹⁴. Quante volte ritorna sulle superfici per migliorare la lisciatura e poi ne ricerca la curvatura, tende le linee e smussa le pieghe, migliora l'anatomia dell'essenziale e perfeziona i particolari finanche le rotondità dei polpastrelli. Alle volte dal gesso ricava la forma (doppia), entro la quale poter colare il bronzo da fusione, oggi, nonostante si adoperino mezzi meccanici, non è svanita la magia di "Vulcano": un lungo e mitico processo, antico come l'uomo, ma decisamente ammaliante rende impareggiabile la trasformazione di un'idea in realtà¹⁵.

Danzare

Le sue sculture hanno la movenza della danza. Non sono ballerine, ma manifestano la padronanza del controllo del corpo, la perfezione dei movimenti. Del resto le sue donne sono "co-reografate" da un eccezionale maestro. Valerius recita, esprime la sua parte nelle sue figure. Sa *jouer* il suo copione, sa catturare i gesti per immergerli in uno spazio speciale, con quel tocco di sensualità che è un ingrediente fondamentale per la danza.

Lo scultore ha la capacità di guardare dentro la modella, di scrutarne l'anima ad occhi chiusi, per divenirne un sottile interprete. L'ha presentata coi capelli raccolti, le mani lunghe, immense, come le ali di un angelo. Ne ha colto l'energia, la bellezza struggente. L'ha distesa con le chiome sparse a marcare la diversità delle forme e dei toni di colore del bronzo, o per evidenziare la sinuosità delle linee del

¹² A. Rodin, 2007, p. 58.

¹³ "L'arte non è che sentimento. Ma senza la scienza dei volumi, delle proporzioni, dei colori, senza la destrezza della mano, il sentimento più vivo è come paralizzato. Che diventerebbe il poeta più grande in un paese straniero di cui ignorasse la lingua? [...]. Non confidate nell'ispirazione. Non esiste. Le sole qualità dell'artista sono saggezza, attenzione, sincerità, volontà": A. Rodin, 2007, p. 71.

¹⁴ "Lo scultore [...] deve continuamente sforzarsi di pensare, e di utilizzare, la forma nella totalità della sua pienezza spaziale. La percezione della forma è per lo scultore una sensazione interiore: ogni forma, infatti, indipendentemente dalle sue dimensioni e dalla sua complessità, viene da lui percepita come se fosse contenuta nell'incavo della sua mano, e visualizzata mentalmente nella molteplicità dei suoi aspetti. Lo scultore, osservando il lato di un oggetto, sa esattamente cosa ci sia sul lato opposto; si identifica con il baricentro di quella forma tridimensionale, con la sua massa e con il suo peso. Ne percepisce il volume attraverso lo spazio che essa sposta": H. Moore, *Sulla scultura*, traduzione di A. Salvini, con uno scritto di H. Read, Milano 2002, pp. 21-22.

¹⁵ L'esperienza è fondamentale. Le opere d'arte, è risaputo, hanno la peculiarità di permetterci di dire se possono essere opere d'arte qualora io stesso non ne faccia esperienza come opera d'arte. Lo stesso artista non realizza in un sol colpo il suo prodotto, ma ne deve fare esperienza. Si veda N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari 1988, cap. IV.

corpo e delle chiome bagnate, a imitazione di succose e naturali sostanze profumate. È stato capace così di una ripetizione ossessiva del gesto tale da trasformare in pensiero un'azione. Così si può dire che Valerius abbia neutralizzato la trasparenza, l'assenza; potenziando l'enigma. È questo il suo segreto, grazie al quale è riuscito a costruire il suo trionfo, ha consegnato la bellezza all'eternità.