MAICOL BORGHETTI: CAPRI VERDEMARE

Le forme della memoria e un colore per il futuro

Ogni opera, allo stesso tempo, dovrebbe trasmettere all'osservatore qualcosa dell'arte, del suo autore e del mondo.

Essere cioè una riflessione metalinguistica, un'indagine metafisica e un dispositivo su cui l'artista proietta l'elaborazione del suo pensiero e l'osservatore costruisce una narrazione soggettiva ulteriore.

Nell'intenzione dell'artista Maicol Borghetti, il progetto Capri Verdemare, dovrebbe incarnare questo complesso di caratteristiche, ed è per questo che l'opera "Senza Titolo", diventa un collettore di elementi, suggestioni, input e riflessioni eterogenei, ma che trovano la sintesi nello sguardo del fruitore.

Innanzitutto l'artista rinuncia al ruolo dell'autore taumaturgo, che impone forma e senso alla materia in maniera univoca, per mettere in campo un'attività coautoriale, in cui il mare e gli elementi naturali assolvono anch'essi il compito di concezione e contribuiscono in maniera determinante agli esiti formali finali dell'opera.

Modellano l'aspetto finale alla pari con l'autore e il fuoco della fusione, con cui l'opera verrà fruita.

Un'opera in bronzo, "senza titolo" come sempre nella poetica di Maicol Borghetti, che appartiene alla serie *Mythos and Protos*, viene lasciata immersa nel mare per lungo tempo, prima di essere "restituita" dalle acque ed esposta nella Piazzetta di Capri.

Senza titolo per evitare accuratamente l'accezione definitoria che è anche mortuaria, che mette la parola fine inserendola in categorie tassonomiche, una ricerca che è in divenire, viva, un vocabolario ancora in via di scrittura.

Definirli è metterli "in the box", racchiuderli e quindi limitarne per sempre gli sviluppi.

Anche il titolo della serie, *Mythos and Protos*, sviluppa il concetto in questo contesto di affrancamento definitorio pregiudiziale.

Mito e prototipo, proto-mito, qualcosa che esiste prima della mitologia stessa e fuori quindi da un'ipotetica linea temporale storica, che non intende quindi stabilire nessun legame con il passato, nessuna forma di rilettura e non getta alcun ponte sulle radici classiche della nostra cultura occidentale.

Figure libere di muoversi concettualmente e nella mente e nello sguardo del fruitore, prima delle stesse categorie di tempo e quindi della storia e dell'iconografia e delle forme narrative che definiscono e limitano il nostro immaginario.

Figure prototipiche, primigenie, slegate da vincoli classificatori e schemi interpretativi.

Ricollegandoci al processo a cui viene sottoposta l'opera, un'immersione prolungata corrisponde a un tempo di lavorazione, in cui l'acqua marina con i sali e i cloruri, le correnti del mare collaborano in maniera sinergica a definire la forma finale dell'opera stessa.

Una fucina naturale, in cui i sali e i minerali disciolti, sono i titani che forgiano la stesura finale dell'opera-reperto, aderendo al registro poetico e affrancandosi dall'effettistica decorativa prosaica.

La patina, procedura finale nella realizzazione di un'opera scultorea in bronzo, eseguita di solito da artigiani, quasi degli adepti della disciplina per iniziati, frutto di conoscenze tramandate di generazione in generazione, ottenuta a seguito di innumerevoli sperimentazioni chimiche, la cui formula finale diviene patrimonio da conservare segretamente e tramandare da maestro ad allievo nel tempo, viene in questo caso affidata in larga parte alla sapienza naturale del mare.

Ossidazioni frutto della reazione elettrochimica accelerata in cui il metallo perde elettroni che si trasformano in ossido, reazione in cui l'acqua marina funge da potentissimo elettrolita e i sali disciolti – in particolare i cloruri – aumentano la conducibilità e facilitano l'ossidazione stessa.

La scienza e la biologia marina complottano con l'artista per realizzare un'armonica sinergia creativa.

Sono queste reazioni chimiche attivate da elementi naturali presenti in questo specifico braccio di mare, a conferire l'inconfondibile e unica *Patina Capri Verdemare*, a conferma della natura *site specific* del progetto, che assume però una dimensione processuale.

Un'operazione articolata e complessa nella quale, il processo è importante tanto quanto il prodotto, perché è questa fase dinamica che rende possibili le metamorfosi, le evoluzioni.

L'artista nella concezione di questo progetto, si allinea alla visione aristotelica, secondo cui la poesia è un'imitazione della natura nei suoi metodi operativi e non nelle sue apparenze esteriori, nei processi e non nell'esteriorità.

Borghetti, in questa ricerca indirizzata all'"archeologia del futuro", ci conferma come il compito dell'artista non sia quello di raccontare cose avvenute, riportare realtà oggettive, ma trasmettere quello che potrebbe verosimilmente avvenire o meglio, nella sua accezione, ciò che anticipa il mito e si colloca fuori dalle narrazioni e fuori dal corso temporale lineare.

Struttura una specifica e dettagliata strategia temporale, in cui declina le proprie opere, scultura e fotografia, lette come complementari.

Una compresenza dei tempi, una convivenza dei flussi temporali, che secondo dinamiche eterogenee e indipendenti s'intersecano e nelle maglie, negli anfratti e nelle soglie di questi flussi, l'artista s'incunea con le proprie creature plastiche.

Un'esistenza liminare, sulla soglia, fra gli interstizi delle operazioni storicizzanti e tassonomiche di archeologia, fisica, storia.

Borghetti e la sua opera si possono anche definire creature di confine, inteso non come luogo di separazione, interruzione, ma membrana in cui avviene il processo di sfumatura, dissolvenza, (cinematograficamente parlando) fra due forme, fra un adesso, un hic et nunc e quello che potrebbe diventare, fra una dimensione tangibile oggettiva che cade sotto i nostri sensi e la sua istanza potenziale.

Il tutto inseparabile, non distinto ma compresente e legato da corrispondenza biunivoca.

L'artista lavora sulla contemporaneità dei tempi, dove può far convivere l'effimero della vita del singolo con il ciclo lungo dell'umanità, nel solco della quale l'arte s'inserisce (*ars longa vita brevis*), il pensiero storico del presente e l'archeologia del futuro e la materia, il bronzo che sopravvive a tutti – lasciando la scultura come testimonianza – si proietta nei futuri possibili e insondabili, interconnessi.

In linea con i principi della fisica moderna, Borghetti progetta e disloca le sue figure in spazi diversi che corrispondono anche a linee di tempo diverse, dettate dalla gravità e dalla velocità e questo investe anche la nostra percezione e il nostro sguardo.

Come ci ricorda l'artista, "Non esiste un adesso uguale per tutti" e chiosa in maniera illuminante, "quando guardiamo le stelle, stiamo facendo dell'archeologia, vediamo la luce di un altro tempo".

Un'opera inseparabile dalla natura umana intesa nella sua accezione più ampia, in tutte le sue declinazioni come ci illustra ancora l'artista in una visione collettiva e comunitaria "L'insieme portato avanti da ogni individuo e ogni individuo reso significativo dall'insieme".

Le opere come questa di Borghetti, riescono a far leva sulla memoria collettiva, sugli archetipi junghiani, sulla dimensione ancestrale dei nostri ricordi, superando barriere di lingua, nazionalità, cultura e religione.

Una memoria archetipica che non mira a ricostruire ciò che è esistito in un remoto passato, ma a evocare ciò che potrebbe essere o che potrebbe esserlo stato.

In questo contesto, nella visione ipotetica dell'arte, assecondando la sua capacità predittiva – non solo rispetto al futuro – già illustrata da McLuhan negli anni '60 e le visioni

aristoteliche, la creazione artistica e poetica possono essere considerate al di sopra della storia.

Ma l'artista procede sempre fuori da un solco già tracciato dalle varie discipline e non segue un asse lineare, lo scarto è la forma di movimento tipico del suo andamento creativo e di ricerca.

Al di sopra anche delle dinamiche biologiche e antropologiche e spazio-temporali, perché le figure sono decontestualizzate rispetto a presente, passato e categorie similari, ma anche da altre forme di civiltà non ancora descritte e da alternative forme biologiche.

Civiltà che l'autore considera "civiltà del tutto umane, forse non del tutto e forse non più nostre".

L'espressione artistica diventa importante perché, come in questo caso, riesce a trasmettere informazioni sul funzionamento del mondo (dei mondi possibili), sulle dinamiche del reale, evidenziarne gli aspetti stabili e quelli variabili, e soprattutto quelli potenziali.

Descrive acutamente le linee di forza e i vettori, incoraggiando l'osservatore a spingersi nei territori del possibile, rimanendo nel verosimile, calibrando la profondità dell'esperienza percettiva sulle proprie esigenze e desideri.

Un fruitore che, attratto dalla "bellezza", vera e propria soglia e porta d'ingresso, decide a che livello di profondità far accadere i processi fruitivi e di riflessione dopo "l'ingaggio" con l'opera.

Non c'è un percorso prestabilito e progressivo nella lettura dell'opera di Borghetti, che guidi lo spettatore fino a un esito previsto alle soglie dell'antropologia, della metafisica o dell'ermeneutica.

Nessuna struttura fruitiva programmata e rigida, ma una soglia, quella estetica della "bellezza" (parola temuta per lungo tempo dall'arte concettuale) dell'opera, che invita il fruitore soggettivamente, in base alla sua sensibilità, cultura, predisposizione.

Una *Simulazione Incarnata* (*Embodied Simulation*), come la chiama il neuroscienziato Vittorio Gallese: quando osserviamo un'azione o un'emozione altrui, oppure, come in questo caso, una forma scultorea suggestiva, il nostro cervello riutilizza le mappe motorie ed emotive del nostro corpo, simulando internamente l'esperienza.

L'osservatore decide cosa ottenere e può persino decidere di rimanere "fuori" dalla porta della percezione.

In questa dimensione ipotetica arte e scienza trovano terreno d'incontro, in quello spazio che non coincide con la semplice osservazione delle apparenze superficiali, ma dove si creano percorsi per le folgoranti intuizioni.

L’artista non utilizza i parametri rigorosi e i metodi rigidamente stabiliti della scienza ma indica direzioni ipotetiche – e probabili – del cambiamento, in cui l’umanità e l’esistente, esorbitando il proprio tempo, il presente, potranno dare nome e forma a intuizioni e riflessioni che da personali diventano universali.

Il progetto nel suo complesso non si riduce a questo, essendo concepito come processo, con dinamiche *time based*, performative, che si evolvono, forme plastiche nello spazio chiamate ad agire nel tempo a più livelli come illustriamo qui di seguito.

Forme, volumetrie e spazio che vengono definite e scandite dal tempo e che vedono, come accennato sopra, una corrispondenza biunivoca nell’ambito del progetto complessivo, fra fotografia e scultura.

Una dimensione foto-ottica, bidimensionale nella struttura ma tridimensionale nella sostanza e una forma espressiva spaziale, volumetrica, che ambisce a diventare di-segno plastico tracciato nell’aria.

“Luce che costruisce il volume invece della superficie” illustra acutamente Borghetti.

Entrambe le forme di espressione elaborano e custodiscono gli stessi concetti, figure antropomorfe liminali, che fanno di confini e frontiere spaziali, temporali e biologiche, il loro territorio di coltura e sviluppo.

Non semplici geometrie divisive ma diaframmi come spazi vitali dove si attua il cambiamento, la mutazione, la metamorfosi e quindi su cui non si deposita mai la polvere, perché in continua evoluzione.

Sono questi i contesti in cui si muove la poetica di Borghetti e le sue creature plastico-fotografiche metamorfiche.

Un tempo tripartito quello dell’opera “isolana”, che scandisce la metamorfosi delle forme, la discesa dalla terra al mare, l’immersione e il periodo di decantazione e metamorfosi nell’“officina marina” e il ritorno alla luce con relativa ostensione-teofania nell’agorà cittadina e il connesso innesco delle reazioni percettive degli osservatori.

Esposizione nello spazio pubblico dove completa il suo percorso ed esprime al massimo le sue potenzialità performative.

Perché è in questo spazio, nella *res publica*, che l’opera attiva la sua istanza relazionale con gli osservatori e i passanti, attiva dinamiche percettive inedite nel *white cube* ed entra nel flusso del tempo e “ritorna” nella stratificazione antropica del luogo, rientrando a far parte del *genius loci*.

Una scansione narrativa mitologica quella di cui è protagonista l'opera e l'intero progetto, già evidenziata dall'antropologo Edward Burnett Tylor nel 1871 e poi precisata da Joseph Campbell[1] che modellò la sua teoria dell'*eroe dai mille volti* su quella degli archetipi di Jung.

In questa stratificazione semantica plurima l'artista innesca una serie di riflessioni e quesiti che chiamano l'osservatore a indagare.

Anche nella chiave mitologica, immersione ed emersione assumono valenze pregnanti.

Capri, la mitica terra delle Sirene, narrata nell'*Odissea* di Omero, dove le creature ammaliatrici attiravano i navigatori e li incantavano.

L'isola nata dal tragico amore fra il dio Vesuvio e la fanciulla Capri, che disperata per l'amore infelice si gettò in mare e fece sorgere dalle acque l'isola che porterà il suo nome.

Come ci ha illustrato Jean-Marie Floch[2], in una sorta di bricolage, vengono riunite immagini e miti precedenti per raccontare un mito nuovo, incarnato in un futuro ipotetico.

Come l'opera, tutta la storia del mondo e le sue narrazioni nascono da una prolungata immersione e un'emersione, come quella che ha avuto per soggetto il nostro pianeta nel paleozoico, quando le prime piante e i vertebrati tetrapodi conquistarono l'ambiente terrestre quattrocento milioni di anni fa, dopo che le terre sorsero dal mare.

In filosofia e psicanalisi, nella psicologia del profondo, l'emersione dalle acque rappresenta l'atto creativo dell'Io, che porta alla luce contenuti sommersi nell'inconscio, permettendo la realizzazione del sé.

Come è noto nelle religioni, dal *mikvè* ebraico al battesimo cristiano, l'immersione simboleggia nascita a nuova vita, come il fuoco da cui fuoriesce il bronzo è simbolo di rinnovamento della vita e dei cicli stagionali, come illustra anche James Frazer[3].

Un'opera che assurge a ruolo di soglia, "limine" fra un mondo oggettivo e uno immaginario ma verosimile, con cui l'osservatore è chiamato a misurarsi in maniera attiva, affrancandosi dalla fruizione mediatica passiva a cui noi tutti ci siamo abituati.

Il fruitore è incoraggiato a interrogarsi prima e a costruire suoi sentieri mentali e narrazioni soggettive ulteriori, perché in questi casi, l'opera propone un percorso di riflessione efficace.

Efficace perché allude metaforicamente ai processi mentali forieri d'intuizione di una verità non ancora disvelata.

---

1 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, p. 149, New York.
2 Jean-Marie Floch, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, trad. it., 2013.
3 James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, 1890.

Come ogni opera d'arte degna di questo nome, la scultura di Borghetti co-creata con il mare, attraverso forme eterogenee, concrezioni e rifiniture, l'incontro di natura e cultura, naturale e artificiale, scatena il pensiero sia logico che emotivo e veicola significati complessi.

Un'archeologia del futuro che non cessa d'indagare fornendo *exempla* di un'ipotetica spazio-temporalità alternativa e quindi di inedite forme di fruizione e relazione, che necessitano uno sguardo inedito e una mente nuova.

Alessandro Romanini