

Simone Turra. Sculture 1996-2008

Flaminio Gualdoni

1.

Occorre partire da *Naturale*, opera che nel 2005 segna il raggiungimento di un punto fermo nell'opera di Simone Turra: e da qui risalire à *rebours* per un decennio, alle radici di un rovello espressivo che, poco propenso ad acquattarsi nella misura confortevole delle mode decennali, muove da una posizione deliberatamente e polemicamente eccentrica, quasi ridicendo con Montale, nella sua appartatezza ruvida, "codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo".

Una figura stante, una figura sdraiata, e il loro spazio. Uno spazio marcato, schiarito, ad ammettere l'impossibilità di abolire l'alterità definitiva dell'opera rispetto all'ambito fisico d'esperienza dello spettatore, ma insieme facendolo simile: ovvero rinunciando alla clausola automatica di sacrazione dell'opera, figlia d'una tradizione ormai atavica, ma ritrovandone la diversità specifica nello stesso elaborante processo del fare: una sacralità dell'opera conquistata dunque, è ciò è *matter* specifica della scultura che voglia dirsi tale, non postulata.

Due figure umane. In rapporto. Forse. Una femminile, stante; una maschile, reclinata. Entrambe in posa: pose tra le più storicamente tipiche dell'arte antropomorfa. Da Fidia a Moore a Baselitz, per dire.

2.

Il *Disegno 179*, congenere alla scultura, mostra che l'artista agisce per via di coagulo e distillazione del peso specifico del corporeo, superata ormai come in sé insignificante la poggatura rappresentativa.

Essa già era stata sacrificata al tempo delle *Comparazioni*, 1996, che aprono il percorso qui documentato, ma con atto ancora in odore di volontarismo, di *per non*. Contava assai più, allora, il lavoro inventivo in levare, il sottrarre ogni accessorio accidentale rispetto a una sorta di linearismo che immaginava di porsi come disegno nello spazio, momento/pausa d'un fluire della luce e del tempo reso evidente dal risonare delle superfici.

Il passo da kouros di *Piccola figura*, 1995, nel rapporto divaricato tra una giacomettiana ossessione della base e dell'appoggio e la tensione ascendente, teoricamente illimitata, contamina l'evidente purezza grafica della concezione in virtù della scabrosità lignea della superficie del bronzo, una sorta di anestetico pittoricismo che contribuisce a un tempo a garantire presenza plastica all'immagine, e per altro verso a dematerialarla.

Comparazione 1, 1996, muove dall'assunto della consistenza fisiologica del corpo plastico, per consentirsi una tensione verticale, e una fluidità lineare, in cui il valore organico dell'equivalenza tra schema antropomorfo e menhir si declina non come citazione e memoria storica, ma come fattore genetico, come vocazione intima della forma.

3.

Con *Comparazione 2*, 1997, ciò che Turra va rimuginando in una serie di disegni d'alta concentrazione, ovvero la complessità formativa, la compresenza relazionale di forme plastiche apposte, assume lo schema retorico del bosco, e si volge all'utilizzo di un materiale confidente e ricco come il legno.

Se un'eco brancusiana già si avvertiva nelle opere precedenti, in questo caso il riferimento si fa più forte e diretto: non tanto alle ragioni formali, quanto alle implicazioni di rude schiettezza delle superfici, d'un

plasticare non cólto ma radicato nella tradizione delle arti povere, con un valore identitario, per un uomo di monti come Turra, non accessorio.

Le sagome si stagliano nette convocando uno spazio centripeto, con l'attenzione nuova dell'artista verso la logica dei rapporti spaziali – soprattutto nel rapporto tra diagonali e verticali assettate – e luminosi, e una tentazione coloristica in cui inserti artificiali e caratteri naturali del materiale dialogano proficuamente.

Come a far transitare le esperienze precedenti in questa ulteriore partita formale, *In-Partibus 4* è un gruppo di vettori totemici di nitida verticalità, i cui gradi diversi di politezza superficiale, gli inserti di materia colorante, il rapporto tra spigoli e luce, dicono d'una sorta di simbologia atavica che si fa forma concretissima, in se stessa e solo per se stessa espressiva.

4.

Identificata una sorta di delucidata primarietà formale, ben compreso come l'equivalenza atavica corpo/albero possa declinarsi in una sintesi di brusca ma potente assertività, non necessariamente allusiva dal punto di vista figurale come le esperienze esemplari di una Abakanowicz o di un Baselitz e piuttosto introversamente poetica secondo le suggestioni di un Penone, Turra si dedica con radiante ampiezza inventiva, ben testimoniata da una serie fitta di fogli trascorrenti dal 1997 al 1999, a ragionare della complessità spaziale innescata da un gruppo di *shapes*, di forme nate congeneri per decidere un luogo, una dimora, una situazione. Non forme nello spazio, ma forme di spazio, egli ha alle viste: non a caso, protagonista dello *Studio per In-Partibus 8*, 1999, è il gesso, ovvero una materia neutralizzata dal punto di vista della sensibilità materiale, ma oggetto perfetto d'un plasticare che si

svolge per crescenze, privo della demiurgia del levare.

L'alternanza tra l'affrontare agonisticamente una materia resistente, ma a forte carattere e vocazione, e un formare più complice e vicino, sarà per Turra caratteristica di tutti gli anni a seguire: e per ragioni di necessità espressiva, non d'orgoglio disciplinare o di esibizione tecnica.

In questo caso, pare di avvertire nel rimuginio di Turra l'eco dell'ansia di un Leoncillo in cerca di "un nuovo oggetto naturale che divenga con stratificazioni, solchi, strappi che sono quelli del nostro essere, che esca come il nostro respiro", attraverso "atti che nascono da una reazione del nostro essere, che crescono dalla furia, dalla dolcezza, dalla disperazione, motivati dal nostro essere vivi, da quello che sentiamo e vediamo".

5.

Tra 2000 e 2001 fondamentale diventa l'esperienza racchiusa nel passaggio tra *In-Partibus 8* e *Omaggio a Piero della Francesca*.

Il piglio della prima è intenzionalmente intenzionale, a forte implicazione concettuale. Turra immagina una *cage* giacomettiana che, equivalente all'aspettativa di scatola prospettica in pittura, demarchi rispetto allo spazio d'esperienza la spazialità *autre* della scultura. Gli elementi lignei – torna un larice a forte valenza coloristica e sensibilità materiale – si declinano qui in assenza di *pondus* riprendendo e amplificando, programmaticamente, il rapporto tra vocazione verticale e tensione diagonale, con le aspre tacche coloristiche a disorientare il percorso di lettura rispetto alla struttura lineare.

Ma è, s'è detto, una sorta di esperimento, che convince l'artista dell'impossibilità – non in questo caso, non con queste modalità, non con queste forme e materie – di aggirare un elemento per lui

fondamentale: quel radicamento al suolo, quel montare della forma in doppio vernantiano, che regge l'equivalenza antropica del corpo plastico, e il rapporto stesso della forma con lo spazio.

Infatti, *Omaggio a Piero della Francesca* riprende la via del legno e della policromia ma offrendo un suolo, un ancoraggio forte ed esplicito al montare delle forme: che si affollano, chiuse, in una trama geometrica e volumetrica potente, capace di crudezze come di estenuazioni, di politezze lucenti e di ruvidezze introverse.

Non è un caso che, contemporaneamente, Turra avverta rimontare, forte perchè ormai decantata d'ogni legame con la tradizione rappresentativa ordinaria, la volontà di ritrovare i segni, le fattezze anche, del paradigma antropomorfo, che proprio il riferimento a Piero della Francesca, dunque a colui che ha fatto della geometria visione e della visione geometria, rende inevitabile.

Del resto, avvertiva Antoni Tàpies nel 1958: "Come ovunque vi sia vita, si svolge un dialogo tra l'autore e la materia della sua opera. All'inizio lo scopo non è sempre chiaro: *il cammino si forma sotto i passi*". E opere come *Torso FM*, 1998-1999, indicano ormai chiaramente il cammino.

6.

Il *San Sebastiano*, 2000, è una ripresa evidente di esperienze come *Comparazione 1*, indirizzato verso l'orizzonte di una necessità figurativa ormai schiarita: che si consente, anche, il non banale umore simbolico della suggestione biblica ed evangelica – non a caso, s'aggiunga, mediata per noi proprio da Piero ad Arezzo – dell'equivalenza tra l'albero del supplizio e il corpo sacro.

Danza, 1999-2001, dice d'una ritrovata possibilità monumentale, con quell'altezza da kouroi, quasi due metri, e quel fare spazio delle figure tra verticali e

diagonali disorientate, anticipando più mature soluzioni future.

Compiendo una sorta di *à rebours* concettuale e inventivo, distillando, man mano che la padronanza dei processi e la complicità con le materie e il formare si fa definitiva, il proprio specifico nucleo poetico (Turra è ben consapevole, con Georges Braque, che “l’emozione non deve essere resa da un fremito emotivo. Non è qualcosa da aggiungere o da imitare. E’ il germe, mentre l’opera è la fioritura”), l’artista assume un altro *motif* storico di genere dello sculturale, quello della figura reclinata: dunque, d’una condizione che è più che posa, e che lo induce a ridiscutere in radice tutte le acquisizioni sin a quel momento maturate, allo stesso tempo consentendogli di misurarsi con l’identità storica della scultura, ma senza farsene imprigionare.

Momento cruciale è il periodo tra 2002 e 2003, quando una serie di fogli – come sempre, laboratorio inventivo privilegiato per lui, e di non minore portata espressiva rispetto alle opere maggiori – avvia ciò che diverrà l’*Angelo sdraiato*, 2003.

7.

Se l’opaca, serrata, potente volumetria viene amplificata dalla sostanza resistente e forte del porfido; se agisce l’incrociarsi di zone di luminosità rappresa sulla superficie polita e momenti in cui la luce si frange e disperde nella grana aspra della materia; se s’avverte la secchezza formale evocativa d’un antico anticlassico evocato per accenni – penso ai corpi pompeiani fissati dalla lava, alle dismisure dei corpi romanici; se tutto ciò entra di prepotenza nel corso inventivo nuovo di Turra, è ben chiaro che quel corpo, quella forma così introversa, chiede comunque un *ubi consistam* spaziale, un luogo appropriato ove aver spazio coerente.

Ove sia un corpo, là è uno spazio: e, prende a riflettere Turra, una situazione, una filigrana narrativa possibile, addirittura.

Il mercato, 2004, e *Melusina*, 2006, riprendono e precisano ciò che già era stato in *In-Partibus 8*, ovvero una situazione scenica determinata *per fragmenta*, come per segni essenziali che, nella loro precisata condizione espressiva ma anche di racconto, determinano l'insieme. Si avverte in queste opere la suggestione di precedenti come l'Alik Cavaliere di *Le storie* e dei *Luoghi circostanti*: un artista, non a caso, nato da una primaria scultura lignea e passato attraverso la brusca sintesi espressiva della forma umana.

8.

Da *Adamo ed Eva*, 2001-2002 a *Caino e Abele*, 2006. Il passaggio è quello, conclusivo, al narrare rastremato in figure di forte impronta mitica, con una bruschezza da anno Mille filtrata attraverso le urgenze primarie dell'esprimere ritrovate nel Novecento per la via di ciò che s'è detto primitivismo e nudità espressiva. Il tema ha, né altrimenti potrebbe essere, valenza mitica e sacrale: questo è il dire che si conviene alla scultura, all'arte.

E Turra giunge a concentrare il proprio operare da antico *artifex*, il proprio interrogare la forma, su ciò, del tutto indifferente alle ragioni d'un dibattito artistico al quale non intende farsi aggregare.

E', la sua, scelta di deliberata inattualità, perché scelta tutta concentrata sul senso possibile: l'unica risposta possibile, oggi, alle derive e alle ecolalie inani di un'arte ridotta ad arredamento del gusto.

Le citazioni seguenti, undici, sono da collocare nelle pagine bianche tra le immagini, in questo ordine o, se si preferisce, in un altro, o se si preferisce ancora, sostituendole con altre:

“Dirà l’argilla a chi la forma: *Che fai?*, o dirà la tua opera: *Non ha mani?*”
Isaia, 45,9

“La semplicità non è un fine dell’arte ma si arriva alla semplicità malgrado se stessi avvicinandosi al senso reale delle cose. La semplicità è la complessità stessa – ti devi nutrire della sua essenza per comprenderne il valore”
Constantin Brancusi

“L’uomo non è spettatore o attore ma semplicemente natura.
Si tende a separare l’azione dell’uomo dalla natura, come se l’uomo non ne facesse parte”
Giuseppe Penone

“Trovare o ritrovare quei segni, quelle parole più prossime a noi non per interpretarle ma per interrogare i loro luoghi, per ascoltare la loro contiguità”
Nanni Valentini

“In altri termini, occorre, io, credo, una fede in questi antichi segni entro il loro paesaggio: la fede ch’essi abbiano un’anima”
Giorgio Seferis

“Ma ciò ch’è bello ha la beatitudine in sé”
Eduard Mörike

“L’arte mi interessa molto, ma la verità mi interessa infinitamente di più... Più lavoro e più vedo diversamente... in fondo diventa sempre più sconosciuto, sempre più bello... Tutto il percorso degli artisti moderni è in questa volontà di afferrare, di possedere qualcosa che sfugge continuamente... È come se la realtà fosse continuamente dietro i velari che si strappano. Ce n’è ancora un’altra”

Alberto Giacometti

“Ma l’arte esorbita dalla misura, per biogno che ne abbia: conta invece sull’incalcolabile, sfugge alla perfezione stessa”

Gianna Manzini

“Cos’è la quarta dimensione in un oggetto?

Come per la terra è lo spazio che la circonda, così dovrà essere per la scultura; e quindi anch’essa, mettendo allo stesso piano qualsiasi immagine, potrà entrare nel regno completo del mondo.

La scultura da fatto sterile si trasformerà in grembo plastico, perché ogni cosa non sarà più riprodotta come un fatto avulso nello spazio e posato su un piedistallo, ma nel suo orizzonte poetico sposandosi ed esprimendosi nello spazio.

Come tutte le arti che vivono di due elementi, anche la scultura sposandosi ad una quarta dimensione si esprimerà nello spazio, come la pittura con la conquista della terza dimensione”

Arturo Martini

“Ho sempre usato i materiali come un regista, come un trovarobe teatrale, come un narratore di storie e racconti; lavorando sulla memoria, cercando di creare dei percorsi, dei labirinti dove potermi incontrare con l’eventuale visitatore-spettatore per poi perderci entrambi all’interno dell’opera stessa”

Alik Cavaliere

“Lo spazio della scultura preesiste alla sua costruzione, allo stesso modo che il seme preesiste all'albero. Non solo, ma è permanentemente un divenire, un fluire di relazioni, fra lo spazio interno proprio dell'opera, naturale o artificiale che sia, e quello esterno durante il tempo della sua formazione, esistenza o distruzione o dissolvimento”

Giò Pomodoro