

Sei scrigni proteggono le ultime prove dell'arte di Gazzarri, che evocano padri e maestri, ma, come già suggerisce il titolo della prima opera, *Kubin, Die Trauer 1903*, soprattutto "lutto e dolore", nel doppio significato che possiede la parola tedesca. Dedicate a capolavori di Kubin, Bosch, Caravaggio, Nolan, Dix e Villeneuve queste "sculture" sono deposte come offerta tragica ai piedi del Maestro. A Vedova è restituito il grido, l'*Urlschrei* espressionista, ma non sotto forma di eco: qui la risposta si fa nemica. Appartiene all'arte dell'arcano. Rimanda al mondo primordiale, al mondo del notturno e dell'inconscio, al *Die Andere Zeite*, all'altra parte, uno dei romanzi più importanti di Kubin: là dove persino la perla si corrompe, il legno marcisce, il ferro arrugginisce, là dove comunque crescono fiori di palude che escono dal fango e dalla decomposizione. Tutto vi è morto eppure tutto mantiene forma.

Possiamo tuttavia avvicinarci all'opera che si richiama a Kubin, l'ossessionato disegnatore di *Dämonen und Nachtgesichte* (Demoni e visioni notturne) solo dopo aver sciolto il nodo che stringe insieme tutti questi lavori. Se essa è il "manifesto" che introduce l'intera serie, con il suo richiamo al lutto e al dolore, *Villeneuve, Arrival 2016* pare una sorta di testamento, punto di arrivo dell'arte e della vita. Film estremo di Villeneuve in cui la trama filosofica ruota attorno alla questione del linguaggio, ovvero se la lingua e dunque l'espressione stessa non siano in grado di influenzare il pensiero e non viceversa. In metafora è il chiedersi se lo stesso "fare arte" non possa trasformare la mente e dunque gli uomini. Se analizziamo come queste opere sono materialmente realizzate, con lana, metallo, argilla, legno, poliuretano, pittura, colpisce la fatica della costruzione, la sapienza del fare. Nulla è casuale in queste forme che sembrano generarsi per forza autonoma. Il pensiero dell'artista con questo progetto ripensa i padri e i maestri, riflette sui debiti e sui crediti. Rilegge l'intera esperienza dell'atelier, del luogo in cui l'arte forma il pensiero, dove l'opera produce crisi con il suo stesso farsi.

Può l'arte cambiare il mondo? Può darsi arte nel tempo della povertà? Questa la domanda che l'artista rilancia, ascoltando l'urlo che emana dalle trincee della morte, e che noi ricordiamo essere il tema ossessivo di tutta l'opera sulla guerra da parte di Dix, il pittore che Gazzarri richiama con l'opera intitolata *Dix Fiandre 1936*. Il pittore espressionista aveva rappresentato con "nuova oggettività" il paesaggio devastato dalla ferocia della Grande Guerra, trasformato in un unico groviglio di corpi martoriati, di alberi spezzati, di ferri contorti. Nulla insegna la guerra, nulla può l'arte. A Marx che interroga Freud se mai potremo vivere una vita di pace, questi risponde che mai sarà possibile.

Questo è l'inferno in terra e il seguente riferimento di Gazzarri al pannello di destra del madrileno *Trittico delle Delizie*, e che dà titolo all'opera *Bosch, Il tormento dell'inferno 1495-1505*, lo conferma con disperata coerenza: dalla parte opposta del *Paradiso* rispetto al misterioso quadro centrale il paesaggio infernale non offre speranza; l'umanità non perdona e non si pente. E non è perdonabile. Gazzarri ha modo di rivedere quotidianamente l'*Inferno* nella versione alle Gallerie di Venezia e che è esposta sopra l'aula in cui insegna, collaboratore di Vedova. Quando Gazzarri inizia la serie di opere è già iniziato de facto lo scontro mondiale tra Russia e Ucraina. Il rumore di questa guerra giunge fino a noi, a quanti hanno cuore per ascoltarne il ruggito continuo. Il Maestro aveva insegnato a seguire e denunciare ogni fuoco che si accendesse nel mondo. Gazzarri ha appreso la lezione, ma deve superare la sfida e uccidere simbolicamente il padre: parlando un diverso linguaggio e liberandosi da ogni senso di colpa, dalla paura del castigo e da ogni istintività, per lentamente *ri-costruire*. C'è un passo emblematico nel romanzo di Turgenev, *Padri e figli*, terribile e illuminante: "Evitavo di usare la parola 'babbo' e una volta lo sostituii con la parola 'padre', pronunciata, a dire il vero, tra i denti; con troppa disinvoltura si versò nel bicchiere molto più vino di quanto ne volesse, e lo bevve tutto".

Dove risiede dunque una speranza di salvezza dal fuoco che sta divorando il mondo? L'artista si appella alla azione eroica che fu fatta nei primi giorni del giugno 1940 - rievocata nello stupendo film di Nolan che dà titolo all'opera *Nolan, Dunkirk 2017* -, quando una flotta improvvisata di navi da pesca e da diporto e di semplici barche si provarono a salvare le truppe alleate bloccate nelle acque davanti alla spiaggia di Dunkerque sotto un cielo di bombe (nell'opera che vediamo è

possibile distinguere le barriere innalzate dal nemico sulla riva del mare). Questa la speranza, dunque: nel soccorso da parte di un'umanità che si fa guerriera di pace e che si riscatta dal silenzio e dall'inanità, e di cui oggi abbiamo ancor più bisogno.

Il *Caravaggio, Decollazione di Giovanni Battista 1608* è, forse, dell'intera serie, l'opera che potremmo ritenere più autobiografica. Gazzarri porta all'estremo compimento l'esecuzione del santo: la decapitazione ha avuto luogo, la testa di Giovanni è un orribile *resto*, forma della vita che si è trasformata nell'informità della morte. È *Nachtmar*, incubo, che non può che esprimersi in quell'informe che ci pone sempre davanti all'indefinito, all'incerto, all'insicuro. Al dia-bolico, qualcosa che si mette sempre di traverso e che impedisce la soddisfazione piena. L'informe produce fantasmi; senza questo riconoscimento non possiamo comprendere tutta la serie di queste opere: protette come *ex voto* nelle loro teche, sono un esorcismo contro la morte, che poco dopo giungerà tuttavia a ghermire l'artista.

Gazzarri ci riporta nella dimensione che Cacciari aveva indicato con il testo del Prometeo (nell'allestimento stupefacente, navale, di Piano e la regia luministica di Vedova): l'ineluttabilità del tragico, che è *crisi* e coscienza dello scandalo. Gazzarri, come Prometeo, *decide* la condizione che gli era stata assegnata e ci pone di fronte alla evidenza del dramma in un testamento di accusa, di verità e di orrore. Gazzarri, in questo teatro di figure, rielabora il pensiero che fu in Nietzsche e in Schopenhauer: manifestare il dissenso, contraddire il dio e il padre. Non come macerazione, afflizione, malinconia e interiorità, ma come es-pressione, es-posizione, denuncia, riportando le cose finalmente nel vento contrario, dall'invisibile e dall'ineffabile al visibile e alla *storia*.

Gazzarri si fa aedo di quel perturbante, pensato da Freud come un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è invece affiorato. Liberata da ogni credito e da ogni controllo ognuna delle opere di questa serie è una prova di lettura e di scavo: partorita dall'abisso ci offre la sua sostanza oscura, magma infernale che rompe la tranquilla superficie della terra quotidiana, condensandosi in filamenti, nodi, vene, tumori, coaguli e fiori maligni. Opere che sgorgano dal cratere per condensarsi tra cielo e terra, in un regno intermedio popolato, come nel romanzo di Kubin *L'altra parte*, di fantasmi, maghi, geni, fate, streghe, coboldi, parassiti e ombre, luci, serpenti, spugne, licheni in rapporto con la notte, la foresta, la palude, i miasmi e i cadaveri.

Ognuna di queste opere produce necessità di *critica*, sia in quanto produttrice di crisi sia per il suo stesso rifarsi direttamente e indirettamente alla crisi culturale europea più importante, quella *crisis* della modernità che a Vienna aveva fatto domicilio e cura, già perfettamente studiata da Cacciari, e che è evocata anche solo per il riferimento all'artista della Neue Sachlicheite, Alfred Kubin, cui la *prima* opera di Gazzarri è dedicata. E a questa "scultura" in particolare bisogna porre attenzione.

Il riferimento primario a Kubin nella serie di queste opere riapre la stanza del seminario, delle lezioni di Cacciari e di Franck ("con una forza invincibile si viene attratti dalla spaventosa atmosfera del crudele vuoto che si sprigiona dai disegni di Kubin, che, tra questi veggenti del declino, questi poeti al tramonto, ha un posto in primo piano", 1983-84, aula IUAV ai Tolentini), nonché le mie, sulla comprensione dell'intera complessità dell'Espressionismo, che nutrì il pensiero artistico di Vedova da cui oggi si allontana Gazzarri nella sua più *pura* invenzione: priva di uno "stile" la sua opera segna la conquista di una originalità primigenia, che supera e si vendica di accademie, scuole, maestri e di padri. Dobbiamo aver presente cosa ha rappresentato Kubin nel tempo della *finis Austriae* per capire il senso della scultura di Gazzarri a lui dedicata. La *famiglia* di Kubin è Goya, Füssli, Böcklin, Klinger, Ensor, Munch e l'Hoffmann di *Die Elixire des Teufels* (Gli elisir del diavolo)! Nella oscura contorsione materica con fantasmi di Kubin, *Die Trauer 1903* tutte queste voci risuonano. Risuonano sotto forma di *Nachtmar*, di incubo: "Ovunque l'attenzione si poggia, si compongono esseri antropomorfi o zoomorfici (...). Il mondo mi appare come un labirinto in cui voglio orientarmi", scrive Kubin nel romanzo *Disegnatore di sogni*. Nel mondo intermedio, tra la materia e il cielo, tra la carne e lo spirito, "un essere mostruoso e enigmatico si manifesta in tutta la sua potenza". Una nuova *materia* si appresta ad apparire nel mondo. Questo il messaggio *estremo* dell'artista vissuto nella Venezia che fu vedova dell'ultimo Maestro.