

IMPRONTE	Residenza d'artista alla Raccolta Lercaro	28.05 25.07	2021
Sofia Bersanelli, Alessandra Brown, Collettivo DAMP, Matteo Messori, Caterina Morigi, Norberto Spina, Raffaele Vitto			

IMPRONTE

Residenza d'artista alla Raccolta Lercaro

Progetto a cura di

Andrea Dall'Asta, Francesca Passerini,
Claudio Musso, Laura Rositani

Progetto grafico invito mostra e catalogo

eee studio, Emilio Macchia e Erica Preli
www.eeestudio.eu

Marketing, eventi speciali e area tecnica

Claudio Calari

Testi catalogo

Andrea Dall'Asta S.I. (AD)
Claudio Musso (CM)
Francesca Passerini (FP)
Laura Rositani (LR)

Fotografie

Gli artisti

Zoe Paterniani
Alice Vacondio

La Fondazione Lercaro ringrazia

i partner tecnici che hanno sostenuto il lavoro degli artisti,
tutti i professionisti che, nei mesi di residenza, hanno visitato gli spazi,
incontrato gli artisti, scritto, parlato, e promosso il progetto.

Lorenzo Balbi
Maria Chiara Ciaccheri
Marina Lalatta Costerbosa
Viviana Gravano
Marzia Migliora
Caterina Molteni
Francesca Pasquali
Silvano Petrosino
Gli artisti di Nuovo Forno del Pane-Mambo

L'opera di Matteo Messori è stata realizzata
con la partecipazione tecnica di Virginia Lunghi
Prodotta da Nico Sgarzi
Partner tecnico: Sebino-Art Art, Bologna

L'opera di Caterina Morigi è stata realizzata
con la partnership tecnica della
Farmacia del Porto, Bologna

UNA RESIDENZA D'ARTISTA PER COSTRUIRE... INSIEME

La Residenza d'artista promossa dalla Raccolta Lercaro di Bologna si pone in modo originale nel panorama dell'arte contemporanea, proponendosi come laboratorio espressivo e cantiere creativo, finalizzato alla formazione di giovani artisti e alla produzione di lavori originali nati da un'elaborazione e da una riflessione su temi specifici. Si è voluto offrire in questo modo ai giovani un luogo d'incontro, uno spazio in cui discutere i propri lavori e presentare il proprio itinerario artistico e umano, al fine di confrontarsi, di animare un dibattito sulle scommesse dell'arte di oggi e di produrre opere significative per la società contemporanea.

Contro la tendenza attuale a un'arte troppo autoreferenziale e ripiegata su se stessa, i lavori sono dunque nati da una riflessione compiuta insieme a professionisti dell'arte e di diverse discipline, dall'antropologia alla filosofia, dall'estetica alla teologia. Secondo questo intento, la Residenza ha cercato di avviare i giovani artisti a un consapevole percorso umano e professionale, nel progetto più vasto della costruzione di una civiltà più rispettosa di tutti gli aspetti necessari a un vivere comune.

L'arte non è fine a se stessa, ma è chiamata a fare emergere le «impronte» della vita, colta nei suoi valori più veri e più vivi, portando una verità sull'esistere dell'uomo, sul suo mondo, sulla sua fantasia, parlando della ricerca della sua identità e del suo desiderio di assoluto. L'iniziativa ha voluto quindi promuovere un'arte intesa come possibilità d'incarnare un senso che parli dell'esperienza umana e di ciò che la trascende, perché l'uomo possa animare e trasformare la realtà in cui vive.

L'iniziativa ha dunque voluto avviare i giovani a un percorso umano e professionale, grazie al quale sia possibile inserirsi con maggiore facilità nel mondo del lavoro, caratterizzato da prassi prevalentemente imposte dai circuiti commerciali. Spesso i giovani mancano infatti di ambienti in cui approfondire una seria riflessione sull'arte, grazie ai quali approfondire le loro ricerche e farsi conoscere. In questo senso, la Residenza d'artista ha voluto fornire alcune risposte a bisogni reali.

Un caro augurio di buon cammino a Sofia Bersanelli, Alessandra Brown, Collettivo DAMP, Matteo Messori, Caterina Morigi, Norberto Spina e Raffaele Vitto che hanno accettato con grande impegno e serietà la sfida proposta dalla Raccolta Lercaro. (AD)

SOFIA BERSANELLI (Milano, 1993)

il suo lavoro multimediale si avvale di diversi linguaggi (scrittura, disegno, fotografia, video) e affronta temi quali l'inconscio e la memoria, la precarietà e la fragilità dell'esistenza. L'espressione verbale, intesa come parola e suono, ha un'importanza fondamentale ed è alla base del progetto che sta sviluppando per la residenza.

ALESSANDRA BROWN (UK, 1992)

lavora sulle relazioni semantiche e formali esistenti tra immagini tratte dalla quotidianità. Il progetto che sta sviluppando prevede la rielaborazione di screen-shot tratti da conversazioni digitali, nelle quali è congelato il momento in cui l'immagine perde definizione a causa di rallentamenti della connessione.

MATTEO MESSORI (Reggio Emilia, 1993)

le due serie principali della sua ricerca - Antiforma e Formastante - riflettono un approccio fisico nei confronti della realtà e delle sue strutture. Le sue opere sono in continuo equilibrio tra tensione del gesto, plasticità delle forme ed espressività immersiva, quasi visionaria.

CATERINA MORIGI (Ravenna, 1991)

indaga il rapporto tra micro e macro, esplorando la relazione tra uomo e natura attraverso il concetto di mimesi. Sperimentando l'effetto prodotto sulla carta da diverse tipologie di disinfettanti, rileva le analogie formali e strutturali tra il mondo antropico e quello naturale, enfatizzandole mediante interventi di sovrapposizione, accostamento e imitazione.

NORBERTO SPINA (Torino, 1995)

radica la sua ricerca nelle zone marginali della città in cui vive, Milano, e nelle tensioni sociali che si percepiscono nell'usura e nella vandalizzazione degli spazi urbani. A partire dall'esplorazione delle periferie si addentra in un'idea di strada intesa come compenetrazione di esperienze.

COLLETTIVO DAMP

(Alessandro Armento, Luisa de Donato, Viviana Marchiò, Adriano Ponte)

lavora in stretto dialogo con i luoghi con cui si relaziona e con azioni in contesti naturali e urbani. Per il museo sta sviluppando un'installazione site-specific tesa a riflettere sul concetto di libertà e limite.

RAFFAELE VITTO (Canosa di Puglia, 1993)

trae la sua pratica artistica dal lavoro manuale di coltivatore nella sua tenuta in Puglia. Per il museo sta progettando un'installazione a base di terra e farina che mette in relazione l'iconografia del pane con riflessioni sulla produzione e la distribuzione dei beni primari nella società globalizzata.

SOFIA BERSANELLI

¹

C. Milosz, *Inno*, in *Tre inverni*, 1936, ripubblicato in *Poesie*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 1983.

²

Francesca Woodman, a cura di M. Pierini, Silvana Editoriale, Milano 2009.

³

<https://en.kinema.lt/apie>

SE SOLO RIUSCISSI A CANTARE

«Non c'è nessuno fra te e me»¹. Con un verso del poeta polacco Czeslaw Milosz si può sintetizzare il lavoro che Sofia Bersanelli presenta al termine della residenza. Separazione e, al contempo, tensione all'unità sono i binari su cui corre la sua riflessione. L'opera *Se solo riuscissi a cantare* è composta da due elementi formali, distinti ma concepiti quali parti di un unicum. Da un lato, una serie di sei polaroid presentate, ciascuna, come un dittico. L'artista scatta immagini istantanee che catturano attimi di transitorietà del quotidiano dentro e fuori le mura di casa, il mutare di luce e ombra nel trascorrere del giorno o il passaggio fugace di una figura umana. Poi attende, lascia tempo all'immagine di trovare una definizione e, con intervalli differenti per ogni scatto, agisce sulla pellicola aprendola con un gesto accurato. Da questa separazione nascono due nuove tracce visive, diverse ma complementari: dove nell'una c'è luce, nell'altra c'è buio, dove nella prima ci sono zone di pieno, nella speculare compaiono vuoti. Lavorando sul piccolo formato, l'artista accompagna con estrema delicatezza lo sguardo di chi osserva a riflettere su un interrogativo: che cosa davvero è la realtà? In un mondo in cui viene considerato reale ciò che ha un'apparenza fisica, la Bersanelli riflette su quanto, invece, rimane sottotraccia, senza evidenza fisica eppure presente. Si tratta di un canto silenzioso, sussurrato con voce sottile all'orecchio di chi osserva attraverso un linguaggio concettualmente vicino a quello della poesia e influenzato dalle fotografie di Francesca Woodman.² Con la cifra espressiva che le appartiene, Sofia Bersanelli guarda sotto la pelle dell'apparenza e la "apre" a una visione interiore, consegnando liberamente al pubblico una richiesta di responsabilità: averne cura, custodirne la fragile essenza e meditarne i possibili risvolti all'interno del proprio vissuto personale.

Diverso nel mezzo espressivo, ma concettualmente coerente con la serie di polaroid è il video che completa l'opera. Tema centrale, infatti, è sempre la riflessione sulla reale possibilità di mettere in dialogo gli opposti: interno/esterno, io/tu. Con un utilizzo simultaneo e compenetrato di suono, poesia e immagine, l'artista offre al pubblico un racconto interiore sulla difficoltà e, al tempo stesso, la necessità di entrare in vera comunione con l'altro. A fare da diaframma non è solo la distanza fisica dell'isolamento creato dalle mura domestiche, ma soprattutto la difficoltà, insita nella condizione esistenziale stessa, di trovare un codice di comunicazione capace di creare ponti tra vissuti diversi, trasfigurando tutto in simboli capaci di portare il personale a un livello universale. Al visivo, influenzato dall'interesse per la ricerca del regista lituano Šarūnas Bartas³, la Bersanelli accompagna parole scritte e la melodia ripetitiva di una nenia per bambini che, se da un lato suggerisce un accompagnamento materno, dall'altro indica una precarietà: precaria è la condizione dell'infanzia, precaria è l'esistenza umana, precario è il tempo che ci è dato per cercare connessioni capaci di ricondurre il nostro essere a un tutto. La precarietà, in fondo, è tratto ineliminabile del nostro essere ma anche elemento che, una volta accolto, permette di accedere a quella potenza originaria capace di garantire la ricomposizione degli opposti e la loro pacificazione in unità. (FP)

Se solo riuscissi a cantare

Polaroid / Video, poesia, suono





ALESSANDRA BROWN

PERDERE LA LINEA

¹

Il concetto è sviluppato nel paragrafo omonimo di L. Manovich, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010, pp. 77-81.

²

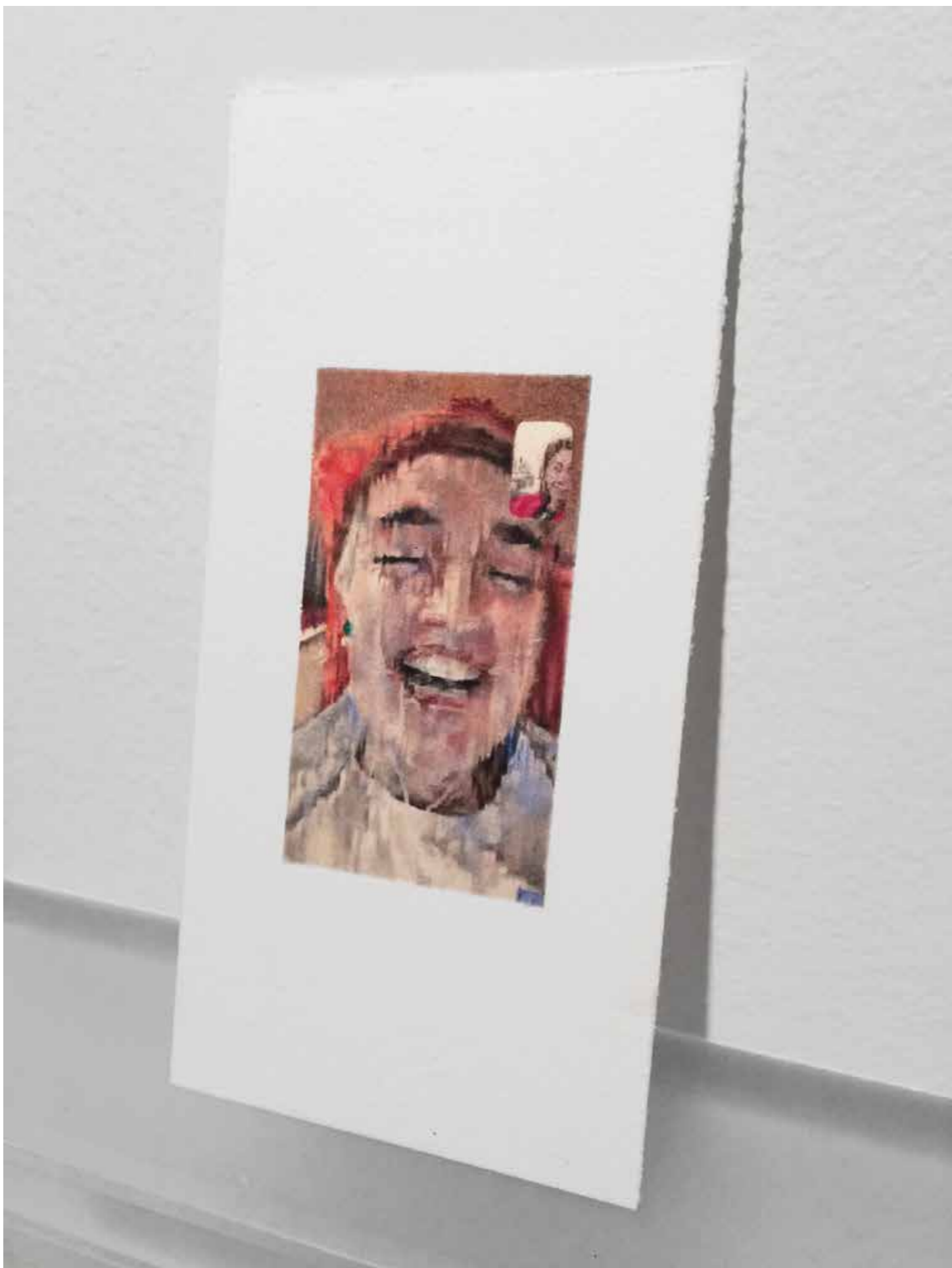
Sulla delicata e complessa questione rimandiamo a G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Monza 2016 e in particolare al capitolo *Profondità della superficie, tessuti dello schermo*.

È un fatto che negli ultimi mesi (o qualcosa di più) le comunicazioni interpersonali siano passate in grande percentuale attraverso schermi di dimensioni variabili. Questa trasformazione, iniziata con il medium televisivo, si è concretizzata con l'avvento e, soprattutto, con la diffusione capillare del computer come *metamedium*.¹ L'immagine di sé e degli altri dentro le cornici impalpabili dei dispositivi si apparta al genere del ritratto di matrice fotografica. Ciò che caratterizza questi scatti, nel loro formato di screenshot, è la possibilità di fermare un attimo anche quando la rete cade e l'apparente continuità del flusso si interrompe. Grazie a questa condizione sbrecciata, si riaffaccia nell'immagine l'ipotesi materica, come se il suo frantumarsi la riportasse ad una natura pittorica. Alessandra Brown, dopo aver raccolto e catalogato dal 2015 fermimmagine provenienti da conversazioni online, si è dedicata alla riscrittura di quelle "porzioni di dialogo" attraverso la tecnica del tratteggio a pastello su carta. Una linea dopo l'altra, ha seguito figure, sfondi, icone e soprattutto si è concentrata su quei punti in cui l'immagine si è aperta rivelando all'improvviso la sua instabilità. La superficie degli schermi è una texture di luce e colore, come ogni trama se sottoposta a uno sforzo è suscettibile di strappo.² Nelle maglie sfilacciate, nei contorni frastagliati è possibile certamente leggere la fragilità e l'impermanenza nelle quali il tessuto sociale delle relazioni umane è stato immerso recentemente. D'altro canto però, le carte spesse e filamentose che compongono il ciclo *(Feeling) Disconnected* si offrono come tavole analitiche dello strato digitale, esitando e insistendo sulle componenti formali e cromatiche. Dal congelamento irrigidito dei *freeze frames* attraverso il disgelo della paziente manualità e della lenta temporalità analogica tornano ad uno stato liquido, fluido, fluente. Per non perdere la linea. (CM)

(Feeling) Disconnected

Matite colorate su carta



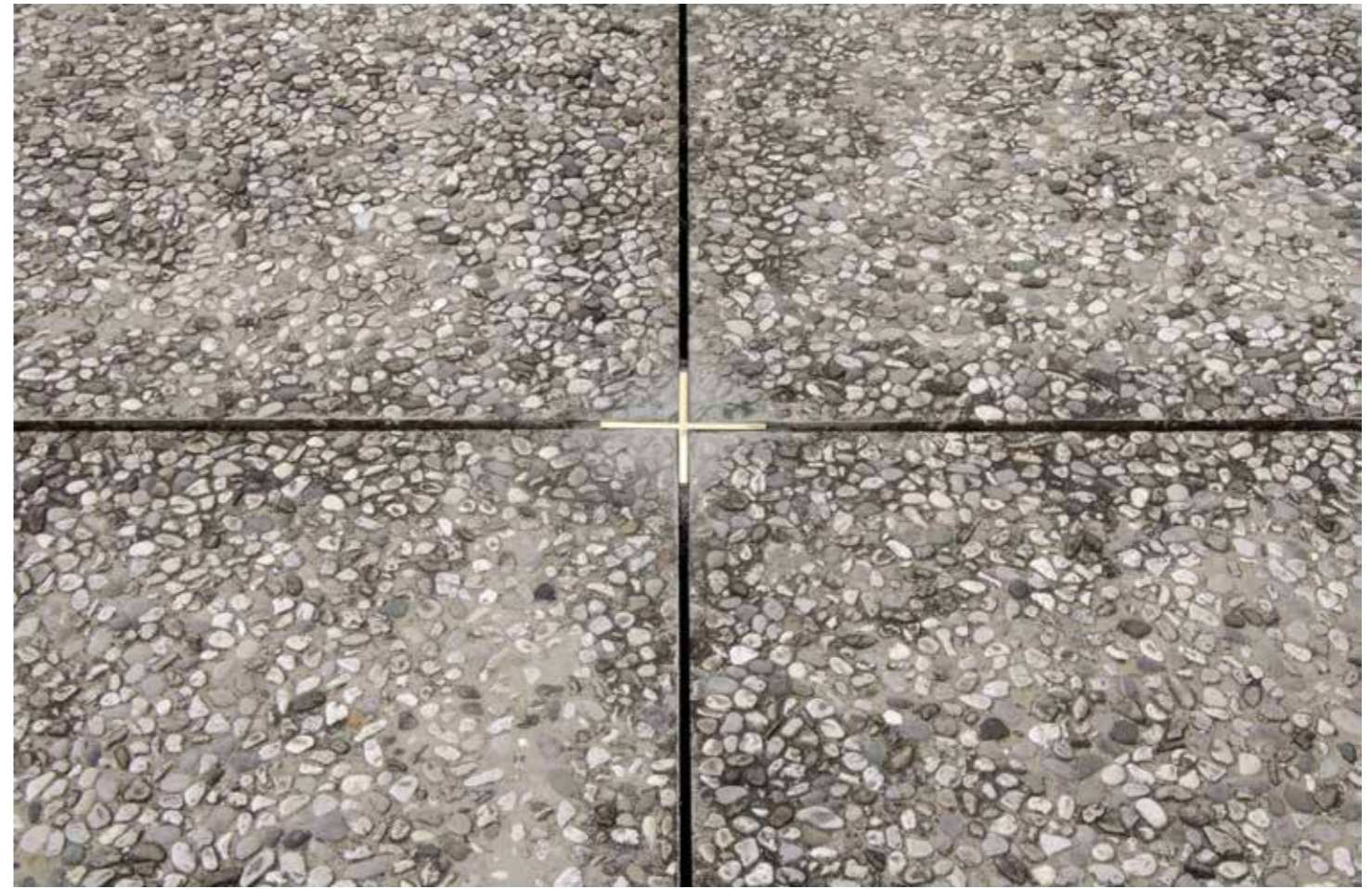


Non è un caso forse che nell'etimologia di termine siano nascosti il *muoversi*, il *passare* e perfino il *trapassare* con il significato di "andare oltre". Tra i primi sinonimi di termine infatti si trova limite che, nel senso comune, fa rima con frontiera, estremità, ma che nell'accezione matematica può spingersi fino a tendere all'infinito. Così pare che la parola termine, oltre a rappresentare un punto di arrivo, una fine, possa essere definita come una (ri)partenza, un inizio. Termine quindi può indicare sia lo spazio (fisico, mentale o di possibilità) che si è appena attraversato - che è giunto al termine - sia ciò che ancora rimane da compiere - da portare a termine. È un vincolo e al tempo stesso una facoltà, un po' come accade per i concetti complessi di libertà e responsabilità. Ci si chiede spesso dove iniziano e dove finiscono, quali siano i criteri che ne determinano i confini, quanto un passo falso possa influire sulla loro esistenza. Ed è molto difficile non cadere in una contraddizione in termini. A volte ragionando su tali definizioni scivolose ci si sente come in equilibrio precario tra due versanti e l'unico modo di non perdere la bussola è quello di tenere i piedi ben saldi per terra, di procedere un passo alla volta, magari seguendo le stelle.

Termini è il titolo scelto dal Collettivo DAMP per l'installazione ambientale realizzata sulla terrazza della Raccolta Lercaro a Bologna. Un'azione semplice in cui evidenziare la struttura a griglia della pavimentazione attraverso delle piccole croci in ottone nei punti di incontro tra una mattonella e l'altra. Il piano reale gioca allora con quello cartesiano: la superficie sotto i nostri piedi mostra immediatamente la suddivisione regolare in ascisse e ordinate. La geometria terrena dialoga con quella celeste, gli elementi metallici infatti brillano riverberando la luce e appaiono come una mappa cosmica, come una nuova costellazione o come la raffigurazione di un firmamento.¹ (CM)

¹

Durante l'allestimento dell'opera nelle sale al piano terra è stato esposto il Baldacchino votivo fatto costruire dai cittadini bolognesi al termine della terribile epidemia di peste del 1630 che riporta un'immagine del cielo stellato estremamente simile.





MATTEO MESSORI

FIGLI DELLA SPERANZA

L'etimologia della parola "speranza" trova le sue origini dal latino *spes* e nella radice sanscrita *spa* che significa "tendere verso una meta". Questo obiettivo, nel lavoro di Matteo Messori *Figli della speranza*, diventa raggiungibile solo attraverso la condivisione e il rapporto con l'altro.

La speranza è la dea greca che, secondo il mito, non abbandona gli uomini ma resta a consolarli, così come nella tradizione cristiana è una delle virtù teologali, raffigurata spesso con l'abito verde, con un'ancora o una catena.¹ Con quest'opera Messori si discosta in parte dalla sua pratica, ma ne abbraccia ancora il fine: un'indagine approfondita possibile solo attraverso la relazione con l'altro, una spinta rivoluzionaria che mette il ruolo dell'artista al centro della sua azione collettiva. La ricerca di Messori si focalizza in un'investigazione perpetua attraverso soggetti che gli permettono una narrazione della società contemporanea con un accento sul (ri)pensare la responsabilità attraverso le relazioni². Un progetto nato con l'intenzionalità di lasciare lo spazio ai contributi agendo come input e come azione in un processo che fluisce secondo i ritmi della collettività, scandito secondo le proprie regole e libere necessità.

Questo processo nasce da una domanda: «Secondo voi, quanto è importante la speranza nell'arte contemporanea?» rivolta in maniera anonima tramite una pagina Instagram che porta il nome del progetto e attraverso la quale Messori ha raccolto risposte diversificate che vanno dal testo, all'immagine, al disegno. Dalla raccolta di questi contributi nasce *Figli della Speranza*, un'opera che non ha nessuna intenzione di concludersi ma di diventare un'onda che raggiunge più persone possibili: i contributi saranno fruibili attraverso internet e così potranno essere condivisi, inoltrati, implementati.

Speranza, libertà e responsabilità sono i valori che rientrano in questo processo e sono i moti dell'agire. Con un'azione simbolica, l'artista consegnerà l'opera in versione cofanetto dopo aver percorso la strada che collega due Istituzioni quali

l'Accademia di Belle Arti di Bologna e la Fondazione Lercaro, dove l'opera troverà la sua collocazione in mostra. *Figli della Speranza* evidenzia già nel nome la necessità di essere una voce e di ri-concepire i compiti della collettività partendo dai bisogni e dal rapporto con gli altri e con l'ambiente naturale e sociale.³ (LR)

¹ R. Tosi, Dizionario delle sentenze latine e greche, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2017, p. 1070.

² E. Pulcini, La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 251.

³ G. Serughetti, Democratizzare la cura / curare la democrazia, Nottetempo, Milano 2020, p. 24.





CATERINA MORIGI

¹

G. Boccaccio, *Decameron*,
giornata ottava, novella III,
“Calandrino e l’elitropia”.

²

N. Shepard, *La montagna
vivente*, Ponte alle Grazie,
Milano 2018, pp. 93-94.

³

E. Pulcini, *La cura del mondo.
Paura e responsabilità nell’età
globale*, Bollati Boringhieri,
Torino 2009, p. 248.

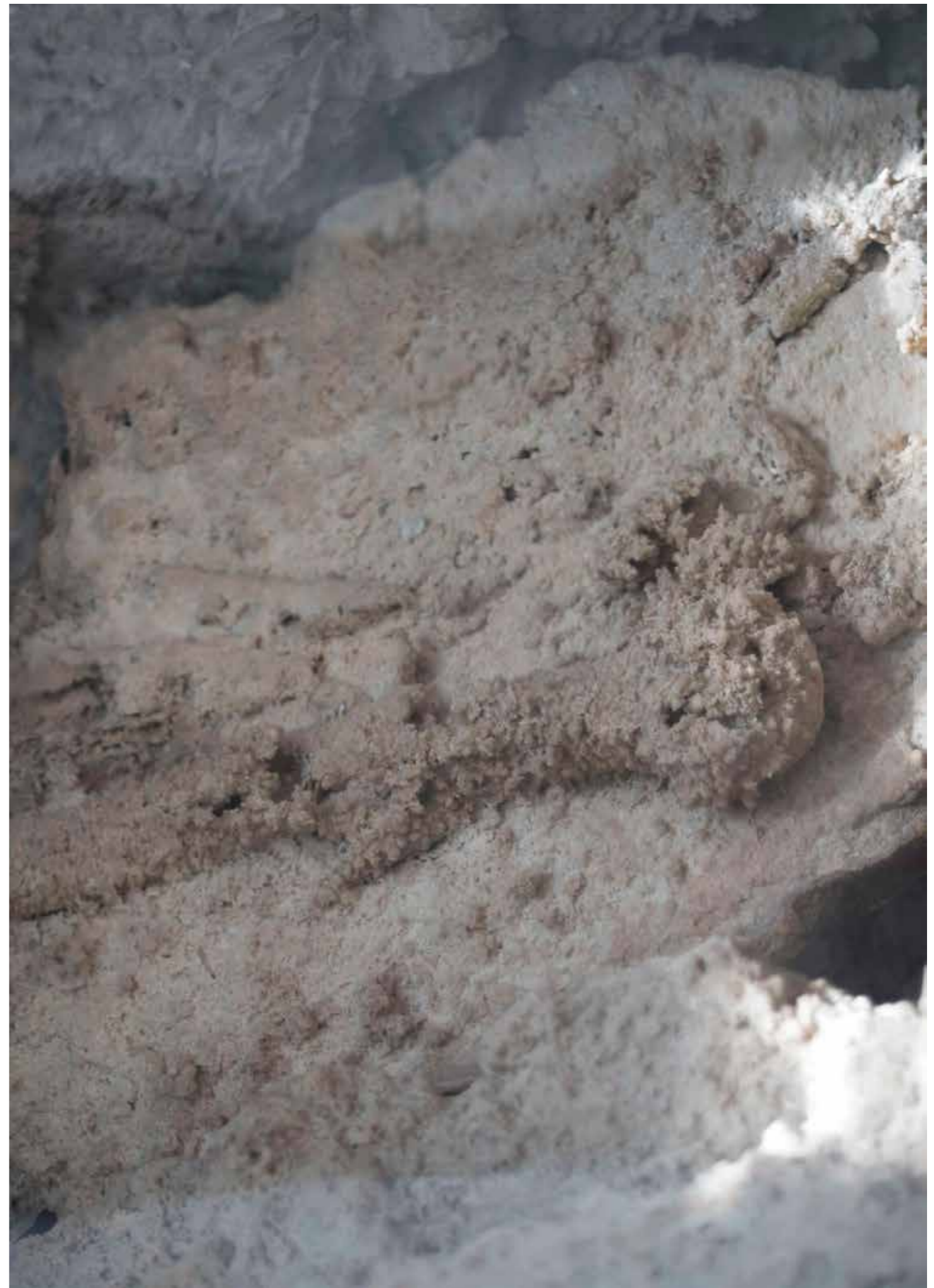
ELITROPIA

Boccaccio in una novella del *Decameron* la definì una «pietra di troppa gran virtù, perciocché qualunque la porta sopra di sé non è da alcun’altra persona veduto»¹, sottolineandone il magico potere di rendere invisibile chiunque la indossasse; o Dante ne parla nel canto XXIV dell’*Inferno* «Tra questa cruda, e tristissima copia / Correvan genti nude, e spaventate, / Senza sperar pertugio, o elitropia». Questa tipologia di calcedonio cangiante dà il titolo a “Elitropia”, opere su carta di Caterina Morigi: tale serie di lavori porta con sé non solo il nome ma anche la natura opalescente, la magia del materiale lapideo, misterioso nella sua mutevolezza e iridescenza che varia nei cromatismi a seconda dell’angolo di osservazione, della luce e del tempo trascorso. Il lavoro di Morigi necessita una determinata postura dello sguardo, una lenta e curiosa esplorazione alla scoperta degli enigmi visivi e degli aspetti più reconditi e talvolta ingannevoli della materia. Con *Elitropia* si avvale dell’utilizzo di antisettici che a contatto con la carta generano esplosioni cromatiche che esulano dal controllo dell’artista. Se in un primo momento Morigi indica delle tracce sulle superfici, in un secondo tempo queste evolvono in un nuove forme, uniche e impossibili da replicare, dettate dalle reazioni chimiche generate dai disinfettanti. Ne risultano esiti mutevoli in un infinito ventaglio di tonalità e forme, con lo sguardo se ne seguono i dettagli nelle sfumature, nella commistione si scorgono elementi all’apparenza riconoscibili in bilico tra figurativo e astratto. Sono mappe dai pendii marroni che diventano rosa, viola, dal bianco opalescente all’indaco, tracciano conformazioni geografiche apparentemente familiari.² Assumono le sembianze di microrganismi, a tratti sembrano ossa, con un forte rimando al corpo e alla struttura che ci sostiene.

“Elitropia” pone l’attenzione sulla relazione indissolubile tra umano, minerale, animale e vegetale e sull’interconnessione perpetua che ci unisce in uno stato di costante fragilità. Una profonda e necessaria riflessione sul concetto di cura e di responsabilità rispetto al momento attuale che ha sovvertito le priorità dal materiale all’immateriale e del tempo di prevalenza del collettivo sull’individuale. Questa ferita ci riporta a una presa di coscienza rispetto alla percezione del limite, della fragilità e della precarietà.³ (LR)



CATERINA MORIGI



ELITROPIA



NORBERTO SPINA

SULLA STRADA

Norberto Spina riflette sul tema della residenza a partire da un luogo fisico che accomuna i vissuti degli uomini: la strada. Metafora della vita, la strada è infatti luogo recettivo capace di accogliere su di sé il passaggio effimero di tutti e di trattenerne le tracce.

Il processo creativo dell'artista inizia da una sedimentazione interiore delle immagini derivate dal vissuto quotidiano nella periferia di Milano e prosegue con una graduale elaborazione del loro portato semantico e simbolico. L'opera realizzata per la residenza nasce così: da un transitare attento al dettaglio. Spina osa spingere lo sguardo oltre il consueto e l'opportuno, si lascia interrogare da ciò che è periferico rispetto all'attenzione collettiva. Con i comprensibili scrupoli di un ragazzo italiano, bianco di pelle e senza sospesi col destino, guarda oltre il margine della strada, al di là della tremula luce dei fuochi accesi che punteggiano i marciapiedi. L'urgenza è quella di interrogarsi sulla sua libertà di uomo e sull'esercizio della responsabilità nei confronti delle vite di altri uomini considerate scarto. Con profondo rispetto e sincera apertura d'animo attraversa le barriere - fisiche e mentali - e si avvicina a chi, disponibile al dialogo, su quei marciapiedi quotidianamente sosta, attende, vive. Scopre esseri umani in cui si rivela pienamente quella dimensione ontologica intrinseca all'esistenza che qualsiasi scelta di vita, appartenenza sociale, genere o mestiere non può cancellare né diminuire. In pratica, persone prima ancora che prostitute. Donne, uomini o identità in cammino tra un genere e l'altro spesso con vissuti personali non dissimili da quelli di tanti, abitati da dolori vivi e ferite aperte. O, diversamente, approdati a serenità e consapevolezza impensate. Persone con un nome e un'identità che viene condensata nel titolo: *Julia e Susy*, due nomi su tutti per rappresentare un universo e, al tempo stesso, attraverso l'uso della J e della Y, indicare un'estraneità solo apparente al vivere comune. La sedia, in questo viaggio on the road, è una costante fino quasi a diventare elemento iconico. L'artista allora traduce il portato di questa esperienza in un'opera di forte impatto: una grande tela composta da ritagli di altre tele, ricondotti a un'unità attraverso un gesto tradizionalmente femminile perché associato alla casa e alla dedizione, il cucire. Con le mani, attraverso un'azione quasi performativa, si prende cura di ogni lacerto: dà a ciascuno un'identità individuale colorandone la superficie con l'acqua di scarto della pittura e lo trasforma in frammento irripetibile di carne livida, ferita, ma non rassegnata e attraversata sottopelle da vibrazioni di vita. Infine, trova per ognuno una collocazione personale rendendolo parte di un tutto. La tela così cucita richiama e amplifica, nel formato monumentale, le tende issate al margine della strada esercitando l'azione contraria: non nasconde, ma espone. In alto e in basso, infatti, due disegni realizzati con marker neri portano all'attenzione le sedie, sempre vuote, ma abitate da un'assenza assordante: impossibile non chiedersi dov'è la persona che le occupa. E dove mi colloco io rispetto a lei.

Spina, giovanissimo e figlio di una società che considera reale ciò che appare, rende visibile una verità semplice ma dimenticata: «abbiamo disimparato che è la sottrazione a dare la forza, che dall'assenza nasce la potenza»¹. (FP)

¹

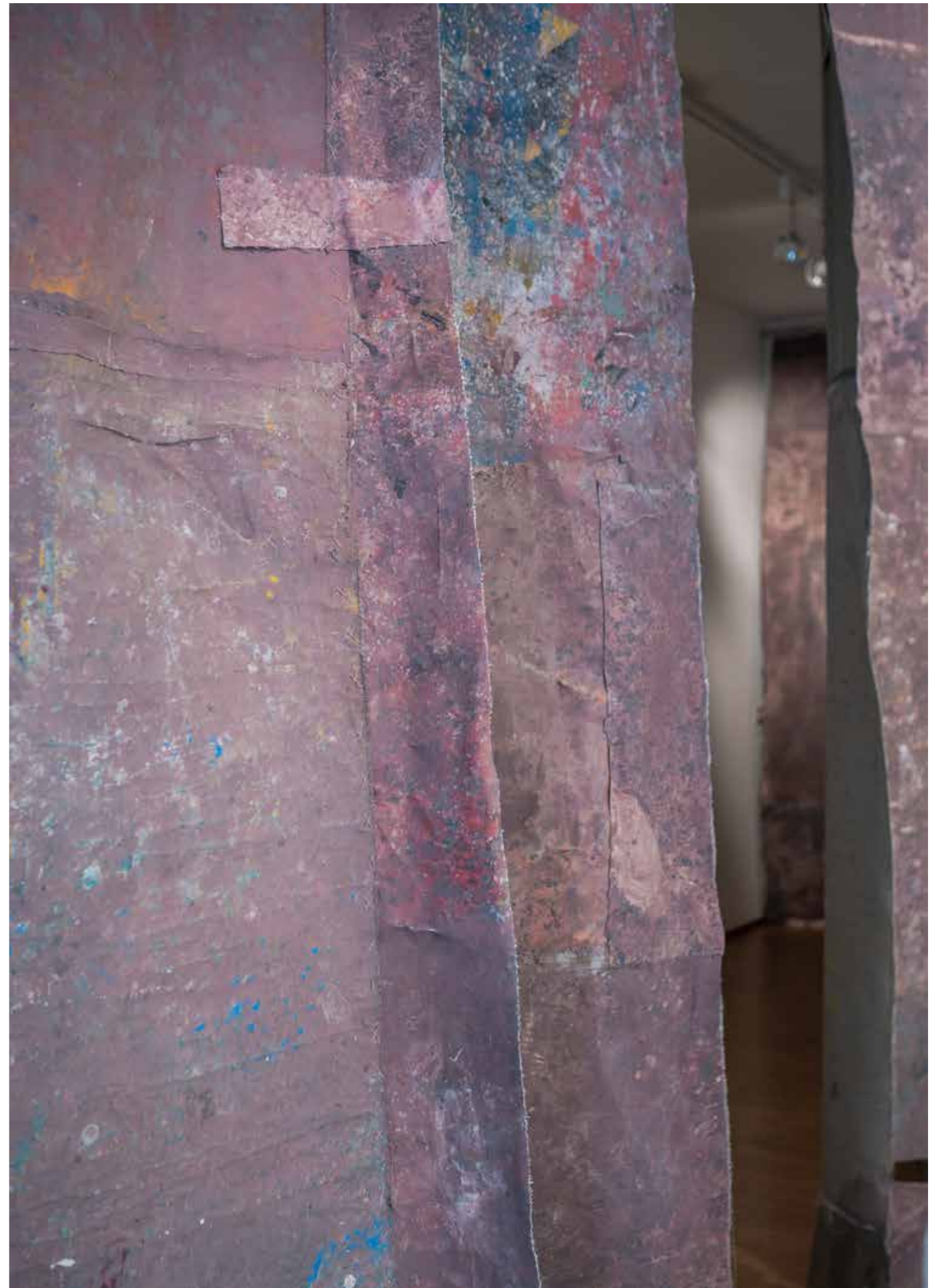
J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 8.

Julia e Susy

Marker nero su tela dipinta e cucita



NORBERTO SPINA



JULIA E SUSY



RAFFAELE VITTO

3 QUINTALI DI PANE

¹
 J. Beuys, *Cos'è l'arte*, a cura di V. Harlan, Castelvechi, Milano 2015, p. 145. Si tratta della conversazione, risalente al 1979, tra Beuys e l'allora giovanissimo critico Volker Harlan (Dresda, 1938)

«L'agricoltura è una questione d'arte»¹ dichiarava Joseph Beuys. L'idea della relazione tra scultura, natura e lavoro è l'aspetto caratterizzante dell'operato di Raffaele Vitto, che si esplica nel mettere in rapporto la creazione contemporanea con la mansione tradizionale familiare che lo lega alla campagna e ai suoi ritmi.

3 quintali di pane è il titolo dell'opera che racconta un consapevole utilizzo dei doni della natura e della sua ricchezza e della possibilità di generare un cambiamento nelle sue forme osservandone il risultato in continuo mutamento. Vitto parte da un elemento simbolico e concettuale quale la terra a cui aggiunge la farina e da questo impasto prende forma e nuovo significato un'installazione composta da pezzi di pane, l'alimento che comunemente associamo alla quotidianità, allo sfamare e alla famiglia. Nel cortile all'interno della Raccolta Lercaro viene presentata quest'opera dal carattere effimero e site-specific che riprende la forma delle cassette utilizzate come contenitori agroalimentari nel mercato all'ingrosso: un blocco di pane stratificato che innesca riflessioni rispetto alla distribuzione dei beni primari e sottolinea le dinamiche che regolano la società globalizzata. Le risorse della terra vengono sfruttate e i loro frutti sprecati secondo regole che non scandiscono i cicli della natura ma piuttosto garantiscono la commercializzazione e il capitalismo, specchio della nostra società.²

²
 Come afferma Latouche, la globalizzazione è la «mercificazione totale del mondo». Cfr. S. Latouche, *La Megamachine. Raison techno-scientifique, raison économique et le mythe du Progrès*, Essais à la mémoire de Jacques Ellul, La Découverte, Paris 1995, p. 32.

Vitto si contrappone a queste leggi per ridare alla natura la possibilità di scandire il ciclo vitale che è essa stessa a stabilire: i materiali deperibili utilizzati per realizzare il lavoro, aiutati dai numerosi agenti atmosferici che possono intervenire, sono destinati a tornare all'origine e a rientrare all'interno di questo andamento ciclico che a sua volta genererà nuova vita. L'opera, pensata in funzione del luogo ospitante e delle caratteristiche dell'habitat, si avvale di materiali pre-esistenti modellati attraverso le mani dell'artista che rilasciano un'impronta transitoria ed effimera.³ La bellezza della natura è intesa come apertura di responsabilità, non solo teorica ma soprattutto espressiva, di nascita e cambiamento. In questa «liberazione verso lo spazio»⁴ e con lo spazio Vitto agisce rinnovando forme destinate a modellare l'ambiente e l'atmosfera circostante, abbandonandosi a un tempo non lineare ma piuttosto stagionale e di ritorno alla terra. (LR)

³
 A. Marino, M. Vinella, *Coltivare l'arte. Educazione Natura Agricola*, Franco Angeli, Milano 2018, pp. 28-32.

⁴
 U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*. Manifesto futurista, Milano, 11 aprile 1912.

3 quintali di pane

Terra e farina, 120 x 120 x 70 cm

