

# GHINZANI

sculture 1967-1984

testo di LUCIANO CARMEL

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Tutt'altro che inutile, per lo storico e il critico, per il loro professionale accostare opere e poetiche, la consuetudine con gli artisti, con il loro quotidiano operare. Tanto più se il rapporto non è estemporaneo, né di data recente, ma continuo e radicato nel tempo: come tra chi qui scrive ed Alberto Ghinzani per una frequentazione di decenni.

Il rischio, l'altra faccia della medaglia, è di farsi troppo coinvolgere e di cadere in una sorta di miopia che non consenta il necessario distacco, la sedimentazione richiesta dal giudizio, che è poi quanto lo storico e il critico son chiamati a dare. Ma è pericolo facile da aggirare in questo caso, trattandosi di uno scultore già per sua natura predisposto alla critica più che all'affermazione, che ti invita alla verifica, non all'adesione emotiva. Qualcuno, conoscendolo solo superficialmente, potrà anzi ritenerlo freddo, troppo distaccato, un po' assente: mentre piuttosto egli è riservato, cauto, conscio della complessità dei problemi e quindi mai avventato, e mai vittima di quella improntitudine egocentrica propria spesso degli artisti, predisposti a far coincidere il tutto con se stessi. Sarà per i tempi lunghi cui costringe la scultura, e per le sue interne difficoltà, sarà per le

origini non cittadine (su cui peraltro, anche se affettuosamente, s'è troppo e troppo spesso insistito), ma Ghinzani è del tutto estraneo all'estroverso attivismo di tanti suoi colleghi, da cui lo tiene oltre tutto lontano l'abitudine al pensiero e alla lettura, in una dimensione di attento interesse a tutte le espressioni culturali dell'uomo. Il che non gli ha certo giovato in termini di successo, dato che, quarantacinquenne, ancora non ha ottenuto quel riconoscimento pieno che pure avrebbe meritato; ma ha agevolato per contro il raggiungimento di risultati di alta e non dubbia qualità.

L'occasione mi spinge a soffermarmi sul lavoro più recente dello scultore e su quello che immediatamente lo precede, cui questo libretto è esclusivamente dedicato. Non tornerò quindi sulla formazione di Ghinzani a Brera con Marino Marini (con compagni come Giuliano Collina e Renzo Ferrari), né sui suoi avvii plastici, e prime affermazioni. Se non per velocemente rilevare come già allora coesistessero le coordinate, poi destinate a maturare e precisarsi ma non ad essere smentite, di attenzione alla realtà, da un canto, e di lucida, colta decantazione mentale dall'altro. Certo, in quel tempo, più dirette

erano le suggestioni dell'informale e poi dell'oggettualità pop, o della corrosa esistenza di un Giacometti (di cui, ricordo, ripetutamente si parlava tra noi), o ancora della stravolta passionalità di un Bacon e della pungente meccanicistica visionarietà vegetale di un Sutherland. Ma l'atteggiamento di base era privo della radicalità, ed unilateralità, che tutte quelle esperienze segnava; era, invece, venato d'un cauto, e talora financo intimista, colloquiare con uomini e cose. Già, inoltre, era presente l'esigenza non solo di coinvolgere lo spazio esterno con i volumi della scultura, ma anche di registrare in essi l'articolazione dell'ambiente (*La porta*, 1967-68; *Paesaggio in prospettiva*, 1969): obiettivo ritornato oggi di stretta attualità nel fare dell'artista, in una serie di opere del 1983-84, culminate nelle varie versioni de *l'Autoritratto nello studio*.

La figura dell'artista, eretta, e raccolta in una sorta di zona di rispetto, trascina con sé una situazione ambientale, fatta di muri, di spazi da essi racchiusi, di materiali vari – testimonianza del fare scultura e delle sue tracce –, ma anche una condizione psicologica, di rapporto dello scultore con il suo lavoro, i frutti e gli strumenti di questo e con il luogo fisico medesimo in cui

esso si esplica. La meta era ambiziosa, ma l'esito ha confermato che non si trattava di intenzioni velleitarie, essendosi Ghinzani dimostrato capace di raggiungere quanto voleva senza cadere nell'evocazione aneddotica di un'atmosfera (quanti "studi d'artista" noiosamente descrittivi e banalmente "di genere", anche oggi...), né in rimandi solo allusivi, troppo ermetici e reticenti. Ha saputo invece evocare un momento di vita con uno spessore di memoria, e con un bifronte esser dentro e fuori, attore e spettatore: che è poi quanto causa il particolare fascino di ogni autoritratto. Il che è sempre assai arduo, anche in pittura, ma in scultura in misura tutta speciale, venendo in essa meno quel mezzo flessibile che è la costruzione prospettica, che consente per la sua natura di giocare l'immagine tra l'allusione-illusione della terza dimensione e la realtà della bidimensionalità del supporto.

Più che al Boccioni di *Testa + casa + luce* (1912, perduta) o di *Cavallo + case* - 1913-14, che pure certo l'hanno interessato, offrendogli suggestioni per una libera articolazione di piani-volume, Ghinzani ha forse guardato a quell'assoluto capolavoro, purtroppo andato distrutto, che è *Impression de boulevard. Paris la nuit*

(1895-96 c.) di Medardo Rosso. In esso il grande maestro, molto amato da Ghinzani, usa anticonvenzionalmente gli strumenti prospettici per provocare l'energica intrusione nello spazio oscuro della città notturna di due coppie abbracciate. La modellazione è priva di indugi, veloce, lievitante, eppur chiusa entro un generale procedimento di sintesi: in aderenza alla problematica artistica di fine secolo, che nell'opera di Ghinzani è invece sostituita da un materismo insieme fremente e dominato, dall'artista sperimentato durante gli anni '70 in una lunga, fertile teoria di lavori e qui esaltato in una dimensione ben più comprensiva. E con il ricorso – nei pezzi ultimissimi – alle valenze espressive dei materiali che antecedentemente, anche in questi *Autoritratti*, unificava nella omogeneità conseguente alla fusione in bronzo, che si consentiva patinature ed interventi vari a posteriori, ma in sostanza impediva quella flagranza di impatto e quella verità di proposizione che gli estremi procedimenti oggi adottati consentono, tra l'altro lasciando adito ad una nuova macerata espressività.

Gli "ingredienti" per questi attuali raggiungimenti c'erano già tutti, nel corpus della produzione di Ghinzani del passato

decennio. A cominciare, almeno, attorno al 1970, da quelle opere (*Testa e corde*, 1970; *Paesaggio su fondo*, 1971) in cui l'artista aveva praticato un azzeramento "povero", con una riduzione minimale di qualsiasi spessore semantico. Già, inoltre, dal nucleo si protendevano verso lo spazio esterno dei prolungamenti, dei tentacoli quasi, lanciati a catturare l'intorno, a far uscire la scultura dall'isolamento: come d'altronde anche in sculture precedenti (*Paesaggio legato e Testa appesa*, del 1969) e come poi, secondo modi sempre più complessi, negli anni successivi. Ecco *Testa sezione* (1971), dove è il ricorso a lastre di vetro che operano una congiunzione "aperta" degli elementi bronzei; ecco, subito dopo, nel 1972-73, i ripetuti, e sempre differenti *Profili di paesaggio*, *Paesaggi*, e simili, nei quali dal bronzeo nucleo organico, dalla mossa, e talora contorta, plasticità, escono rigidi segmenti di acciaio aculei, frecce. "Forme stupendamente concluse", nota Roberto Tassi, "anche nella loro espansione e nel loro emettere appendici, linee, filamenti e antenne", "si riferiscono al paesaggio, ... ma sono essenze di paesaggio, colgono del paesaggio le linee di struttura, le interne direttrici, i depositi invisibili. E pongono il problema della lo-

ro duplice spazialità. Invadono lo spazio, e così facendo lo creano, lo fanno precipitare attorno a sé solo in questo senso agiscono oltre se stesse: quelle antenne luminose che emettono, come sottili e perentori solchi di luce, nitide scie di luce, avanzano nello spazio e lo trattengono, lo rigano, lo rendono percepibile. Nel loro protendersi, indicare una direzione, ripetersi ritmicamente, creano il dinamismo dell'opera, la sua vibrazione, la sua tendenza a vincere di continuo l'immobilità; come se volessero superare il peso, la fermezza, la stasi proprie della scultura e rendere luminosa ed aerea la materia".

A dispetto di tutto ciò Ghinzani temette forse una dispersione dell'immagine, una attenuazione della tesa dialettica tra forze centrifughe e centripete? Oppure, semplicemente, volle andar oltre un'esperienza ormai pienamente saggiata? Certo, ad ogni modo, dal 1974 elimina i perentori filamenti d'acciaio e cerca entro il nucleo medesimo delle sue forme, nucleo organico, s'è visto, e matrice, la polivalenza spaziale prima affidata a differenti soluzioni di linguaggio ed a differenti materie. Ad un momento esplosivo, direbbe Barilli, succede un momento di implosione. Ma non la rinuncia alla ramificazione dei volumi nel-

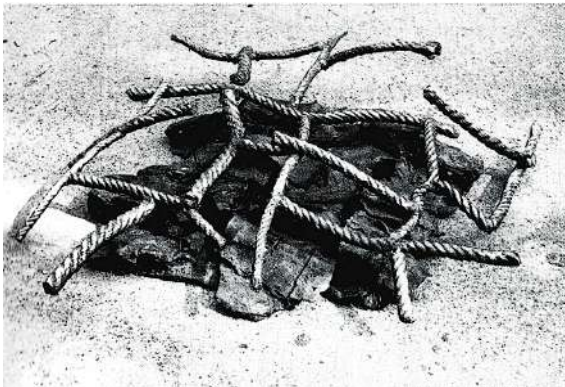
l'ambiente, al loro innervarsi nello spazio: tuttavia con la volontà di concentrare il più possibile l'interrelazione tra spazi alla scultura interni e spazi esterni, con un impegno nuovo di sintesi che si dimostrerà in seguito prezioso.

I titoli sono ancora *Paesaggio*, *Forma in palude* e simili, con un rimando non di sola sovrapposizione, o forzoso, alla tematica appunto paesistica da lui sentitissima, in specie in quegli anni. Come più volte, e da più critici è stato opportunamente rilevato, "Ghinzani ha le sue radici immerse" (sono parole di Davide Lajolo) nella pianura dove è nato, in Lomellina. Il suo rapporto con la terra, la vegetazione, le acque, in quella zona protagoniste, il medesimo suo registrare lo svolgersi delle stagioni, di cui così di frequente è traccia nei titoli, è reale, profondo, partecipato. Errato sarebbe tuttavia desumerne un atteggiamento naturalistico, che al Ghinzani scultore è del tutto estraneo: nelle connotazioni almeno che il termine "naturalistico" ha assunto, di determinante subordinazione al naturale, di sostanziale ossequio all'apparire fenomenico, con tutte le implicite conseguenze sul piano del linguaggio. Mentre Ghinzani cerca sempre di andar oltre la sensitività dell'approccio

emotivo, verso la struttura, peraltro mai concedendo alcunché ad un comporre solo formale, "assoluto" dalla realtà. Meta dell'artista è invece proprio il riuscire a conservare il colloquio con la realtà senza cadere nella descrizione, anzi mettendone a nudo l'essenza.

Derivano da siffatto atteggiamento, e da siffatte intenzionalità, immagini come decantate nella memoria, o come sospese in una condizione di vibratile, eppur fermo, evocare, entro cui grado a grado, dalla fine degli anni '70, si fa strada una certa concitazione (*Per una stagione*, 1978), che porta poi Ghinzani alla serie di sculture sull'*Inverno in Lomellina*, concertata orchestrazione di forme, con il concorrere, ed intrecciarsi, di ritmi ortogonali e diagonali, di ascese e cadute, pieni e vuoti, materismi e pacatezze di superfici, che ormai direttamente preludono ai risultati ultimi, degli *Autoritratti nello studio*, de *La parete della stanza*, de *Nell'ombra*.

*Luciano Caramel*

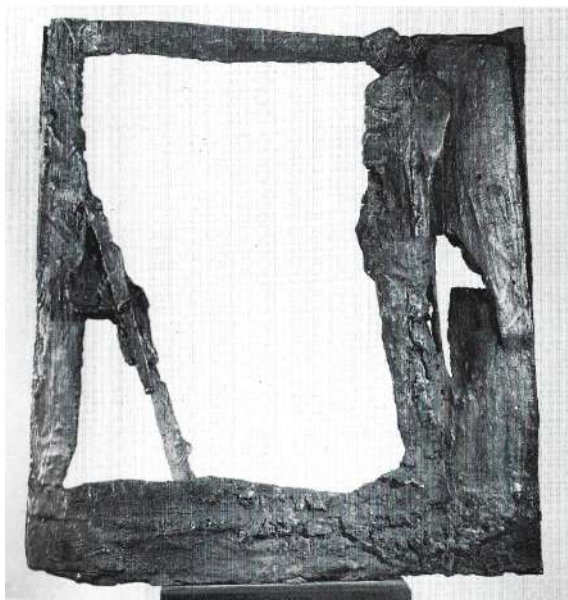


«Paesaggio sul fondo» 1971 - Bronzo h cm. 17×70×70





*«Sul limite» 1983 - bronzo h cm. 49x36*



*«Il ritorno» 1983 - bronzo h cm. 41x38*