

LE SCULTURE DA TOCCARE DI FRANCESCO MESSINA

Flavia Matitti

«Le forme, le forme fisiche mi esaltavano, prima del carattere e di ogni concetto». Così scriveva lo scultore Francesco Messina (1900-1995) nella propria autobiografia, con lucida e schietta semplicità, e oggi sembra quasi di sentirlo, questa dichiarazione, riecheggiare nelle sale della Mole Vanvitelliana di Ancona, dove è in corso una grande retrospettiva dedicata al maestro, siciliano di nascita ma ligure e poi milanese di adozione, intitolata *Francesco Messina. Cento Sculture, 1920-1994* (fino al 15/03; catalogo Mazzotta). Curata da Marco Di Capua, l'esposizione è stata promossa e organizzata dal Museo Tattile Statale Omero di Ancona per celebrare il proprio decennale. Da anni infatti il Museo si batte per restituire ai non vedenti il diritto alla fruizione dei beni culturali, e perciò l'aspetto che rende

davvero speciale questa mostra non è tanto il numero delle opere esposte, comunque notevole, quanto il fatto che, per la prima volta, queste sculture non si offrono solo alla vista, ma anche al tatto del visitatore, al quale è permesso toccarle, proprio come un tempo faceva l'artista. La figlia dello scultore, Paola Messina, ricorda infatti che il padre si dichiarava soddisfatto di una propria creazione solo dopo averne saggiato la forma con le mani, a occhi chiusi, per sentire la vibrazione della materia. L'allestimento, pensato in funzione di una esplorazione tattile delle opere, permette dunque al pubblico di vivere un'esperienza estetica assai più completa e coinvolgente del solito.

Le sculture, quasi tutte in bronzo, sono ordinate cronologicamente a partire dai nudi di pescatori e

nuotatori, eseguiti negli anni Venti e Trenta in Liguria, durante i soggiorni estivi al mare, oppure di atleti, come quelli realizzati per lo Stadio dei Marmi a Roma. Sono nudi anatomicamente perfetti, agili e scattanti, che fondono la forma classica al realismo, unendo la sapienza tecnica dei grandi maestri del passato (dall'ellenismo a Michelangelo a Gemo) a una sensibilità moderna, che trasmette ai corpi una tensione indefinibile, in sintonia con il clima del ritorno all'ordine che anima il gruppo del Novecento, tra recupero della tradizione e sospensione metafisica. Non a caso, più tardi, Giorgio de Chirico parlò di realismo mistico a proposito della scultura di Messina.

Incontriamo quindi la figura dolorosa di Giobbe, memore del San Gerolamo di Leonardo, eseguita a



Milano nel 1934, facendo posare a studio un barbone. Lo stesso anno Messina ottiene la cattedra di scultura all'Accademia di Brera, già di Adolfo Wildt, e nel 1942 vincerà il primo premio alla Biennale di Venezia.

Il percorso espositivo prosegue poi per cicli tematici, soprattutto ritratti, corpi femminili, tra i quali spiccano le numerose danzatrici in bronzo e la grande scultura in granito nero raffigurante *Irina* (1982-93), e naturalmente i cavalli. Lo scultore, infatti, è universalmente noto per il *Cavallo morente* (1966) posto dinanzi all'ingresso del palazzo della Rai di viale Mazzini a Roma, che riassume in sé le caratteristiche di una fisicità immanente, energica, vitale, vibrante e inquieta, che sono tra le qualità salienti dell'arte plastica di Messina. (nella foto: *Donna che contempla il mare*, 1989)

la mostra

Com'è ambiguo il fascino dei numeri

Catalogare, compilare, mettere in fila: dai «giochi» del cinema alla marchiatura dei deportati

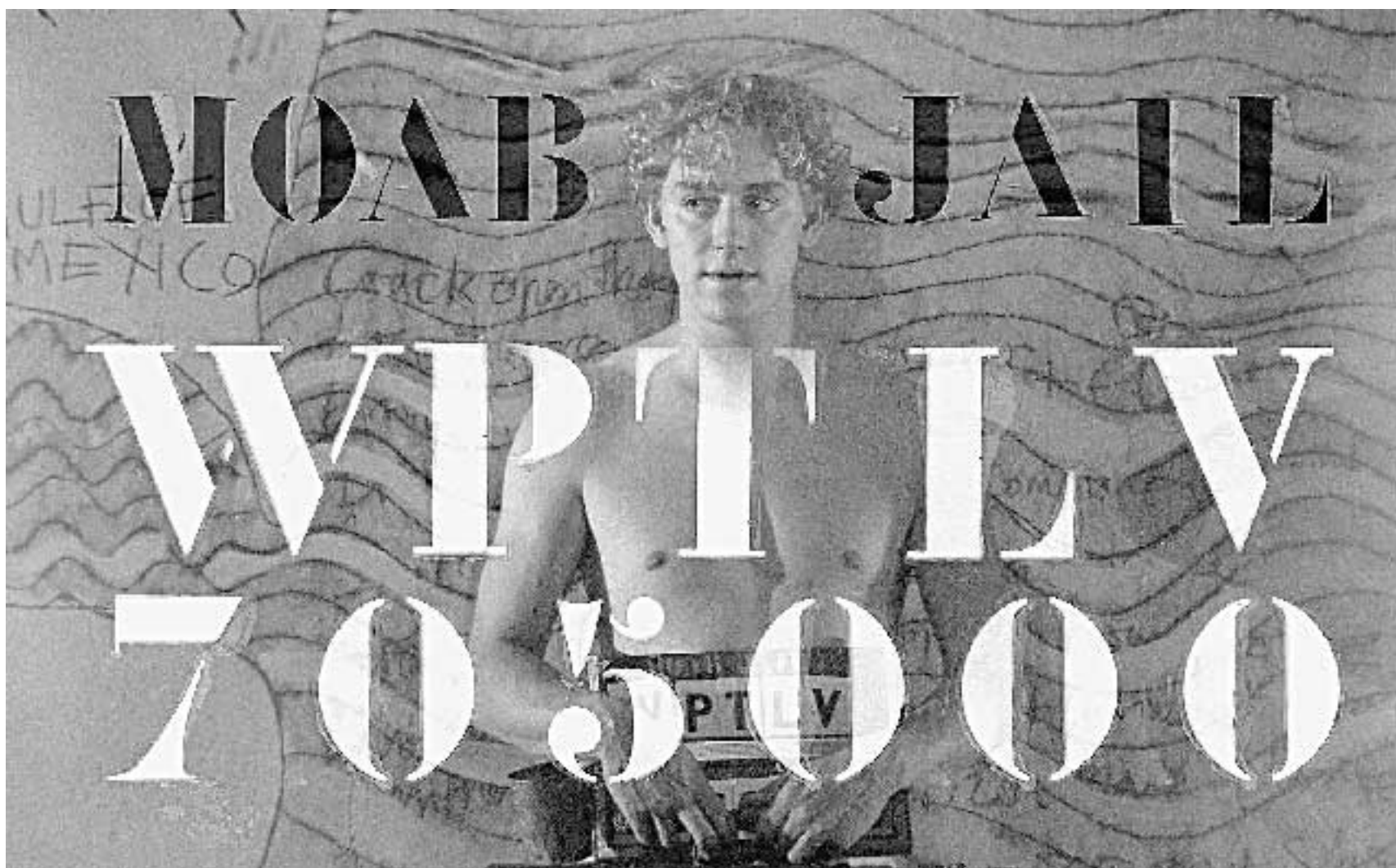
Michele Emmer

Nel 1999 Peter Greenaway partecipò ad un convegno della serie *Matematica e cultura* a Venezia. Tra l'altro arrivò con molte ore di ritardo con l'aereo da Amsterdam perché lo spazio aereo sopra la città nella laguna era chiuso. Era il primo giorno del bombardamento sulla ex Jugoslavia. Greenaway aspettò molte ore ed arrivò alla sera tardi. Voleva arrivare perché come disse non voleva che la «guerra fermasse la cultura». Veniva a Venezia a presentare il film *Drowning by numbers* (affogare con i numeri), titolo italiano, in cui si perde il sapore numerico, *Giochi d'acqua*. Veniva a parlare della sua fascinazione per i numeri, da sempre, sin dai primi film. Ha scritto un lungo articolo in cui ha descritto come è nato l'interesse per i numeri e per le griglie numeriche da usare nei suoi film. L'articolo è intitolato *Come costruire un film (Matematica e cultura 2000, Springer Italia, 2000)* e Greenaway è molto chiaro. Non a caso aveva intitolato *Fear of Drowning by Numbers*, in italiano *Paura dei numeri* (Editrice Il Castoro, 1996) un suo libro dal sottotitolo *100 pensieri sul cinema*.

Quale è il ruolo privilegiato dei numeri nel cinema? «Contare è il modo più semplice e primitivo di narrare - 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 - una storia con un principio, un centro, una fine e un senso della progressione - che culmina in un finale a due cifre - uno scopo realizzato, un epilogo raggiunto». L'esigenza che aveva Greenaway era di ricercare qualcosa di più sostanziale della narrazione per tenere insieme il vocabolario del cinema. «Ho costantemente ricercato, citato e inventato principi organizzatori che riflettono il passare del tempo con più successo della narrazione, che codificassero il comportamento più in astratto che nella narrazione e adempissero a questi compiti con una qualche forma di distacco appassionato». Per far questo i numeri aiutano. I numeri possono significare strutture definibili, facilmente comprensibili in tutto il mondo.

Con coerenza, alle volte anche eccessiva Greenaway ha quasi sempre applicato questo «dogma» numerico al suo cinema, cominciando dalle 92 mappe che erano contenute in *The falls*, del 1980, e ai 92 personaggi di *A walk through H*. Greenaway indica anche un responsabile principale di questa «fuga dal testo, dalla trama, dalla storia e dall'intreccio per mettere in risalto i numeri»: il musicista John Cage. Negli anni cinquanta Cage aveva inciso su disco tanti racconti ognuno di sessanta secondi. Greenaway si sbagliò e contò 92 racconti mentre in realtà erano solo 90. Quando il film *The Falls* venne mostrato a Washington uno spettatore entusiasta disse a Greenaway che gli era piaciuto molto l'utilizzo del numero 92, numero atomico dell'Uranio, in un film che trattava di come il mondo poteva finire!

In molti film ha prevalso poi l'utilizzo



Un'immagine del film di Peter Greenaway «Le valigie di Tulse Luper»

del numero cento (i cento numeri erano disseminati in tutte le scene di *Giochi d'acqua*). Cento era anche il numero di oggetti nella mostra da Greenaway organizzata *Oggetti per rappresentare il mondo* che ha girato a lungo in Europa. A Venezia il regista inglese annunciò che con il prossimo progetto, *Le valigie di Tulse Luper*, sottotitolo *Il racconto dell'Uranio*, sarebbe ritornato «pieno di speranze alle primitive mitologie e al magico numero atomico 92». Ed in effetti i numeri sono tra i protagonisti del film, ovvero del primo episodio di una lunga storia della vita di Tulse Luper. Che in realtà è qualcosa di diverso da un film, un'opera multimediale si po-

Contare è il modo più semplice e primitivo di narrare. Le ossessioni numeriche di Greenaway nel film «Le valigie di Tulse Luper»

trebbe dire, banalizzando. Con alcuni momenti molto coinvolgenti, altri dove prevale il «racconto» anche irritanti, sempre comunque molto curati visivamente.

Tutto è numerato nel film, catalogato si potrebbe dire. I personaggi che saranno 92, i secondi dei filmati d'epoca che compaiono nel film. Il tempo è sempre stato un fattore importante del cinema di Greenaway e d'altra parte non esisterebbe il cinema senza lo scorrere del tempo, calcolato in 24 fotogrammi al secondo. Gli episodi (alla fine i film dovrebbero essere 3), sono 3 nel primo film. Ci sono numeri che volano sulle immagini che compongono forme. Sono numerati i pugni che riceve in ogni sequenza il protagonista. Alle volte le figure che compongono i numeri servono a distrarre dalla visione stessa delle scene, a far cogliere che si sta guardando delle sequenze della vita del protagonista ma non si deve essere troppo coinvolti. Stiamo assistendo ad una catalogazione, ad un esperimento, numerato, filmato, contato. Che alle volte coinvolge, alle volte no.

Chi è il protagonista, Tulse Luper? È un collezionista, si potrebbe dire, è il regista, che ogni tanto immette nel film alcuni richiami di altri suoi film. Riprende Gree-

naway le idee che funzionavano molto bene nel documentario su *Darwin* e nel film *Prospero's book*. Nel documentario su Darwin, sulla scrivania dello scienziato apparivano immagini di animali, mondi, navi, oggetti, uomini. Tutto il mondo passava da quella scrivania senza che mai Darwin si muovesse. Il mondo in una scatola, la scatola cinematografica. Così come nel film tratto da *La tempesta* di Shakespeare (*Prospero's book*) è l'Enciclopedia del sapere che riempie la scena. Per capire, per comprendere, bisogna catalogare, numerare, avere un sistema, avere delle liste, ricordare. Certo non per caso si parla del nazismo, della violenza, dei numeri dei deportati. Il metodo, il sistema che diventa la perversione, l'inferno, l'uomo come numero, senza nessun coinvolgimento.

Tutto è numero, i pezzi di carbone, che diventeranno le montagne nelle avventure di Luper. Perché tutto è già scritto, numerato. Ed ogni oggetto, gli oggetti che descrivono il mondo tornano ad essere 92, e 92 è il carbone. E tutto viene sistemato in valigie. In un gigantesco gioco dell'oca, in cui ogni casella ha una sorpresa. Come catalogavano tutti i nazisti, i nasi, le bocche, i visi. Il bambino è il numero 15, 43 è la macchina da presa. L'avventura

umana ridotta in scatole e numeri. Il pesce 53, la vasca da bagno 5. Negli scaffali dove tutto il contenuto delle valigie di Luper viene sistemato, un uomo, rannicchiato, ha il numero 92. Il film non finisce ovviamente, continua, la numerazione deve arrivare a 92.

Lo scorso novembre è scomparso un artista italiano anche lui affascinato dai numeri. Dai numeri di Fibonacci in particolare: Mario Merz. Come ha scritto Greenaway «i numeri aiutano. I numeri possono significare strutture definibili, facilmente comprensibili in tutto il mondo». I numeri di Fibonacci scoperti da quel geniale matematico pisano andato in Nord

Un sistema per ricordare e organizzare è fare delle liste, ma la sua perversione è l'uomo come numero dei lager nazisti

Africa ad apprendere le tecniche «creative» di calcolo dei matematici arabi, all'avanguardia nel Trecento. Portando quelle conoscenze in Europa, dando un grande contributo alla diffusione non solo di quelli che sarebbero divenuti i numeri e il metodo di calcolo di tutta l'umanità, ma contribuendo ad un grande cambiamento culturale. I numeri di Fibonacci, quei numeri in cui il successivo è la somma dei due precedenti, 1, 1, 2, 3, 5, 7... Quei numeri che Fibonacci scopre nella crescita dei conigli, Leonardo nella disposizione delle foglie sulle piante, Mendel nelle leggi della genetica. E che Merz usava per «rialacciare il legame interrotto tra l'uomo e la natura, tra la ragion pura espressa in termini matematici e la forma organica in continua evoluzione», come ha scritto Matilde Battistini su *Diario*. Chi non ha visto quei tubi al neon azzurri che numeravano, contavano, descrivevano, mutavano, inventavano, ricostruivano, sempre eguali, sempre diversi. Il fascino dei numeri. Con la convinzione, scriveva sempre Matilde Battistini che «nell'arte, come nella vita, sia tutta una questione di concentrazioni energetiche, che si sviluppano e si dissolvono seguendo i sinuosi meandri della legge dei numeri».

Numeri, numeri ovunque che segnano il tempo della nostra vita, che ci indicano, che ci condizionano. E dai «sognatori di numeri» matematici. Il fascino dei numeri, il fascino dei matematici. Oramai per vincere un premio come miglior attore, per essere candidato ad un Oscar, bisogna interpretare il ruolo di un matematico, affascinante e sognatore. Che personaggio poteva essere in un film un candidato ad un trapianto di cuore, che decide quando gli hanno trapiantato il cuore di andare alla ricerca del donatore, lo trova, nel senso che scopre che il donatore è stato ucciso in un incidente d'auto. Quindi vuol conoscere la moglie, la vedova, la seduce e quando è a letto e lei scopre la cicatrice dell'intervento al cuore e chiede di cosa si tratta, risponde «È il cuore di tuo marito» e allo sgomento di lei, comprensibile credo, se ne esce con una delle battute memorabili della storia del cinema «Ma è un cuore buono?».

Certo un matematico, che per affascinare la recentissima vedova se ne esce con battute del tipo: «Tutto è numero, la natura opera tramite la matematica», la geometria della natura è caotica, frattale. Insomma i sistemi complessi visti tante volte al cinema. «È la matematica che ha permesso il nostro incontro». Non Dio come crede l'altro protagonista, il cattivone pentito, Benicio del Toro. Si tratta del film *21 grammi* di Alejandro Gonzalez Inarritu, protagonista, il matematico, Sean Penn. Coppa Volpi al festival del cinema di Venezia, candidato all'Oscar come migliore attore. Certo un film di un regista messicano, barocco, ricorsivo, ossessivo, frattale. Eccessivo, ripetitivo. Preferisco il fascino dei numeri astratti, sarebbe troppo facile dire senza cuore.

in edicola con **l'Unità** a €2.20 in più

Informazione, cultura e sport senza barriere

NO LIMITS



Il mensile rivolto alla disabilità