

Uno sguardo aptico 2005

di Elisa Longari

La scultura di Denis Raccanelli: forme del desiderio per uno sguardo aptico.

Partiamo dal senso aptico: è un concetto indicato da un termine forse un po' criptico e decisamente poco diffuso tra i non addetti ai lavori, ma di cui sembra più semplice parlare piuttosto che del desiderio, così vicino all'ineffabile.

Come riferisce Deleuze, Riegl studiando la funzione percettiva del bassorilievo nell'arte egizia giunse alla seguente definizione: „di bassorilievo opera la più rigorosa connessione tra l'occhio e la mano, perché ha per elemento la superficie piana; questa consente all'occhio di procedere in modo simile al tatto, anzi, gli assegna, gli prescrive una funzione tattile, o piuttosto aptica„(1).

Più avanti Deleuze chiarisce il senso dell'aggettivo "aptico, dal verbo greco apto (toccare), non designa una relazione estrinseca dell'occhio con il tatto, bensì una "possibilità dello sguardo", un tipo di visione distinta dall'ottica: l'arte egizia è tastata dallo sguardo„(2).

Appena si percorrono con gli occhi le superfici di Raccanelli, è immediatamente chiaro che l'azione che compiono, il mutamento che apportano allo sguardo, consiste proprio nell'immetterlo in uno stato di natura aptica. (Non è casuale che lo scultore scelga molto spesso l'impaginazione tipica della formella o della stele avvalendosi della tecnica del bassorilievo).

Questo nuovo senso aptico, cresciuto improvvisamente negli occhi, non è l'unico sorprendente effetto della scultura di Raccanelli su colui che guarda (non sembra una circonlocuzione inutile: non avrebbe senso qui parlare di spettatore).

Molti soggetti sembrano derivare dall'isolamento di singoli fotogrammi(3) di una scena più o meno intima che si svolge in un interno, una "stanza" che, pur essendo sufficientemente connotata dal punto di vista descrittivo, non riesce ad essere familiare, mantiene una distanza, anzi sottolinea una separatezza dall'ambiente in cui si muove il riguardante; quest'ultimo è inequivocabilmente costretto alla condizione del voyeur. il suo vedere è come un illecito furto compiuto con gli occhi, una violazione(4).

A questo stato di eccitazione che Raccanelli ha prodotto chiamandoci a vedere senza essere visti(5) è connesso l'alto potere turbativo ottenuto tramite il frequente uso della cornice e dall'introduzione del colore, elementi che concorrono entrambi a cortocircuitare potentemente scultura e pittura e a far collassare i due linguaggi l'uno nell'altro, dando luogo a. uno smarrimento, una vertigine introdotta nell'arte dall'illusionismo barocco(6)

Gesso, stucco, legno, argilla giocano a mimare altro da sé, si camuffano e si travestono. E' difficile, e non solo al primo sguardo, distinguere la natura dei materiali. Qui niente è come sembra. Non a caso su una parete dello studio di Raccanelli è appesa una riproduzione di una maschera di Wildt, autore che certamente è tra i numi tutelari di questa scultura, eletto a "protettore" della sapienza relativa alla materia. Lo spazio allude continuamente al luogo deputato della rappresentazione, al teatro, al palcoscenico; non c'è parete che non funzioni come quinta, non c'è tenda che non sia sipario.

Anche l'illuminazione, le cui condizioni per ogni opera sono accuratamente studiate dall'autore, segue un criterio che privilegia la funzione teatrale della luce. Naturalmente è preferibile la luce artificiale dei fari attraverso cui gettare fasci potenti e concentrati che investono violentemente le forme in modo da generare ombre profonde e ritagliare rilievi.

Se l'opera di Raccanelli mostra un'alta percentuale di connivenza con la scultura tradizionale antica, non significa che abbia una matrice nostalgica e che guardi al passato in modo anacronistico, ma soltanto che nel corso della propria ricerca espressiva l'artista non presenta alcuna preclusione riguardo ad epoche e stili che possano fornirgli indicazioni utili. Egli ha attinto anche alla tradizione del moderno, da Rodin a Brancusi, e la traccia più evidente di questo legame è nell'assenza del convenzionale basamento che qui è invece sempre più o meno integrato nell'opera.

Mentre alcune formelle per il loro arcaismo ricordano la scultura-lingua-morta di Arturo Martini, altri lavori dove il corpo umano è reso in modo più iperrealista rimandano alle esperienze della Pop art, in particolare ai calchi di Segai. Come dire che Raccanelli è "onnivoro", e non c'è niente di strano, anzi questo è spesso un requisito degli artisti più significativi.

Ma da dove vengono e come nascono le sue sculture? Spesso l'occasione è data dall'incontro casuale con un oggetto o una forma; un *objet trouvé* non di rado fa scaturire un processo associativo da cui progressivamente prende corpo una scultura che si forma in prevalenza durante il suo farsi, anche se usualmente in corso d'opera l'autore prova a immaginarsela disegnandola .

Ma quello di Raccanelli è un disegno pittorico che ha il sapore di un sogno e il valore di un desiderio, più che svolgere una funzione strettamente legata all'ambito progettuale.

Spesso, a seconda degli accadimenti a cui vengono sottoposti! gli elementi che compongono le opere mutano, si aggregano, e si separano, si organizzano diversamente cambiando perciò la configurazione finale delle sculture. Un esempio particolarmente emblematico in questo senso è *Icaro caduto* (1998) che nasceva come *Icaro e basta* (1990) ed era nudo. Un bel giorno a una mostra è caduto, si è rotto, è stato curato, medicato e bendato e, una volta vestito di un mantello, è diventato l' *Icaro caduto* che conosciamo_ In questo caso è palesemente evidente quanto l'autore sia disposto a dare spazio alla casualità come uno dei principi agenti nel processo artistico .

A Sermide, dove Raccanelli vive, e nel dintorni, il *genius loci* è ricco di humus rinascimentale e animato di spirito metafisico.

Interno (1998) presenta lo spazio geometrico e minimale di una cella quasi giottesca per la sua essenzialità: una porta, un letto e una finestra, tutto è composto e parrebbe immobile, tranne lo svolazzare di una tenda che segnala, come il gatto nell'*Annunciazione* di Lorenzo Lotto, l'irrompere dello straordinario nel regime del quotidiano. Il movimento del tessuto è traccia del passaggio di un'invisibile presenza che aleggia e produce un'atmosfera altrettanto misteriosa e inquietante quanto quella della serie del *Guanto* di Klinger.

Gli oggetti lasciati soli parlano d'assenza, di mancanza, di attesa. In particolare gli abiti si propongono come tra i motori più efficaci di queste sensazioni. In *Spoglie* (2004) il titolo addita e ribadisce il palpabile senso di morte che domina l'atmosfera dell' *assemblage*. Le ante di un armadio si schiudono per svelare il protagonista del suo piccolo teatro interiore: un cappotto che somiglia più a una seconda pelle, come gli stiva letti di *1/ modello rosso* e le scarpe di *La filosofia nel boudoir* di Magritte, un cappotto che ha con il corpo lo stesso rapporto di contiguità del calco e dell'impronta, campeggia appeso come il cadavere di un condannato all'impiccagione. E' evidente che quell'abito non potrà mai più vivere, ospitare un corpo caldo

che si muove. Ma non v'è traccia di dramma o di grido, le immagini assumono il tono di un sussurro: il giudizio è sospeso con un candore e una compostezza che ricorda i quadri di Gnoli.

Le cose esibiscono il loro enigma mentre il riguardante è posto nella posizione di voyeur ma nonostante ciò, o anzi, proprio perché escluso dall'azione, sembra essergli interdetto il senso ultimo: la considerazione finale che viene da fare è che bisognerebbe poter vedere di più e meglio. Il voyeurismo è per sua natura insaziabile.

La scultura di Raccanelli ha una ricchezza non comune nel panorama contemporaneo. È infatti difficile imbattersi in artisti che sappiano e vogliano declinare il linguaggio plastico con questa ampiezza di respiro, frequentando disinvoltamente sia le strategie espressive tipiche dell'avanguardia - tra cui in particolare l'objet trouvé, l'assemblage e l'installazione - in cui il predominio è dell'idea" sia le tecniche tradizionali legate alla lavorazione dei materiali, in cui "la mano ha tanta parte ed egli dimostra una sapienza notevole.

La sua opera, che a seconda del punto di vista da cui viene considerata è definibile come concettuale, neo-barocca e metafisica, costituisce un organismo complesso che ha come fine principale un confronto serrato con lo sguardo che è costantemente provocato e implacabilmente incalzato, spinto a seguire il desiderio di vedere di più.

Elisabetta Longari