

GABRIELS

GIOCATTOLI PER MALINCONICI
TOYS FOR MELANCHOLICS

Testi di

Fiorella Bassan
Gloria Bazzocchi
Federico Maria Monti
Alessandro Papa
Gianni Quinto
Andrea Venanzoni
Gabriels

Stamen Editrice
Mondo Bizarro Gallery

All rights reserved
© 2009 Stamen Editrice
in collaborazione con Mondo Bizarro Gallery
www.mondobizarro.net
www.stamen.net

Progetto grafico: © Stamen
In copertina: *Piccola necrofilaia*

Finito di stampare nel mese di Aprile 2009
Presso Tipografia Jazz – Roma

INDEX

GABRIELS, <i>Posto che / Given that (Giving Death)</i>	9
Alessandro PAPA, <i>Dolori dépense... / The pensive dépense</i>	11
Gloria BAZZOCCHI, <i>Gabriels: per una poetica del balocco / A poetic of the toys</i>	13
OPERE	15
DATI OPERE	85
Fiorella BASSAN, <i>Giocattoli per malinconici</i>	91
Federico Maria MONTI, <i>Entomorphosis Lithopedica</i>	93
Gianni QUINTO, <i>Il senso, le forme. Note sull'opera di Gabriels</i>	101
Andrea VENANZONI, <i>Meta-stasi del desiderio</i>	105
Ringraziamenti	113

POSTO CHE

Sia chiaro: queste non sono sculture. Si tratta piuttosto di giocattoli, o più esattamente di prototipi di giocattoli per melanconici. Essi ambiscono alla produzione su scala industriale e alla propagazione indefinita, a misura della diffusione planetaria della *Weltanschauung* angosciastico-disperativa e della conseguente – assai legittima, benché non assolutamente incontrovertibile – propensione alla suicidevolezza. I giocattoli per malinconici rispettano scrupolosamente gli *standards* della qualità melanconica globale in un pietrificato paesaggio primevo, rivolgendosi mellifluidi, ma senza remore, ad un pubblico di adulti, piccini e litopedi.

Le caratteristiche fondamentali del giocattolo per melanconico sono, in combinazioni variabili:

- a) la statura modesta e la cotenna glabra e riflettente, perché il rimuginatore ama familiarmente palpeggiare e auto-eroticamente rigirarsi tra le manucce torve di piccolo ipertrofico il caro oggetto metallico – o monade malata –, onde decifrarvi tanto la necessità fantasmatica della sua immaginetta speculare, quanto una gelida allegoria del destino;
- b) gli occhi vetrosi, che svelano infine al malinconico l'animula segreta del compianto *peluche* prescolare – di cui già subodorava la repressa ferocia infanticida e la brefotrofica ossessione –, e al contempo lo lasciano indulgere a più maturi pensieri sulla perdita dell'aura e sulla signorile distanza dell'idolo;
- c) una simulata o in fondo malcelata vocazione all'utensile e alla meccanica biomorfa, con particolare attenzione all'innestabilità protesico-ornamentale e alla funzionalità meta-abortiva, ché il melanconico non è sprovvisto di un certo qual fievole gusto per il design mitologico-embrionale e per i virtuosismi chirurgici di natura simbolica;
- d) una immodesta, preistorica, finanche ridevole tendenza all'escrescenza acuta, all'esibizione trascendentale della condizione di possibilità della zanna, della spina, dell'aculeo, dell'artiglio, del becco, del rostro, una gengivale *Sehnsucht* per la dentizione *sub specie aeterni*: il malinconico attento leggerà sempre nell'occhietto del caro oggetto transizionale anche il riflesso di un'intima, taciturna, claustrale eppur

scambievole aspirazione al dilaniamento investigativo di natura cannibalesca; e) il rispetto del canone proporzionale secondo cui la speranza sta al lecca lecca come il vaniloquio del rimuginatore sta al meccanismo spettrale del carillon; f) la struttura (episodicamente) scomponibile, che negando il mistero dell'interno distrugge l'odiata illusione mimetica, e riduce l'ambizione molesta della scultura – il racconto, la statua, il monumento – alle dimensioni simpatiche del giocattolo.

Gabriels

GIVEN THAT (GIVING DEATH)

Let it be clear: these are not sculptures, but toys and more precisely prototypes of Toys for Melancholics.

They aspire to the industrial production on a large scale and to the indefinite propagation, in proportion to the planetary diffusion of the anguishastic-desperative Weltanschauung and of the consequent – very legitimate, although not absolutely incontrovertible – propensity to suicidiness. In this sense, our toys for melancholics scrupulously respect all the standards of global melancholy quality in a petrified primaeval landscape, addressing courageously to a public of adults, kiddies and lithopaedia.

The fundamental characteristics of the authentic Toy for Melancholic are (in variable combinations):

a) the modest size and the hairless, reflecting hide, since the melancholic loves touching and stroking his familiar object and turning it over in his hands of a small hypertrophic. In the beloved metallic fetish – or sick monad – he glimpses both the phantasmatic necessity of his own specular image and a gelid allegory of destiny;

b) the vitreous eyes, which finally reveal to the melancholic the secret animula of the late lamented preschool peluche – of which he has already suspected the repressed infanticide ferociousness and the brephotrophic obsession – and at the same time let him indulge in the more mature thoughts of the loss of the aura and of the noble distance of the idol;

c) a slightly simulated and, after all, mellifluously exhibited vocation for utensils and biomorphical mechanics, with particular attention to the prosthetic-ornamental graftability and to the meta-abortive functionality, as the melancholic is endowed with a certain feeble taste for the mythological-embryonal design and at the same time for the surgical virtuositities of symbolic nature;

d) an immodest, prehistoric, even ludicrous inclination towards the acute excrescence and the transcendental exhibition of the condition of possibility of tooth, spine, quill, claw, beak and rostrum, a gingival Sehnsucht for the dentition sub specie aeterni, so that the attentive melancholic will always read in the eye of the dear transitional object also the reflection of an innermost, taciturn, claustal and nevertheless reciprocal aspiration for an investigative dissection in cannibalistic style;

e) the respect for the proportional canon according to which hope is to lollipop (lollipop-hope) as melancholic's rigmarole is to carillon's ghostly mechanism;

f) the (episodically) disassemblable structure, which, denying the mystery of the interior through its opening, destroys the hated mimetic illusion and reduces once again the irritating ambition of the sculpture – the tale, the monument – to the more pleasant dimension of the toy.

DOLORI DÉPENSE...

C'è arte e arte.

C'è l'arte che, oggi come nel passato, viene fatta allo scopo di ottenere denaro. L'arte realizzata su commissione: dei papi, dei nobili, dei ricchi di ogni epoca. E c'è l'arte prodotta per le gallerie, con la speranza di essere venduta. In entrambi i casi: arte *versus* denaro; arte in cambio di ciò che nell'antichità cristiana veniva definito *stercus diaboli*. In ultima analisi, quindi, arte che equivale a “sterco del demonio”.

C'è poi l'arte libera, quella che non nasce come merce di scambio, anche se può finire anch'essa in galleria e nei musei. L'arte che è pura espressione di un impulso creativo irrefrenabile.

Dopo la morte di Henry Darger, quando i padroni di casa entrarono nel suo fetido appartamento, scoprirono un manoscritto di oltre 15.000 pagine e altre incredibili opere. Il loro inquilino era un genio, ma nessuno (nemmeno lui stesso) l'aveva mai sospettato...

Talvolta il fare arte può essere una valvola di sfogo o un'auto-terapia. Penso al giapponese Yoshifumi Hayashi, autore di maniacali disegni in bilico fra l'erotismo sado-masochistico e la gastronomia surreal-cannibalesca (polli col tacco a spillo, carpacci vaginali, totemiche montagne di culi-profiterols, ecc.).

Una volta, al ristorante, mi raccontò del suo unico amico, Issei Sagawa, un tipo strano, che qualche anno fa uccise la compagna di università di cui era innamorato, mangiando poi diverse parti del cadavere. Mentre azzannava una fiorentina, con la faccia stranita bisbigliò: “Se non disegnassi, forse mangerei anch'io, hi hi!”.

L'attività di Gabriels rientra indubbiamente nell'ambito dell'arte libera, di cui possiede tutta la potenza “anarchica” e la rigorosa logica della *dépense*. Tredici anni per sedici sculture, costi di realizzazione tali da incupire un industriale...

Qui non c'è sterco che tenga! Cosa c'è sotto? Che sia un'auto-terapia alla Hayashi?

Allora mi immagino un Gabriels indigente, impossibilitato a produrre le sue amate sculture in bronzo. È disperato; vaga per i parchi cittadini col suo solito trench Burberry. Finalmente trova due ragazzine sedute su una panchina: come il bizzarro protagonista di *Pink Flamingos* si spalanca l'impermeabile, esibendo un fallo stralunato, da cui pencolano un pezzo di scheletro di *Necrofilaia* e un embrione di *Feticismo utopistico*. Le ragazzine urlano schifate; lui in quell'attimo ritrova la felicità.

Alessandro Papa
(Mondo Bizarro Gallery)

THE PENSIVE DÉPENSE

There are various types of art.

On the one hand, there is a kind of art – in the past and at the present as well – produced exclusively with the aim of gaining money. A clear example of this sort of art is that one ordered by popes, nobles and rich men of all the times. Moreover, the art produced for galleries in the hope of being sold belongs to this category. In both these cases, the slogan is: Art versus Money, that is to say art in exchange of what was called stercus diaboli during the Christian ancient times. To sum it up, we are talking about that kind of art which is equivalent to the “devil’s excrements”.

On the other hand, there is the free art: the one that is not realized as a mere exchange good, although it is likely to be found in galleries or museums as well. This is the pure expression of an unstoppable creative impulse.

After Henry Darger’s death, when the owners of his house entered his stinking flat, they found out a 15.000-page manuscript and other surprising works. Their tenant was a genius but no-one had ever suspected this fact. Neither had he!

Sometimes dedicating oneself to the art-making may prove to be a powerful outlet or a sort of self-therapy. I’m thinking about the Japanese Yoshifumi Hayashi, author of some maniacal drawings halfway between sadomasochistic eroticism and surreal-cannibalistic gastronomy (chickens with stiletto heels, vaginal carpaccios, mountains of asses-profiteroles similar to totems etc...).

In a restaurant, he once told me about his only friend, Issei Sagawa, a weird guy, who some years before had killed a girl (the university-mate he was in love with) and then he had eaten some parts of her corpse. While he was biting a T-bone steak, with a bewildered face he whispered: “If I didn’t draw, maybe I would eat it as well, eh eh...”.

Gabriels’ activity can undoubtedly be included in the sphere of the free art, since he possesses both the anarchic power and the precise logic of the dépense typical of this kind of art. Sixteen sculptures in thirteen years, manufacturing costs too high even for an industrialist...

There is no excrement for it! What is there behind? Could it be a sort of Hayashi self-therapy?

*I can figure a destitute Gabriels unable to realize his beloved bronze sculptures. He is clearly desperate. He keeps on wandering about city parks with his usual trench Burberry. He finally finds two girls sitting on a bench. As if he was the bizarre protagonist of *Pink Flamingos* he opens his mackintosh wide showing a dazed penis from which a piece of the skeleton of *Necrofilaia* and an embryo of *Feticismo utopistico* hang down. The girls start to scream disgusted: precisely at that given moment he finds his happiness again.*

GABRIELS: PER UNA POETICA DEL BALOCCO

Che tutto l'amore ricevuto e dato esca così perfettamente compattato, e risolto dalle mani, è un mistero di saggezza che appartiene a pochi.

Le vedi la prima volta e in un solo istante hai la misura di quanto illuminata sia l'idea di bellezza del loro genio creatore. Ne leggi i titoli e non vi sono più dubbi sullo spessore poetico-mistico di queste sculture lucenti, vivificanti.

Una corona di raggi acuminati sborda di lato in volto di luna con occhio vetroso, trova il suo farsi tempesta d'animo appoggiandosi su una corposa falce di luce che, complice, ne sostiene lo strazio – o l'ilarità: è l'*Apoteosi di una lacrima*.

Grazie a Gabriels m'accorgo più che mai di come l'arte sia il grido dei vivi, il farsi largo della passione nel continuo sbandare dei giorni verso l'indifferenza alla vita, l'essere presenti, il segno di una perfetta salute, e la prova di quanto creare significhi saper vivere e sapere godere.

Gloria Bazzocchi
(Mondo Bizarro Gallery)

GABRIELS: A POETIC OF TOYS

The fact that all the received and given love comes out from the artist's hands in such a compact and amazing shape is a mystery of wisdom belonging to few people only.

When you look at these sculptures for the first time, you immediately realize how much enlightened the concept of beauty of this genial artist is. Then, when you read the titles, there is no doubt about the poetical and mystical quality of these shining and vivifying artworks.

*A sharp pointed crown becoming a vitreous-eye moony face reveals a stormy soul by its leaning against a stout sickle of light, which carries the sorrows or hilarity. Here is the sculpture entitled *Apoteosi di una lacrima* (Apotheosis of a Tear).*

Thanks to Gabriels, I have realized more than ever that art is the shout of the wide-awake people, the increasing passion that makes its way through the days which incessantly skid towards apathy and indifference.

Art is the human way to take part in life; it is the sign of a perfect health and the proof that being able to create means being able to live and enjoy life.

OPERE

CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfosi di un cattivo pensiero I)

L'ombra in fondo è di per sé una anamorfosi, una prospettiva distorta ma vera.

Qui si rappresenta ciò che sta sotto l'ombra, in un mondo speculare al nostro.

Il cattivo pensiero: forse non è l'essere dentato una nostra forma distorta sotto l'ombra, ma noi una forma distorta dell'essere dentato sopra l'ombra. O forse "l'ombra è il cattivo pensiero": e proprio questo è il cattivo pensiero, e noi la sua ombra sdentata.





CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfosi di un cattivo pensiero I)
Vista frontale



CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfosi di un cattivo pensiero I)
Vista posteriore



CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfo di un cattivo pensiero I)
Vista laterale posteriore



CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfo di un cattivo pensiero I)
Vista laterale anteriore

BAMBOLA ABISSALE PER SIRENE (o apparecchio nuziale)

Questo oggetto fu trovato nell'estate del 1870 all'interno dello stomaco di Nerina, una balena di proprietà della famiglia dell'autore. Le ipotesi circa la sua natura si riducono ovviamente a due: bambola abissale per sirene e apparecchio nuziale per popoli abissali. Le sirene, come noto, sono creature vogliose, sempre a caccia d'uomini. La loro bambola deve essere abissale e fallica. Una specie di dildo marino.

Le sirene, d'altra parte, sono anche vanitose.

La loro bambola deve rappresentarle mentre giocano alla corda. Saltare la corda è infatti il sogno, o meglio l'utopia estetica di tutte le sirene. Ogni sirena è convinta che se riuscisse a saltare la corda la sua testa si trasformerebbe all'istante in una stella.

L'altra ipotesi: una donna del popolo abissale dei senza-occhi impugna il manico sagomato e inserisce nella sua orbita oculare vuota e gommosa la sfera all'estremità; l'uomo tiene tra le mani il lato opposto, come se pregasse; in questo modo, grazie al cerchio che funge da anello catalizzatore mesmerico, i pensieri nuziali dell'uomo vengono trasmessi alla donna. Le scariche erotiche in eccesso vengono disperse attraverso le punte intorno agli occhi di vetro (simbolici) secondo la nota formula $P = RI^2 = V^2/R$. La donna valuta la proposta nuziale attraverso questo apparecchio.

Wilhelm Reich ne fu ispirato, allorché concepì l'idea della sua scatola organica.







BAMBOLA ABISSALE PER SIRENE
(o apparecchio nuziale)
Dettaglio

Pagina precedente:
vista laterale

STELLA STELLINA
(apoteosi di una lacrima)

*Stella stellina,
la notte si avvicina,
la notte è scura scura
ma io non ho paura:
brilla una stella gialla!
Chi c'è dentro la stalla?
(Lina Schwarz)*

*E noi che siamo soliti
considerare la felicità
come un'ascesa
ne avremmo l'emozione
quasi sconvolgente
di quando cosa che è felice
cade.
(Rainer Maria Rilke)*

Colgo l'occasione per far notare che:

- 1) da anni, ogni volta che vedo una stella cadente esprimo il desiderio che ritorni al suo posto. Non è mai successo.
- 2) Non esistono stelle cadenti per ciechi, stelle cadenti in *braille*. E tuttavia esistono desideri tattili.
- 3) Esistono molti monumenti ai caduti, e alle lacrime di dolore.

Questo è il prototipo di un contro-monumento giocattolo alle cadute, alle stelle cadute, alla felicità del cadere. E alle lacrime di riso.

Una lacrima d'ilarità scivola via dall'occhio. Precipita lungo il viso. E si infrange a terra, come una stella cadente. Risorge come astro metallico memore dell'occhio. Le sue punte aguzze non desiderano altro che ritornare all'amato bulbo.







STELLA STELLINA
(apoteosi di una lacrima)
Vista tre quarti posteriore

Pagina precedente: vista laterale

UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO

Prospettiva generale: ogni feticismo ha in sé un elemento utopico. L'aura perduta della grande opera balugina negli occhi di vetro del feticcio. Il feticcio ricambia lo sguardo di chi osserva, raddoppiandolo da un non luogo che è lo scarto tra diversi livelli di immagini: l'oggetto presente, lo spettatore, l'oggetto assente.

È noto: il fallo assente può trovare il suo ricettacolo in qualsiasi cosa (scarpa, cappellino, parrucca, grembiolino da cucina bianco etc.), perché non è da nessuna parte mentre si manifesta; si nasconde mostrandosi, si rende presente rimanendo assente, e viceversa.

Qui l'idea è che anche la creatura, vagamente fallica, sia un feticcio – un'egregora eriglina! –, che guarda lo spettatore mentre questi si riflette sulla sua superficie lucida. Mentre si riflette, lo spettatore vede sé e non l'oggetto, che in questo modo è là ma non è là – è là ma è anche in un altrove, da cui guarda lo spettatore con occhi di vetro. Non posso guardare contemporaneamente me, la mia immagine riflessa, e la creatura. O l'una o l'altra immagine. Se mi vedo riflesso, perdo la creatura, che a quel punto mi guarda lei. Se guardo l'opera, perdo la mia immagine riflessa.

La creatura ha comunque un vantaggio: un vantaggio non solo gestaltico (la stucchevole lepre/anatra di Jastrow/Wittgenstein), ma più generalmente immaginale. Ha quattro occhi, del resto. Due sono più piccoli, perché – come la parola-feticcio di Kraus – tanto più lontani quanto più ci si avvicina.

Il feticismo utopistico massimo è ovviamente quello della gravidanza plurigemellare. La mamma si rispecchia in specchi-figli-falli che sono uno lo specchio dell'altro. Allo stesso tempo non li vede, perché sono dentro il suo corpo, che è il non-luogo. Quando può vederli l'incanto si rompe.

Un caso di feticismo utopistico II contiene 5 embrioni – e tutti visibili.





UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO
Vista dall'alto



UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO
Vista tre quarti anteriore



UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO
Vista posteriore

OGGETTO DI CULTRO (Marguerite Khnopff)

Il titolo è un gioco di parole, una sintesi tra l'oggetto di culto e il cultro, il pugnale ricurvo che i romani usavano nei sacrifici.

Marguerite Khnopff, sorella anfibia del pittore simbolista Fernand, rappresentava per questi un vero oggetto di culto, e allo stesso tempo la vittima sacrificale di un *ménage* claustrale, un angelo e un idolo pagano, una sirena e un guerriero androgino. Per questo qui è un po' trans.

La testa-girasole, dal sorriso embrionale di axolotl, ricorda Eliogabalo, l'imperatore del sole romano, aspirante ermafrodita e dissoluto come si conviene ad una vera bimbetta tirannica, spesso oggetto di quadri e poemi simbolisti, nonché delle fantasie di Artaud ed Arbasino.

La spadina evoca l'idea benjaminiana dello spadacino para-shock di Baudelaire.





OGGETTO DI CULTRO
(Marguerite Khnopff)
Vista tre quarti destra



OGGETTO DI CULTRO
(Marguerite Khnopff)
Vista tre quarti sinistra

CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfosi di un cattivo pensiero II)

Ombra burlona

*Ombra,
cara ombra,
simpatica
perché
ti muovi
esattamente
come me.
Rapidamente
appari,
sparisci,
riappari,
danzi,
folleggi,
scherzeggi
con me.
Insieme
saltiamo
balliamo
corriamo.
Ombra buona,
ombra burlona,
dimmi: dove sei
quando...
non ci sei?*







CIO CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfosi di un cattivo pensiero II)
Vista laterale

Pagina precedente: vista tre quarti anteriore

EMBRIONE DI PAPA MARTIRE (Lolli-Pope)

Ormai quasi stroncata dagli scandali pedo-fiscali, nell'anno del Signore 2099 la Chiesa Cattolica decide di produrre in laboratorio un Papa perfetto, spiritualmente puro e aprioristicamente santo, a partire dal DNA di famosi martiri da calendario. Le prime ecografie, pubblicate su "Max", mostrano l'embrione del Papa martire munito di aureola e mitra cartilaginee. Ma un clone della Montalcini dimostra su "Cioè" che si tratta solo di un organismo amebico, perfettamente adattatosi alla forma del lecca-lecca circolare per ghermire pupetti inconsapevoli coi suoi peduncoli artigliati.





EMBRIONE DI PAPA MARTIRE
(Lolli-Pope)
Profili con base
Viste laterali e tre quarti anteriore

Pagina seguente:
vista tre quarti posteriore.





PORNOSTAR SECONDO BRANCUSI: MAIALASTRA (prototipo di radiatore femmina)

Brancusi cerca sempre e solo l'essenziale.

Dalle sue sculture elimina tutto ciò che non è assolutamente essenziale. L'essenziale in una pornstar è senza dubbio il culo, in quanto puro piacere. L'uccello nello spazio di Brancusi trova infine qui il suo corrispondente, il suo *analogon* e il suo ricettacolo: l'ugello come sfizio, il buco, il bell'orifizio, il Branculo. *Maiastra* si annida e si trasforma in *Maialastra*. D'altronde non è forse il culo – il caos anarchico della fase anale – il principio stesso della creazione?

L'assolutezza del culo, la sua purezza, è la trasparenza anticoncezionale della pornstar. L'idea della stella rimanda a quella di un triplo rugoso, di un pertugio culino aureo non meno che aereo – sezione aurea, rilievo d'assenza nello spazio –, come la base trasparente simboleggia l'ingenuità epica della pornstar, il grado zero dell'anima ridotta ad asola. Il fatto è che la pornstar è un puro oggetto, dunque non ricambia lo sguardo. Di qui la trasparenza senza sguardo della soavissima Chloë des Lysses, rara donna simulacro opposta alla rozza maggioranza dei simulacri di donna.

Questa scultura è anche il prototipo di un radiatore femmina.

Una specie di ano-termosifone, di bronzo lucido e caldo, altro due metri e trenta, da collocare al centro di enormi stanze con *parquet* di enormi chalets montagnoli a Cortina o ad Aspen o a Gstaad, arredati in stile minimalista da scapoli enormemente milionari.

In questo modo si potrebbero eliminare finalmente le ripugnanti stufe antiche in ceramica o ghisa, gradite solo a vecchie babbione floreali alla Rodin.







PORNOSTAR SECONDO BRANCUSI: MAIALASTRA
(prototipo di radiatore femmina)
Vista tre quarti

Pagina precedente: vista profilo

CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA (anamorfosi di un cattivo pensiero III)

La parola tradotta è una parola chiamata per nome.

Solo nella traduzione un nome può venire chiamato per nome.

Nella traduzione posso chiamare “ombra” “shadow”, e “shadow” “Schatten”, e così via, fino alla fine delle lingue che nominano.

Analogamente solo in scultura l'ombra può fare ombra.

L'ombra scolpita è un'ombra produttrice di ombra, o soggetta ad ombra, ricettacolo d'ombre, a seconda del punto di vista; è un'ombra umbratile, o meglio un'ombra che si adombra. L'ombra seconda diventa la muta voce della prima ombra.

La distanza tra le due ombre è un baluginare di luce dentata, un guardiano insuperabile – feroce come la distanza tra l'idea e la realtà, tra la motivazione e l'atto, tra l'aspettazione e l'adempimento – che guarda contemporaneamente l'una e l'altra ombra.

Il suo occhio è l'occhio della parola-ombra – e allo stesso tempo delle parole “ombra” “shadow” “Schatten”, e così via fino alla fine delle lingue che nominano – che sbircia da un impercettibile abisso: l'ombra della parola, il segno della sua consistenza, del suo essere *questa* parola e non altro, il puro nominare.





CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA
(anamorfosi di un cattivo pensiero III)
Vista laterale dall'alto

Pagina seguente:
Vista laterale



PULCI-NONA
(un' *imago* di mammella)

Il gioco di parole del titolo si riferisce all' *Inno alla gioia* della Nona sinfonia, suonato dal carillon a manovella interno. La pulci-Nona ha però anche delle mammelle misteriose. Anzi, ha la forma di una duplice mammella essa stessa. Il fatto è che la pulci-Nona è il seno buono, la funzione alfa di Bion, l'origine dei simboli, e dunque della gioia: è il pulcino bi(on)fronte, il *chick to(o) chick*. Nel *Canto del destino* Hölderlin parla degli dèi come poppanti. Brahms, che era appunto un dio poppante, lo ha musicato. Ma la mammella divina rimane sempre Beethoven. Rispetto all'aquila popputa di Beethoven Brahms è un pulcino geneticamente immodificabile.







PULCI-NONA
(un' *imago* di mammella)
Vista frontale

Pagina precedente:
PULCI-NONA
(un' *imago* di mammella)
Vista tre quarti



PULCI-NONA
(un' *imago* di mammella)
Vista posteriore

UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II

Perché una scultura scomponibile?

Anzitutto: la scultura di metallo scomponibile, come è ovvio, non può per sua natura essere monumentale (a meno che non la maneggi un gigante...), è anti-monumentale; la scultura di metallo scomponibile è antieconomica rispetto alla produzione e al mercato dell'arte: una sola scultura di pochi centimetri ha un costo superiore a quello di una scultura monumentale e richiede tecnici esperti per via degli incastri, del ritiro del bronzo ecc. (Miguel Berrocal ha risolto il problema producendo migliaia di multipli a partire da stampi in acciaio, ma non è il nostro caso). Ma soprattutto: la scultura di metallo scomponibile tendenzialmente distrugge l'illusione mimetica.

Prendiamo tre "tipi" di sculture: di Botero, di Giacometti, di Moore. La scultura di Botero sembra gonfia di aria e luce. Quella di Giacometti sembra incredibilmente densa e compressa. Quella di Moore sembra quasi contenere organi vitali. Queste tre sculture sembrano. Raccontano tre storie diverse. Possono farlo sulla base di un segreto, di un non-detto o non-mostrato: il loro interno. Nel momento in cui vediamo l'interno, smontando, viene distrutta l'illusione mimetica. Di qui il riconosciuto carattere nichilista-ornamentale delle sculture-puzzle di Berrocal. L'illusione permane solo se le parti a loro volta conservano una autonomia mimetica: le sculture anatomiche.

Carattere problematico di sculture anatomiche che mimano anatomie immaginarie: i singoli elementi sono mimesi o ornamento?





UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II
Vista frontale, chiuso



UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II
Vista frontale, aperto, con quattro embrioni
interni visibili



UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II
Vista posteriore, chiuso



UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II
Vista posteriore, aperto, con un embrione
visibile nella coda



UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II
Vista frontale, testa e coda aperte



UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II

Disassemblato
Vista complessiva degli elementi (38)

PICCOLA NECROFILAIA

Ogni piccola necrofilaia unisce a tratti somatici riconosciuti interevidenti dalla psicologia evolucionistica (occhi grandi, nasino, testona: il cucciolo, il bambino, l'orfanella di Andersen, appunto, come massima forma di tenerezza umana) la figura disumana e aspra dell'icneumone.

La vespa icneumone (*Rhyssa persuasoria*) deposita le sue uova nel corpo di altri insetti o piccoli animali, perlopiù larve rintanate nella corteccia degli alberi, grazie al suo lungo pungiglione.

Le uova si schiudono nel corpo della vittima ospite, divorandola dall'interno. Una volta maturi i cuccioli di icneumone saltano fuori dal corpo dell'animale, lacerandolo, come pupazzi a molla squisitamente necrofili.

Alcuni hanno considerato l'icneumone una prova del fatto che questo non è il migliore dei mondi possibili. Stupidini!

In realtà l'icneumone fa semplicemente quello che ogni macchina da cucire farebbe se potesse volare e riprodursi.

Ma c'è di più. L'icneumone ideale, la necrofilaia, è una Moira anti-baco, e dunque una Moira sororicida e cannibale per procura. Il baco – Cloto – fila il suo lettino. L'icneumone – Atropo – lo trafigge nel sonno, recidendo a tradimento il filo – lo *stamen* – della sua vita, per farne pasto di figli inesistenti. Il fatto è che Cloto e Atropo sono la stessa persona, personalità multiple dello stesso suicida: un necrofilo morto d'amor proprio filando il suo psicobozolo mortuario.

Il *Canto delle crisalidi* di Michelstaedter è sicuramente dedicato a tutte le vittime delle necrofilaie – le necrofilaie stesse.







PICCOLA NECROFILAIA

Disassemblata.

Vista complessiva degli elementi (33 più 6 perni)

Pagina precedente, in senso orario:

vista tre quarti anteriore; vista posteriore (testa chiusa);
vista profilo; vista posteriore (testa aperta con due embrioni)

POI D'IMPROVVISO VENIVO DAL VENTO DISFATTO

Il passero era un animale sacro a Venere. E per questo dono abituale tra gli amanti (v. Catullo ecc.). Ma soprattutto gli uccellini custodivano, secondo gli antichi, le anime dei bimbi – e non è possibile dar loro torto.

Il titolo si riferisce al verso “poi d'improvviso venivo dal vento rapito” della canzone *Nel blu dipinto di blu*, ispirata a Migliacci dal *Coq rouge* di Chagall, e suonata dal carillon interno a manovella. Qui il disfacimento allude al fatto che il passerotto si decompone, si smonta, va in frantumi, lasciando cadere in terra il suo cuoricino di bimbo mai nato o di amante perduto.





POI D'IMPROVVISO VENIVO DAL VENTO DISFATTO

In senso orario:
vista laterale;
vista tre quarti anteriore;
vista tre quarti posteriore





POI D'IMPROVISO VENIVO DAL VENTO DISFATTO

Disassemblato
Vista complessiva degli elementi (8)

NINFA MODERNA[©] (*étant Dunny*)

Il Dunny è un coniglietto di vinile da collezione prodotto dalla Kidrobot.

Viene regalato agli artisti (nel colore bianco) perché lo rielaborino.

Così ci sono “Dunny Show” con esemplari dipinti o customizzati nei modi più vari.

La nostra variante è in bronzo lucidato a specchio. Due cupolette di plexiglas trasparente nella parte anteriore e posteriore della testa lasciano vedere vagina e anuccio in *cyberskin* rosa, iperrealistici (prodotti dalla benemerita ditta Fleshlight per i lerci quanto saggi dilette di maschi solitari). Altre due cupolette di plexiglas trasparente sul petto mostrano senucci interni in lattice rosa e silicone.

Il Dunny diventa così una sorta di ninfa moderna (pensiamo ad Agamben, *Ninfa*, e a Didi-Huberman, *Ninfa Moderna e Aprire Vènere*).

La ninfa è in effetti una creaturina femminile misteriosa, seducente e immortale (non invecchia).

Si può vedere solo per un istante fuggevole; una “passante” *ante-litteram*. La ninfa è il desiderio insoddisfatto. E per questo sempre scintillante (come il bronzo, in cui ci si riflette). Come immagine del desiderio (nei due sensi del genitivo), è anche il desiderio di vedere in sé, l'immagine delle immagini, una specie di *Urbild*.

Non a caso Warburg si incaponì con la portatrice di brocca del Ghirlandaio (*Fräulein Schnellbring*). La *Pathosformel* della ninfa è una sorta di *Urförm* “esemplare” – e la brocca della “Schnellbring” è la capoccia del Dunny, passando per la verginità infranta della ninfetta *pompier* di Greuze e per la commedia di Kleist.

Il destino della ninfa è quello di rimanere pur sempre una larva, un embrione. Un'immagine embrionale, non pienamente sviluppata. Non potrebbe splendere altrimenti. Si realizza pienamente solo quando lo spettatore la intra-vede. La sua pienezza è la sua potenzialità, e viceversa. Il massimo del desiderio è il desiderio di ciò che non può essere toccato, che rimane sotto vetro; solo così il desiderio rimane vivo.

Come immagine originaria la ninfa moderna non può che essere allora contemporaneamente prototipo e stereotipo. Per questo la ninfa moderna è un Dunny: un'immagine stereotipa e archetipica, nata come stereotipo-prototipo di un desiderio originario, che qui viene esibito in forma un tantino disturbante e ironica – le prospettive tradizionali in cui può rendersi in qualche modo visibile l'origine divenuta ovvio, l'immediato-invisibile.

Il sottotitolo *étant Dunny* allude all'“installazione” *étant données* (“dato che”, “posto che”) di Duchamp.

Anche in quel caso si esibiscono delle nudità irraggiungibili, intoccabili. Si intravedono le grazie della ninfa-medusa dalle gambe aperte. Tutti i criteri tradizionali (kantiani) per definire un'opera d'arte si invertono in *étant données*: l'opera d'arte piace in modo universale e necessario (mentre in Duchamp lo spettatore diventa *voyeur* isolato che sbircia attraverso i due fori nella porta); l'opera piace senza interesse (per Kant una donna nuda ed eccitante come quella di Duchamp non è un'opera d'arte); l'opera mostra una finalità interna, sia pure senza fine, senza uno scopo esplicitabile – mentre in *étant données* l'opera è appunto solo un “posto che”, un “dato che”, uno spunto, una larva, una ninfa. Il fatto è che la finalità interna la trascende, si attiva attraverso lo sguardo dello spettatore.

Così il possibile, il potenziale, è la forma originaria dell'“opera”. E si riverbera al suo interno, al livello dei contenuti – come in certi quadri simbolisti la minaccia dello spossamento seriale e della fruizione distratta, che sempre eccede il contenuto e la forma, produce come reazione, come riverbero, un'immagine dialettica, in cui alla rappresentazione allegorica dei nuovi mezzi di riproducibilità tecnica si intrecciano le figure mitiche del non rappresentabile, del segreto (Khnopff, Toorop ad es.).

In Duchamp la donna manichino nuda – una ninfa in pelle di maiale, un pupazzo Dunny *ante-litteram*, che sta alla forma originaria come un'eroina porno sta all'eros – è il possibile per eccellenza, quello del desiderio che si accende. Dalla sua figura si irradiano due opposti possibili: l'incendio, che potrebbe divampare dall'incontro della lampada a petrolio con la paglia su cui giace, e la cascata alle sue spalle, che è pura energia potenziale.

Nel caso del Dunny il potenziale è quello fantasmagorico della merce per bambini-feticcio, merce per adulti-merce.





NINFA MODERNA
(étant Dunny)
Vista tre quarti



NINFA MODERNA
(étant Dunny)
Vista profilo

Pagina seguente:
NINFA MODERNA
(étant Dunny)
Viista posteriore



PULCINSIRENA

Le antiche raffigurazioni – ma anche molti quadri simbolisti e surrealisti (Mossa, lo Khnopff di *Sleeping Medusa*, Fini che cita Khnopff ecc.) – mostrano la sirena come una specie di arpia. Non una donna-pesce, ma una donna-uccello, una donna-rapace.

Un cucciolo di sirena è raffigurato qui allora come pulcinone, come embrione sirenico di tipo ornitologico. Ma il pulcinone si apre, e sboccia in sirena di genere ittico! *Mysterium...*

Rimane comunque valido il principio di base: *quando un pulcino sboccia in sirena un piccolo pianeta fiorisce.*





PULCINSIRENA

Dall'alto in senso orario:
vista lato destro;
vista lato sinistro;
vista tre quarti anteriore





PULCINSIRENA

Vista laterale dell'opera aperta

EROINA ANADIOMENE (embolia, per piccina che tu sia...)

Il titolo è ambiguo: un'eroina che sale dalle acque come Venere, oppure polvere che "sale" al cervellino precotto dalle acque in cui è diluita. Mamma e matrigna. In ogni caso stupefacente. Figura terribile della gravidanza.

La scultura contiene nel ventre (apribile) il cilindro di una siringa con ago funzionante.

La base dello stantuffo è una delle vertebre.

L'ago è collegato alla siringa tramite un laccio emostatico, che funge anche da cordone ombelicale.

I meccanismi rotanti della testa fanno assumere al volto un'espressione ghignante, cannibalesca, di matrigna disapprovazione o di materna gaiezza, di astinenza o di meritato relax, di colpa o di soddisfazione, di *verve* concezionale o di maschera mortuaria della concezione.

Savinio ha scritto che tutta l'arte vera – e dunque metafisica – è in fondo anadiomene. Fa cioè risalire dagli oggetti d'uso comune il mistero. Come appunto gli stupefacenti.

Ma in mancanza di stupefacenti un embolo, sia pure piccino, non è poi così disprezzabile.

In fondo la morte materna – la morte-mamma, la morte della mamma, la mamma assassina – è la maschera rotante, la combinazione segreta di ogni heroina. L'ago la sua spada, e l'embolo il suo piccolo, letale ricordo.

Bu!





EROINA ANADIOMENE
(embolia, per piccina che tu sia...)
Vista frontale con gigno dentato



EROINA ANADIOMENE
(embolia, per piccina che tu sia...)
Vista frontale con mite sorriso



EROINA ANADIOMENE
(embolia, per piccina che tu sia...)
Vista frontale con sguardo d'attesa



EROINA ANADIOMENE
(embolia, per piccina che tu sia...)
Vista posteriore



EROINA ANADIOMENE
(embolia, per piccina che tu sia...)
Profilo



EROINA ANADIOMENE
(embolia, per piccina che tu sia...)

Vista frontale con ventre aperto e tubo con ago

DATI OPERE

CÌÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA (anamorfosi di un cattivo pensiero I) (1996)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti; ombra in plexiglas nero

21 cm (h) x 19 cm x 26 cm (ombra esclusa)

Fonderia Anselmi (Roma)

BAMBOLA ABISSALE PER SIRENE (o apparecchio nuziale) (1996)

Bronzo patinato; occhi di vetro dipinti; base in marmo verde

Altezza: 73 cm (h) x 29 cm x 40 cm (inclusa base)

Fonderia Bonvicini (Verona)

STELLA STELLINA (apoteosi di una lacrima) (1997)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti

59 cm (h) x 26 cm x 64 cm

Fonderia Anselmi (Roma)

UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO I (2001)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti

22 cm (h) x 11 cm x 12 cm

Fonderia Anselmi (Roma)

OGGETTO DI CULTRO (Marguerite Khnopff) (2001)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti; testa ruotabile

28 cm (h) x 18 cm x 5 cm

Fonderia Anselmi (Roma)

CÌÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA (anamorfosi di un cattivo pensiero II) (2002)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti; ombra in plexiglas nero

23 cm (h) x 22 cm x 18 cm (ombra esclusa)

Fonderia Anselmi (Roma)

EMBRIONE DI PAPA MARTIRE (Lolli-Pope) (2004)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti; base in bronzo lucido e satinato

25 cm (h) x 5,5 cm x 16 cm (esclusa base)

Fonderia Mansutti (Roma)

PORNOSTAR SECONDO BRANCUSI: MAIALASTRA (prototipo di radiatore femmina) (2005)

Bronzo lucidato; base in plexiglas trasparente

30 cm (h) x 7 cm x 15 cm (inclusa base)

Fonderia Mansutti (Roma)

CIÒ CHE STA SOTTO L'OMBRA (anamorfosi di un cattivo pensiero III) (2005)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti; ombra in plexiglas nero

23,5 cm (h) x 25 cm x 18 cm (ombra esclusa)

Fonderia Mansutti (Roma)

PULCI-NONA (un' *imago* di mammella) (2005)

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti; base in bronzo patinato nero

Carillon interno a manovella con la melodia *An die Freude* della IX sinfonia di Beethoven;

Altezza: 23 cm (h) x 7 cm x 10 cm (inclusa base)

Fonderia Mansutti (Roma)

UN CASO DI FETICISMO UTOPISTICO II (2006)

Scultura scomponibile in 38 elementi

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti

27 cm (h) x 15 cm x 24 cm

Fonderia Mansutti (Roma)

PICCOLA NECROFILAIA (2007)

Scultura scomponibile in 39 elementi (33 parti e 6 perni)

Bronzo; occhi di vetro dipinti; base in legno laccato nero

28,5 cm (h) x 15 cm x 24 cm (inclusa base)

Fonderia Bonvicini (Verona)

POI D'IMPROVVISO VENIVO DAL VENTO DISFATTO (2008)

Scultura scomponibile in otto elementi

Base in bronzo lucidato contenente carillon a manovella con la melodia «Volare»

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti

15,5 cm (h) x 8,5 cm x 13 cm (inclusa base)

Fonderia Bonvicini (Verona)

NINFA MODERNA (*étant Dunny*) (2008)

Rielaborazione di un Dunny Kidrobot®

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinto

Cupolette in plexiglas trasparente

Organi interni in lattice e silicone

50 cm (h) x 34 cm x 22 cm

Fonderia Venturi (Granarolo)

PULCINSIRENA (2008)

Scultura articolabile, con meccanismi a molla interni

Bronzo lucidato con parti patinate; occhi di vetro

26 cm (h) x 14 cm x 30 cm

Fonderia Bonvicini (Verona)

EROINA ANADIOMENE (*embolia, per piccina che tu sia...*) (2009)

Testa articolabile con meccanismo di rotazione dei dischi interni

Ventre apribile con siringa a stantuffo (funzionante), tubo in caucciù, ago in acciaio e ottone

Bronzo lucidato; occhi di vetro dipinti

44 cm (h) x 29 cm x 23 cm (inclusa base)

Fonderia Bonvicini (Verona)

TESTI

GIOCATTOLI PER MALINCONICI

Fiorella Bassan

Le sculture scomponibili di Gabriels evocano alcune opere di ceroplastica fiorentina che alla fine del Settecento arricchivano la sezione di anatomia del gabinetto di storia naturale dei Medici, collegato alla Galleria di Palazzo Pitti.

Le *Veneri* anatomiche modellate da Clemente Susini in cera colorata, come la *Venere sventrata* o la *Venere dei medici*, erano anch'esse scomponibili. Strumento di studio per i medici, la Venere di cera era *smontabile*, si poteva aprire, e mostrava in vari strati l'interno del corpo. Lo sperimentatore o lo studente di medicina potevano tranquillamente oltrepassare la barriera della sua carne, e aprirla fino al cuore e ai segreti dell'utero.

Si trattava di un Nudo a grandezza naturale, straordinariamente realistico, con gli occhi di vetro, i lunghi capelli autentici e la peluria del pube, abbellito da una collana di perle, sensualmente disteso su un drappo di seta. “Quasi un giocattolo per uomini di scienza”, come dice Didi-Huberman nel saggio che le ha dedicato, la *Venere* di cera è un'immagine che si desidera toccare. Le possibilità di *montaggio-smontaggio* della statua anatomica aprono fantasie di desiderio e di crudeltà, mescolano il tocco di Thanatos e quello di Eros.

Le sculture scomponibili di Gabriels non sono *Veneri* realistiche, non aprono uno spazio di seduzione né un fantasma di desiderio. Si tratta di embrioni, di figure ibride, di insetti. Gli occhi tondi di vetro sono inespressivi, i corpi lucidi, metallici, freddi. Nel bronzo lucidato ci si specchia: chi si avvicina per vedere l'oggetto vede se stesso. Sono giocattoli per melanconici, appunto.

Li possiamo aprire e vedere che cosa c'è dentro, con antica curiosità infantile. Ma possiamo anche smontarli completamente, scomporli in tanti minuscoli pezzi. Così il desiderio muore. Il disfacimento, che nega il mistero dell'interno, è un'immagine di decomposizione, di morte.

Un caso di feticismo utopistico II (scultura scomponibile in quasi 40 elementi) non è una Venere ma un oggetto di feticismo, il particolare (mancante) per il tutto. Qui

l'idea è che la creatura, vagamente fallica, sia un feticcio che guarda lo spettatore mentre questi si riflette sulla sua superficie lucida. Ha quattro occhi, due più piccoli perché più lontani.

La *Piccola necrofilaia* (scultura scomponibile in 39 elementi, che aperta mostra due embrioni) ci racconta una storia di crudeltà: le uova della vespa icneumone che lacerano i corpi ove vengono ospitati.

La crudeltà dell'eros diviene la lacerazione della vita.

La *Ninfa moderna (étant Dunny)*, con un ironico riferimento a Duchamp, è il Dunny, un pupazzo da collezione della Kidrobot. Le cupolette di plexiglas trasparente lasciano vedere gli organi interni in lattice rosa, iperrealistici.

Il destino della ninfa, afferma Gabriels, è quello di rimanere pur sempre una larva, un embrione. Un'immagine embrionale, non pienamente sviluppata. Altrimenti non potrebbe splendere.

La struttura (episodicamente) scomponibile di queste sculture di modesta statura distrugge l'illusione mimetica, e riduce l'ambizione della scultura all'ambiguità del giocattolo.

ENTOMORPHOSIS LITHOPEDICA

Entomologia mistica ed embriologia biomeccanico-giocattoloide
nell'opera di Gabriels

ovvero

La storia dell'arte riflessa sulla pelle degli insetti

Federico Maria Monti

Nell'immaginario teologico comunemente condiviso, la mistificazione "giocattolosa" della *physis*, anche quando giustificata da alte intenzioni umanistiche segna un'impropria egira della *poiesis* demiurgica dall'ambito delle competenze originarie del divino a quelle parodistiche dell'umano. Circa il dissidio mai compiutamente sanato, e sempre dissimulato sotto la patina compromissoria di "arte" (che in fondo, in certi settori dell'inconscio culturale reca ancora in sé il marchio di un sospetto di antica matrice, prima platonica e poi cristiana), si può dire che esso abbia attraversato l'intera mappa topografica dell'ontologia e dell'estetica, di Occidente come di Oriente. La nervosa dialettica tra originale e copia, giocata incessantemente a favore di un'ossessione zetetica il cui pondo sempre ha parzialmente leggiato a favore dell'odiato logocentrismo derridiano, ha momentaneamente smorzato nelle articolazioni aforistiche che modulano l'urlo antimetafisico di Nietzsche, la propria secolare tenzone. Il depotenziamento nichilistico dell'Idea come presenza, come *Vorhandenheit* da contemplare, quasi fosse la coscienza veritativa dell'individuo un adorante elitropio, e la verità un Sole ermetico a cui subordinare eucaristicamente le specie e le categorie del reale, non è poi così eversiva come ci si aspetterebbe. Athanasius Kircher nella sua opera di egittologia fantastica *Oedipus Aegyptiacus*, addentrandosi con lo scandaglio del gesuita nei prodigi meccanici del passato, tra automi pneumatici e altri marchingegni alessandrini, raffigura in un'incisione la statua semovente del re di Tebe, Memnone, in un incipiente atteggiamento melopoietico: in composta estasi davanti all'astro nascente del sole. L'immagine mostra un *automaton* in piedi sopra un congegno cubico il cui scasso "a vista" rivela la natura artificiale dell'oggetto. Si dice che questo simulacro automatistico emettesse dolcissimi lamenti al manifestarsi dell'*Aurora Consurgens*. Mi si perdoni l'indulgere sul mitologema di

Memnone, ma esso a mio avviso simboleggia assai compiutamente la condizione tradizionale dell'artista e del filosofo che l'opera scultorea del Gabriels si propone di superare. La rimozione si concentra sulla *mèthexis* subordinante che si istituisce tra il modello noumenico originale, incistato nell'iperuranio, e l'ombra fenomenica ad esso correlata. Assecondando la terminologia del Nolano, bisogna far spaccio dai cieli dell'asinità cabalistica e asserire che l'ombra dell'idea è più vera del paradigma. Il soggetto, sia esso tecnologico o contemplativo, è il narratario della fabula della Verità, un attore passivo bloccato nell'attesa, un voyeur per costrizione genetica incline all'onanismo, che attende fuori dal gineceo-lupanare dell'Alètheia l'occasione giusta per poter spiare la Visione illuminativa, irradiata dal luore vaginale di Eos. Il fisiologico stato di *Gegenstand* dell'*homo metaphisicus* relega quest'ultimo nella buia Giudecca di una contingenza materiale sempre gregaria rispetto al soggetto trascendente dell'Essere verso il quale esso è proteso. Quinto Smirneo nei suoi *Posthomericæ* ci fornisce un ritratto patetico d'incestuoso amore tra Memnone (qui re degli Etiopi) e sua madre, l'Aurora. Il regale eroe, anti-Endimione, la cui aristia non ha mancato di cogliere il *kydos* omerico, contraddistinguendosi nelle gloriose imprese alle porte Scee contro gli Achei, è la mitologica prosopopea del giorno; la sua immagine, e quella del fratello Emazione, personificazione della notte, costituiscono la controfigura polare di ciò che nel mitraismo romano è rappresentato dai tedofori clamidati di Cautes e Cautopates. Ma quello che in questa sede più ci interessa di Memnone è il suo doppio, l'androide colossale signore del Nilo: feto meccanico che feticizza la conoscenza attiva della Luce-Mater-Materia. Il disappunto di Platone nei confronti della colomba meccanica del pitagorico Archita riassume efficacemente il pregiudizio onto-teologico verso una *technè* decaduta: mimesis sensibile di cui non si comprende il senso.

Il dubbio che la morte della metafisica, con i suoi idiomi discreti ritagliati con abilità sartoriale sullo sfondo dell'Essere, e con i suoi arconti eidocentrici sia solo la mossa teatrale di un astuto regista biomeccanico della scuola di Mejerchol'd, effettivamente c'è, e persiste. Il morbo decostruzionistico, l'insofferenza per l'identità sclerotizzata, per la dogmatica dei valori posati nelle caselle del linguaggio istituzionale, pare confermare il pregiudizio di Adorno nei rispetti della dialettica hegeliana: subdolo equino Durateo, cavallo di Troia del pensiero, impiegato per affermare in modo ancor più radicale il positivo, facendogli fare prima una galvanizzante capriola nell'antitesi: tappa catartica nel negativo *ad usum* di una ri-fon-

dazione complessa del positivo. Si tratta di un avvitemento esasperato, di una torsione estrema dello stame dell'Essere, che viene fatto lucignolare da un demiurgo funesto, fino al parossismo, nello spazio antieucleideo del Non-Essere, per riaffermarlo successivamente come la curva di un nodo paradossale in un nuovo Essere gianicipite e leucomelanico di secondo conio.

Ne consegue che i valori plastici dell'opera scultorea del Gabriels trovano la loro più remota origine in quell'estetica, mai abbastanza celebrata, dell'oggetto curioso anatomicamente scomponibile e dalla metameria analitica. Le movenze del "toy" gabrielsiano, qualora ne avesse, sarebbero insufflate – come le teste parlanti che barbugliano profezie (il cranio meccanico di Papa Silvestro II), le anatre meccaniche e le eolipile –, dalla teopneustia propulsiva del vapore, rinvenendo in questo modo i propri incunaboli nei diabolici progetti di Ctesibio di Bisanzio, di Erone di Alessandria, di 'al-Razzar 'al-Jazari e Jacques de Vaucanson. Figure, tutte queste, di scienziati-giocattolai che non hanno mai smesso di stupire il mondo per l'ingegnoso scimmiettamento della natura. Ma nell'universo del Gabriels le regole del gioco sono altre; la soggezione nei confronti dell'esistenza ideale del prototipo, dell'*Urbild*, coesenziale alla dittatura dell'originato, è spezzata; non vale quindi la gerarchizzazione qualitativa degli enti che ad esempio la speculazione islamica platoneggiante degli estatici di Persia ha addomesticato sotto la definizione mistica di *Sahib an-Nau'*, il *Signore della Specie*: è sempre l'*ordo entis* ad adeguarsi all'*ordo mentis* paranoide dell'artista. Egli è un pescatore di forme sussistenti, un pastore di essenze angeliche che fluttuano a stormi fiammeggianti nella dimensione visionaria dell'*'alam 'al-mithal* della teosofia sciita o del *nam mkha' mdzod* tibetano. Il giocattolo è il modello perfetto che compensa l'imbecillità farisaica del referente originale, imponendosi come creazione assoluta che la natura vivente, fragile ed instabile, soggetta com'è ai decadimenti della malattia e della morte, non riuscirà mai ad eguagliare. La proiezione idealizzata della presunta superiorità del paradigma naturale sulla copia è ben rappresentata dal robot de *L'Eve future* di Villiers de l'Isle-Adam. Il giocattolaio guarda al giocattolo come ad un esemplare evoluto di se stesso, un essere in grado di prendere parte a pieno titolo, senza scarti e incongruenze, all'alienazione della società di massa. L'oggetto ludico ha una propria specificità tattile: si tocca, si manipola, si odora; interagisce col corpo e con la pelle del suo possessore: ci gioca, la bacia, la graffia. Si chiudono così i conti con l'idea tradizionale dell'oggetto d'arte, nella fattispecie la scultura e il monumento gigantesco, encomiastico, da parco, segregati nella

castità “civica” dello sguardo contemplativo, preservati “a parte” nelle nicchie del godimento “a distanza”. Una volta compiuta la metamorfosi della scultura nelle forme dell’oggetto utile prima (il Bauhaus), e del giocattolo poi (le ultime tendenze del pop-surrealismo, Gary Baseman, Todd Schorr, Camille Rose Garcia), e, per finire, del giocattolo-utile pornofunzionale, il cerchio si chiude. Il balocco d’arte al pari del dildo cibernetico, parente prossimo dei *linga* indù e dell’*olisbos* ellenico, è un oggetto termodinamico che agisce come una sollecitazione vibratoria nei circuiti vaginali del toy design. Con l’opera *Piccola necrofilaia* il pathos cartoonistico delle Silly Symphonies, combinato con la propensione scheletrizzante di H.R. Giger, raggiunge l’apoteosi. Ci s’imbatte in un esempio di teratoma idrocefalico in equilibrio yogico su di una base cubica. La tensione larmoyant è tutta negli occhietti ablefarici e nella testa svasata stile Betty Boop. La fisionomia cangiante della cosa, che muta al mutare dei punti prospettici e degli adombramenti, sfugge a qualsiasi epochizzazione fenomenologica. La visione frontale, immobile nel suo tegumento cromato e nella metameria segmentata come la lorica di un legionario romano del I sec. d.C., è tenera e malinconica. Ad una visione laterale però, la larva amblicocefala di Betty Boop (mai la definizione di *pupa* per Betty Boop potrebbe essere più pertinente che in questa circostanza) accenna un passetto anamorfico nella direzione di una dorata agghiottitura da artropode falloide in piena performance erettile. Come dire che il clitoride, “Piccola Chiave” argentea di Giano-San Pietro che dischiude le porte dei Grandi Misteri Eleusini del fallo dorato, altro non è che una spiga immatura, un pene embrionale albeggiante tra le ninfe dell’orizzonte indifferenziato della sessualità; una larva di fallo: tutta una questione di punti di vista. Lo smascheramento della struttura “ipocrita” (aggettivo qui adoperato nel senso individuato dalla falsa etimologia dantesca del lessema *ipocrita*, come qualcosa di sgradevole che si nasconde sotto un’apparenza accattivante e dorata) del personaggio di H.C. Andersen è portato alle estreme conseguenze sfruttando un linguaggio plastico fortemente idiomatizzato. La fusione aplologica dei morfemi *necrofil-* e (*fiammifer-*) *aia* è produttiva di simulacri metaforici. L’isomorfismo tra le cartilagini lucide degli insetti e le ossa umane si lega bene col concetto patetico della piccola fiammiferaia che muore assiderata nella notte di Capodanno. Il gelo l’ha scolpita in una posa da *rigor mortis*; lo scheletrino dolicocefalo (impressionante la somiglianza con la mummia di Rosalia Lombardo, la pupetta dai boccoli d’oro thanatopraticamente imbellettata con segreta cosmesi dal dottor Solafia, e conservata nel cimitero dei Cappuccini di

Palermo) sembra quasi voler chiedere all'osservatore di acquistare almeno l'ultimo "fatuò" zolfanello. Nel realizzare la sua performance, il nostro "convenevoletopedio", come ebbe a dire Manganelli, assume la postura oracolare di Siddharta Gautama in versione di asceta, quello che l'iconografia buddhista colloca prima del discorso di Benares, quando il non-ancora-Risvegliato, smagrito come un insetto stecco della meditazione, seguiva il durissimo apprendistato dei brahmini nella foresta. Ma nell'istante stesso in cui lo spettatore, mosso a compassione, già ostaggio della richiesta dell'orfanella, modifica di poco il proprio punto d'osservazione per asciugarsi una lacrima, ecco che la cosa rivela la sua natura d'insetto e la richiesta d'aiuto diviene ora la minaccia di un idolo aniwa, pronto a celebrare sul volto pietoso dello spettatore il rito del bukkake. Le opere Gabriels demoliscono ogni certezza psicologica; davanti ad esse si corre sovente il rischio della paranoia prospettica facendo la fine del re Salomone de *L'autre Alceste* di Jarry. Il re d'Israele prima di prendere Balkis in moglie, non fidandosi del mostaccio muliebre della regina di Saba, temendo cioè che sotto le avvenenti sembianze di lei si celasse un'empusa, la fece entrare in una speciale camera ricoperta di specchi. In questo modo avrebbe potuto verificare se le gambe di Balkis fossero state lisce o villose come quelle di una versiera del deserto. Il piano immanente su cui riposa il concetto dell'opera è l'ichneumonismo. L'ichneumone, nome scientifico *Rhyssa persuasoria*, è un imenottero come la vespa (in realtà è anche una mangusta che uccide i cocodrilli del Nilo entrando di notte nelle loro fauci), già noto ad Aristotele, ma con la particolarità di deporre le uova nel corpo di altri insetti. La sublime crudeltà della sua natura – eguagliata solo dalla ferocia gnostica del Formicaleone, il Lucifero degli invertebrati sprofondata nella voragine sabbiosa in attesa della preda – sta nel fatto che le sue larve si dischiudono nel corpo dell'insetto ospitante, divorandolo dall'interno. L'essenza dell'intenzionalità predatoria è racchiusa nel nome, nel verbo greco *ichneyo* che significa "seguire le tracce". Ma le tracce di cosa? Le tracce delle sue prede che guardano ad esso come ad un innocuo insettino, ignare del destino che le attende. Se esaminiamo il ruolo del riflesso sui carapaci delle sculture dei Gabriels, non tardiamo ad osservare che esse sono – *iuxta propria principia ichneumonis* – idoli catottrici che divorano l'immagine dell'osservatore – la traccia per l'appunto –, per poi restituirla distorta e dunque "vera". Guardare la scultura è un'ordalia; significa specchiarsi in essa, e riflettersi significa sperimentare l'evento narcisistico della sorpresa di non riconoscersi: al posto del "sé" istituzionale si trova un sincero mostro idrocefalo.

In modo altrettanto simile, nel *Cantus Circaeus* di Bruno la maga Circe, nel trasformare gli uomini in bestie, semplicemente restituiva loro la vera natura ferina originaria. Un'operazione alchemica al contrario che rivela il sole nero, l'anamorfose della *putrefactio* che nereggiata nascosta nelle fibre profonde dell'Io. Non vi è nessuna difficoltà nel rintracciare nel "riflesso" il residuo di quell'aspetto creativo che in modo autonomo, funzionando come ricettacolo sensibile, sussume e rinvia uno stimolo originario sotto forma di fignento. Nel sistema induista del samkhya, la creazione del mondo fenomenico – il gioco perverso della maya-illusione – è descritta come la propagazione vibratoria (shabda) dello spirito, il Purusha, sullo specchio-matrice della *natura naturans*, la Prakrti. A legare le due realtà è la ghiandola pineale di Cit, la Coscienza. In quali condizioni il processo catotroplastico di Gabriels si realizza non ci è dato di sapere, è un arcano; a noi sembra presentarsi soltanto il risultato: un sublime manufatto la cui ragione esula da motivazioni semplicemente formali, da surrealismo necrofilico alla maniera dei reliquiari a pipistrello di Jean Benoit. Ed è esattamente una drammaturgia dello specchio e del riflesso quella che restituisce alle sculture gabrielsiane gli echi di una dottrina mistica che l'autore ha udita certamente per il tramite dell'idealismo tedesco, ma che in verità si compiace di scaturigini ben più esotiche, sia nel tempo che nello spazio. Gli esempi clamorosi della condensazione metaforica tra specchio, riflesso e ciclo di morte-rinascita sono racchiusi ad esempio nella mitologia shintoista del Kojiki. Qui lo specchio divino, lo Yata no Kagami, insieme ad altri oggetti magici tra cui una spada e un gioiello (lo Yasakani no Magatama, uno strano monile di giada dalla forma inequivocabilmente embrionale), sono l'esca per attirare la Dea del Sole Amaterasu, incollerita col fratello Susano, ad uscire fuori dalla caverna per riportare la luce sulla sacra terra del Giappone. L'espedito consistette nell'appendere lo specchio e il feto di giada ad un albero davanti alla grotta. Una danza erotica improvvisata dalla Dea Amano Uzume (analogon nipponico dell'orrenda vecchietta Baubo che nei misteri eleusini suscita l'ilarità di Demetra mostrandole la vagina) fa scoppiare a ridere tutti gli Dei. Allora Amaterasu, incuriosita dallo schiamazzo, mette la testa radiosa fuori dalla spelonca e vede la propria immagine riflessa nello specchio. La luce torna a risplendere nel cielo.

Se l'automa vuole imitare la natura superandola, il giocattolo porno-logico di Gabriels, al contrario, rovescia lo schema ammettendo la superiorità della statua su Pigmalione, prim'ancora che essa si animi. Sostenere che Gabriels sia affetto da

prometeismo dedaliforme non basta ad esaurire il campo dell'indagine estetica che lo comprende; pertanto si è costretti ad allegare, ad un primo ordine generale di considerazioni, un secondo di tipo ermeneutico. La fenomenologia della religione individua nel mondo greco-romano una serialità tergemina decrescente di attività demiurgiche riconducibili a figure che sono l'una la protesi ipostatizzata dell'altra:

1) Efesto/Vulcano

2) Prometeo

3) Dedalo

La quarta ipostasi, vacante, sarebbe quella occupata dal Gabriels: condizione verificabile se egli immantinente se ne dipartisse, subendo, come Orione e tanti altri decani astrologici, un processo di "dormizione catasteristica". Efesto è il titolare, autorizzato per *Ordo Naturalis*, della facoltà poetica, mentre Prometeo rappresenta l'usurpazione tutta gnostica dello *ius facendi*: egli è l'arconte, è Ialdabaoth destinato a creare solo surrettiziamente dalla propria vischiosa panspermia, e per di più con lo scorno finale che si addice solo ai capolavori proibiti, parziali e incompiuti. La poiesis comincia ad opacizzarsi in mimesis. Infine c'è Dedalo. In lui la pura funzione ideologica della creazione, la Sophia demiurgica, decade dal Pleroma in un'orbita di *praxis* meramente banausica. La poiesis si è completamente esaurita denudandosi in *technè*; Dedalo è il giocattolaio prodigioso che si costruisce da solo i propri oggetti erotici, come la famosa statua di Afrodite alimentata a mercurio. Gabriels è un novello Prometeo glaucopide che dopo essersi fatto rodere fegato e spleen sulla pietra ollare del Caucaso dal calvo rapace del suo glande beccacciuto, e dopo aver rinunciato a dar fuoco al fango come un briccone piromane – il Petrus Hirrutus pontificante monellerie sul frontespizio dello *Struwwelpeter* di H. Hoffmann – diviene infine un entomologo con buone nozioni di ginecologia ed ostetricia. Nel *De morbis muliebribus*, dal nome di un'opera omonima del *Corpus Hippocraticum*, l'autore Hieronymus Mercurialis, medico e filosofo del '500, teorico dell'educazione ginnica e dell'attività fisica, elenca come il Gabriels, con dovizia mitologica degna di Igino e di Ovidio, le meraviglie della teratologia. La grammatologia gabrielsiana è eretica a misura del suo appagato autoconfinamento manipolatorio, di un'attività solipsistica che si gratifica solo nel partorire mostruosi cuccioli di golem, omuncoli anamorfici, ocellati e glabri: ombre abortive che si proiettano sulla materia riflettente del metallo come un'ombra dell'ombra della natura. La sua arte non potrebbe esser degna di miglior causa. Il procedimento linguistico che ne informa il logos è agglutinante alla

maniera delle lingue eskimo-aleutine, e presenta un sistema flessivo a tre casi, ciascuno marcato da un suffissoide rostrato, da una petulante proboscide emica: Vulcanativo, Prometivo, Dedalivo e un antico Dattiloidivo, ora soppresso, che sopravvive solo in alcune locuzioni gravidiche standard e nei “lochi comuni” endemici di Samotraccia.

Lo sculturàme litopedico, come lo definisce l'artista stesso, nella ricerca della purezza formale – polita, embrionale – richiama, per la levigatezza dei volumi, l'astrattismo organico delle opere di Brancusi e Moore, ma con una particolare predilezione per l'abiezione embrio-entomologica accipiente ogni sorta di semiotizzazione anaischyntografica. I litopedi del Gabriels non presentano, alla vista come al tatto, nulla che lasci pensare a difficili manovre auto-ostetriche al momento della s-venuta al mondo, essendo essi pietrificati nell'utero sc(r)otomizzato dello scultore, e conservati internamente, in virtù della frescura di chiomate salpingi spiraliformi. L'artista produce i suoi feti spetrandoli naturalmente col forcipe digitale dalle membrane e dai frenuli della sua mente mercuriale in delirio coppellativo. La sostanza d'espressione dei suoi litopedi è visiva e tattile; la testura del tegumento è liscia, il segno iconico non reca traccia di frinzelli e scigrignate sintomo di una vaniloquenza distocica. Unica eccezione alla genesi di aborti inconsutili è l'orazione molecolare *Poi d'improvviso venivo dal vento disfatto*, dove le parti che compongono il tutto, un pulcino di goccia spermatica, s'incastano con matematica coerenza negli ardiglioni di cromati atomi leucippeï. Ma in tutto questo le opere del Gabriels non sono mai solidali tra loro; l'attrazione modale esercitata dalla morte sulla vita passa per il pertugismo sfinterico metallizzatosi nella fase dello specchio – *Pornostar secondo Brancusi* –, per sfinimento identificativo con gli osservatori. L'oggetto piccolo *A* non è stato estratto per morte prematura del soggetto, e la struttura dell'inconscio riflette perpetuamente un corpo-in-frammenti che si riflette nello specchio in frammenti di tanti spettatori in frammenti; e così via, all'infinito, in un vortice di atomi perversi, deviati dalla libidine patafisica di un clinamen il quale, se in Lucrezio si aggregava a formare l'amore allegorico per Venere, qui, nel *De rebus naturae (et fetuum)* di Gabriels, lo converte in patologia venerea.

IL SENSO, LE FORME

Note sull'opera di Gabriels

Gianni Quinto

Non ci sarebbe, in molti sensi, neanche più occasione di insistere sul problema del rapporto mimetico, metaforico o allegorico tra immagine e realtà, tra forma e modello, tra *éidos* e sostanza – questioni probabilmente trasversali ad una certa storia culturale occidentale, questioni *sicuramente* centrali in tutta una lunga tradizione estetica – se la nostra contemporaneità, sino al decennio scorso ossessivamente interpretata come epoca dello *sfinimento* di tutti gli *sfinimenti possibili*, e talora eccessivamente segnata dal suffisso *post-* (il cui uso fa oggi già quasi uno strano effetto *retro*) non rivelasse ancora curiosi spazi di interpretazione o – più semplicemente – singolari, eccelse bellezze da *day after* tutte da chiarire.

Per certi versi è come se la tarda logica culturale di un certo postmoderno teorico ed artistico, nei suoi luminosi effetti di fallimento, nelle sue formulazioni estreme, riservasse un'inquietante emersione di forme che sfuggono alle più tradizionali (e notoriamente tranquillizzanti) fusioni di orizzonti. Il pensiero filosofico più radicale l'aveva forse già intuito: nella polemica con Heidegger circa il nesso tra “metaforico” e “metafisica”, Derrida definiva “ritrarsi del ritrarsi dell'essere” il *tentativo* (teorico) di definizione *quasi-concettuale* (cioè “metaforica”) dei *movimenti* (i “tropismi”) delle epoche (la *storia*) dell'essere... Si trattava di pensare un qualche strumento interpretativo adatto a forme destinali (di cui certe espressioni dell'arte contemporanea, come le opere di Gabriels, costituiscono un passaggio esemplare) che richiedono una discreta messa in discussione di molte, abituali, categorie critiche.

L'ipotesi di Derrida, lo ricordo appena, si concentrava attorno al pensiero di una diversa e irriducibile eccedenza, o eccezione concettuale, da sviluppare nel momento in cui si indaga un'opera, un testo o una forma “metafisica”. La definiva “quasi-metafora”, o “metafora di metafora”, e alludeva ad un *sovrappiù*, ad un tratto supplementare interno alla metafora stessa e capace di spingerla ad una

sorta di *autosoppressione*. Se la metafisica è pensabile come ritrarsi dell'essere (il suo indebolimento, il suo infinito intrattenimento, il suo dileguare – oggi si dice: la sua *liquidità*), la metafora (ma potremmo dire: il discorso critico *tout court*), *in quanto* concetto metafisico volto a nominare la propria storia e il proprio destino, segna una piega supplementare, che rende il testo “*quasi-metaforico*” rispetto all'essere – o all'oggetto, o al testo, o all'opera d'arte. L'esito è la famosa “doppia traccia” (*Riss, entame*) che da un lato produce una “catastrofe” del senso, una “inversione tropica” della sua direzionalità (con la decostruzione di tanti ben noti corollari logocentrici: proprietà, pienezza, luce, presenza, identità...), e dall'altro un bizzarro, non dialettico ribaltamento: una metafora sovversiva, catastrofica, *catastropica*. Mi pare che le opere del Gabriels siano collocabili precisamente a questo punto della nostra storia immaginale. Credo che il discorso critico su di esse non possa più segnare alcuna reale exteriorità. Il loro *punctum* (ci tornerò alla fine) non richiede un'ermeneutica tradizionale, né alcun trattamento metaforico. Forse sono solo *allegoriche* nel senso di Benjamin. Esprimono, in forma naturalmente perversa, persino una sorta di rinnovata *facies hypocratica* della contemporaneità, còlta nel suo profilo più eclatante: la *psychopatia sexualis*.

Ma più probabilmente mostrano una tregua postuma – anzi, quasi una *pax* – proprio tra l'estremo dell'allegorico, che non allegorizza più nulla se non se stesso, e il vecchio rischio adorniano della “rappresentazione stupita della fatticità”: la *lucentezza* del bronzo, la *purezza* delle forme, l'*asepsi* brancusiana *sono* la loro fatticità. La disperata ironia dei titoli, il precipitato concettuale che le definisce implicitamente, il *Geist* sedimentato in infinite cripto-citazioni e cripto-allusioni mostrano in queste opere una singolare, articolatissima controstoria dell'arte contemporanea.

Come ci si è giunti? Una genealogia non minimale risalirebbe a Platone, che già nel *Cratilo* si domandava cosa distinguesse un'immagine dalla realtà. Se la sua *ousía* consiste nell'essere anzitutto *simile*, l'immagine sarà sempre, ad un tempo, *superiore* e *inferiore* alla realtà, ma mai *identica* ad essa (*Cratilo* 432b-e: “Socrate: ‘bisogna cercare un'altra correttezza dell'immagine [...] e non si deve pretendere che se si toglie o aggiunge qualcosa, l'immagine *non sia più tale*”). Si tratta dello scarto che ha subito tutte le infinite variazioni postmoderne di cui dicevamo prima. Pensiamo alle estetiche di derivazione ontologica: per sua natura, l'opera d'arte “non riproduce nulla”, scriveva Heidegger nell'*Origine dell'opera d'arte*. Non rappresenta, non *somiglia*. Costituisce piuttosto, si dirà, una sorta di *presentazione*,

di esibizione originaria di senso. L'oggetto dell'opera coincide sempre in qualche modo con l'opera stessa. L'elemento immaginale – le scarpe di Van Gogh – espone un *trítón ghénos*, un intreccio inscindibile tra creazione e imitazione, idealità e materialità, *logica* ed *estetica*... Un intreccio a lungo misconosciuto. Foucault, a partire dal *ready-made* di Duchamp, si interrogava proprio sul *problema generale* della rappresentazione, anzi, della questione della *separazione* logico-storica tra *enunciato* e *somiglianza*: “che una figura assomigli a una cosa (o a qualche altra figura) o che ci sia tra di esse una qualche relazione di analogia, ciò è sufficiente perché si infili nel gioco della pittura un enunciato evidente, banale, mille volte ripetuto e, tuttavia, quasi sempre silenzioso [...]: ‘ciò che vedete, è questo’” (M. Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, vol. I, Gallimard, Paris 1994).

Ma appunto: l'intreccio tra somiglianza e rappresentazione (in ultima analisi proprio il *desideratum* di quella “mimesi icastica” che risale al *Fedro*) costituisce ciò che, in forme diverse, *tutta l'arte* del Novecento ha chiaramente revocato.

Marcel Duchamp segnerebbe il passo finale della parabola “mimetica” dell'arte occidentale: cos'altro sarebbero i suoi *ready-made* se non procedimenti di totale *ostensione* di questa crisi della presenza estetica? È tuttavia del pari noto che tale rottura della *mimesis* o dell'arte rappresentativa *tout court* non abbia generato *soltanto* un declino del livello significativo o simbolico dell'immagine. Allo spazio tradizionale della rappresentazione si è infatti spesso sostituita una sfibrante attenzione rivolta alla dimensione *più interna* dell'immagine (si pensi a Didi-Huberman e alla sua Venere “aperta”). Alla tradizione platonica (arte *come* somiglianza) si è sostituita l'ostensione – talora l'*ostentazione* – dell'insorgenza di un sostrato *non-dicibile* nella presenza (con molte celebri varianti: la “Terra” di Heidegger, l'“Invisibile” di Merleau-Ponty), situato *alla base* del visibile dato, della presunta pienezza o totalità dell'immagine. E così gran parte del pensiero estetico contemporaneo ha finito con il convergere sull'ipotesi di una zona dell'immagine *oscura al vedere stesso*: non si è forse detto che l'occhio possiede un suo *inconscio*? Con le opere di Gabriels accade probabilmente qualcosa di ulteriore. Qui l'effetto terminale del lavoro dell'immagine, la sua potenza figurale, la capacità di concrezione dell'essere, si modellano in esibizioni che al loro interno non *nascondono* più alcun campo cieco. La curva dell'apparenza estetica si è come fermata. Si esibisce il “senso” nella *sensazione*, nella *presenza* e nella *corposità*, non mostrandone l'*origine* o parodiandola al punto da contringere il fruitore a risalire *in infinitum* – talvolta a partire dal titolo, talvolta, più fisicamente, dagli elemen-

ti disassemblati di alcune opere – i disseminati rimandi extra-artistici che quell'origine contiene. Il senso talvolta lo troviamo nella *chimica* della pellicola, diceva Roland Barthes a proposito della bellezza di certe foto. Lo stesso senso lo possiamo sentire nella *tattilità, ornamentalità, scomponibilità e levigatezza* dei metalli di Gabriels. Forse, a questo livello, si potrebbe ipotizzare ancora l'insorgenza di un residuo effetto dialettico. L'immagine non rappresenta più la realtà nella misura in cui ne *estrae e sublima il rimosso*: il singolo frammento staccato si fa *lucente*, i torsi organici finemente *levigati* e tutti gli innumerevoli altri elementi protesici di queste sculture appaiono costantemente *trasfigurati*. Ma non sembra che il *punctum* delle opere di Gabriels sia nell'offerta di una testimonianza *à venir*. In esse, in fondo, non c'è più *emanazione*, non c'è trascorso, non c'è tempo, né autentico rimando. Il loro noema è sempre e solo *mortale*. La *Piccola necrofilaia* irride qualsiasi ipotesi di "vivificazione" del nostro singolo vissuto, figuriamoci se può offrire promesse di felicità. La loro *imago* determina piuttosto una *interruzione* definitiva dell'economia libidinale: *passività* del piacere, *cerebralità* dell'eros, *passivazione* dello spettatore. Forse siamo al punto in cui il potere del codice, nel suo trionfo quasi iperrealistico, ottiene un clamoroso risarcimento in fatto di considerazione estetica. Certe sculture mostrano un'*esplosione* dello *studium*, più che un suo oltrepassamento. La forza della simmetria, l'imporsi dell'elemento esteriore-formale, l'evidenza dello *stile* sono a volte impressionanti. Forse questo singolare intreccio di *studium* e *punctum* nelle opere di Gabriels attesta davvero una sorta di irrimediabile infrazione di tutti i codici simbolico-riappropriativi: sfarzo metonimico di *oggetti-feticcio* quasi sempre di natura ludica; proli-ferazione di particolari organici biomorfi *sottratti* all'insieme; esposizione di mere *striature* dell'essere; composizione di pure *parzialità* o finitezze. Mai più, in ogni caso, organi *integri*. Mai più organismi *viventi* – che si tratti di esseri umani o di perfidi icneumonidi. Il sospetto finale è che però possa balenare in queste opere anche un sotterraneo, inedito, allegorico *Kairós* – dal profilo per ora sfuggente o percepibile solo in forma di grottesca riapparizione di uno spettro da *Trauerspiel*. Un *Kairós* abissale, in grado di donare l'attimo in cui è forse possibile cogliere per l'ultima volta (o per un *nuovo inizio*?) l'esibizione unica di forme che salvano *definitivamente* la bellezza nel momento stesso in cui spezzano i reticoli vitali che le offrono consistenza. L'unico modo, per queste forme, di essere – ancora una volta e forse per l'eternità – ironiche, malinconiche monadi: il dramma-*balocco* tedesco.

META-STASI DEL DESIDERIO

Scintillanti giocattoli per aspiranti suicidi

Andrea Venanzoni

Tramonta lungo invisibili direttrici il senso della scultura come creazione, e contestualmente emerge, senza dubbio da qualche abisso lovecraftiano, la ridefinizione dell'assemblaggio: reiterazione ciclica di "frammenti di miti personali che andavano a fondersi con le divinità delle cosmologie commerciali" (Ballard).

L'opera di Gabriels segna il punto di incontro tra passione personale e divertita, caustica osservazione del reale. Le vestigia sinuose di un tessuto (post)umano vengono da lui riplasmate attraverso la raccolta ciclica, vorace, inesausta di materiali non-organici esposti allo sguardo attonito dello "spettatore".

Demiurgo non funesto, Gabriels ha il dono della pervicace *ironia*, priva delle sovra-strutture melense del post-moderno; e il dono altrettanto importante del *citazionismo* decontestualizzato, *detour* sparato ad alzo zero contro le convenzioni che governano l'arte. Genera raffigurazioni di puro riciclo, echeggiando quella premonizione marxiana che ancora oggi, in tombe postindustriali definite "metropoli", centri di irradiazione di idiozia, ha una sua valenza non secondaria: "la ritrasformazione dei rifiuti della produzione, dei cosiddetti scarti, in nuovi elementi di produzione, sia nello stesso che in un altro ramo d'industria, è il processo grazie a cui siffatti scarti sono rilanciati nel circuito della produzione e pertanto del consumo, produttivo o individuale". Gabriels (ri)conosce l'esistente, il già assemblato, ma lo riassume senza sosta, senza perdersi nel labirinto – estasi che pesca direttamente nel cuore della tradizione popolare, elevandosi poi come un viandante sopra mari di nebbia e di acciaio, lasciandosi alle spalle lo *Zeitgeist* impoverito di una epoca di scimmie.

Tetsuo in jogging lungo la ferrovia di Haneda, l'icastica bellezza del *gomi*, fusibili, transistori, viti, bricolage chirurgo-artistico, carillon di poco dolore ma tanta sostanza, fusione umorale di canti liturgici, operistici e tradizione pop, lo scintillio del metallo e gli occhi malevoli (o divertiti?), languidi, tristi, malinconici del

Polipo-Dio, Chtulhu, riemerso da una settimana di ferie in acciaieria: tutto ciò il Gabriels sedimenta nella coscienza pop di un languore diffuso, notturno, tardoromantico.

Lo scintillio del metallo segna e segnala l'ipostatizzazione, lo *status* post-necrotico di un tessuto che riflette lo smarrimento lungo la psicogeografia della decadenza, attraverso la quale Gabriels è così abile a tratteggiare vie di fuga per una Lemuria interiore.

Giocattoli inclini alla suicidevolezza. Attraverso di essi vibra la eco del farsi fiamma. Si tratta di giungere a consistenza nell'ultimo presente michelstaedteriano (pensiamo all'opera *Piccola necrofilaia*), nell'ideale punto di congiunzione tra mania sacrale (come via di accesso al sacro – il Platone del Fedro) e malattia mentale: nella fissità vetrosa dello sguardo perso l'insondabile bagliore della salvezza psicotica. Non vi è dubbio: l'occhio cristallizzato, spento, è occhiale a specchio simbolo della alienazione totale e totalizzante.

Il post-organico non ha vita, e nemmeno tempo; si sublima nella legione di anime, in quel fuoco in cui bisogna dimostrare di essere vivi suicidandosi (come insegna il Drieu La Rochelle di *Fuoco Fatuo*), ed è ciò che, sospeso tra il Caraco di *Ma confession* e il Cioran insonne e vagolante de *Al Culmine della disperazione*, Gabriels fa. Egli opera su tessuti non-vivi, ma invece di infondere lo pneuma, aspira, succhia e vampirizza lo strazio di uno sguardo cieco: metà Caronte traghettatore gotico da estasi sadomaso e punteggiatura fallica protesa verso un orizzonte sovrumano (l'*amor fati* nietzschiano visto dall'arabo pazzo Abdul Alhazred), e metà inondazione di corvi neri.

L'epifania di un albero morto, invece di insegnarci il lento daubleriano morire dei pagani, ci consegna il testamento spirituale e sociopatico dell'estetica presente; non post-moderna, non moderna né contemporanea, ma ferma ad un meridiano zero di invalicabile consistenza, tra sacchi di sabbia, cavalli di frisia e spuntoni da elmo tedesco. Presenza glabra tanto cara al Gabriels, specchio riflettente di una realtà erotizzata come nel dipinto ad olio di un'ultima cena girata dal Clive Barker di *Hellraiser*; armi di distruzione erotica di massa, un Abu Ghraib declinato in senso *fetish*, tra rimandi traslucidi a Giger e animazione psico-robotica di agglomerati s-culturali (e molesti) alla Mark Pauline. Fortunatamente, a differenza di Pauline, Gabriels conserva ancora (almeno) 10 dita nelle mani.

Assemblaggi biomorfici e biomeccanici, si diceva, chiamando in causa Giger. Una cascata di livore prossimo alla ierofania suicida. Autorevolezza autoreferenziale

per un superamento in accelerazione rispetto alle ossessioni di Giger. Perché Gabriels appunto assembla, ricicla, ripropone, muta, estroflette, non assegna valore e significato se non quello di un desiderio che diventa al tempo stesso oggetto e suo contenuto. Effettivamente, simile in questo a Pauline, Gabriels genera mostri scomponibili, un Dagon e uno Chtulhu prossimi al tracollo emotivo in seduta spiritica con Jung.

Design mitologico-emozionale. Proposizione decaduta da un paradiso medievale dove ci si annoia ad ascoltare *Volare*, attendendo che un qualche dio (God-ot o god-o) ci tiranneggi nel nome dell'amore, e ci costringa a partorire tra mille sofferenze un inferno di libertà. Pensiamo all'opera *Poi d'improvviso venivo dal vento disfatto*, in cui l'elemento *kitsch* e quello *volksch* della musica popolare italica si uniscono nella crisi del *volk-kitsch*. Rimandi interiori di musicologia antropologicamente ricorretta mediante carillon interno a manovella: chi di noi non ha una musica interiore chiamata a rallegrare l'insalubre costrizione del quotidiano?

L'elemento fallico dell'amore universale e sempre mitopoietico mi emerge davanti con grande luminosità dalla glabra superficie di *Pulcinsirena*. Il corvo artaudiano smette di essere nero e crudele, e diventa becchetto allungato, luminoso e ricurvo come l'uncino seghettato del male. Un amore zarathustriano dimesso da un ospedale abbandonato. "La mia formula per ciò che vi è di grande nell'uomo è *amor fati*: non voler avere nulla di diverso, né davanti né alle spalle, né in tutta l'eternità. Non sopportare, semplicemente, l'ineluttabile e meno ancora dissimularlo..., ma amarlo", scrive Nietzsche nel suo *Ecce Homo*. *Pulcinsirena* sta lì a dimostrare che l'ineluttabile è mito riassembleato; nelle due modalità, aperto/chiuso, introyetta un atavismo risorgente post-spareiano, così crudo da balenare nelle notti di Orione.

Gabriels mira alla mitologia, alla definizione di un suo linguaggio post-umano, e quindi postumo. *Oggetto di culto* è un demonietto votivo da *lapis niger* cimiteriale, crepuscolare, maligno e gioioso al tempo stesso, come potrebbe esserlo un dio bambino con pannolino da cambiare: lucori lunari di un eunuco fattosi dio e diventato oggetto di fogna, tra sangue, escrementi e sperma. Così finisce la storia dell'oggetto di culto, rimando simbolista ad una Marguerite Khnopff elianto venefico ed eliogabalesco, dissoluto tributo al gorgo senza fine incarnato dalla rottura del senza-tempo, "senza epitaffio e senza tomba, ma con dei funerali atroci, morto vilmente ma in stato d'aperta ribellione, e una simile vita, coronata da una tale morte, non ha bisogno mi pare, di conclusione" (Artaud, *Eliogabalo*).

La tecnica di Gabriels è il *Nomos* della Tecnica, lo scarto tra reale e immaginato, tra rimando epifanico dell'occhio metallico e organicità dello spettatore-*voyeur*. “L'uomo si alimenta di tecnica, non soltanto di chimica, come chimica degli alimenti, ma di tecnica delle micro-macchine”, ci dice Virilio: micro-mostri, deità sussunte nel campionario della stramberia internazionale, scenario post-marxiano ai livelli del marziano per la fiera itinerante delle atrocità.

Ciò che non esiste ci guarda, e vive in noi, anzi lo viviamo noi stessi, come un clamoroso *ecce homo* con un Barabba di troppo. Se avete trascorso l'ultimo inverno a Kadath troverete la chiave d'argento di un simbolismo palese, smunto, asessuato ma fallico, come l'erezione di un pornoattore costretto alla coazione a ripetere nel delirio pavloviano. Queste opere non fanno riflettere, riflettono esse stesse. Riflettono per noi ed in noi, ci chiamano senza voce ogni volta che ci chiniamo su di esse ad osservarle e ne veniamo inghiottiti, masticati, digeriti e vomitati. Lo spettro ha una sua carne d'acciaio, un metallo sottoposto a morte magica.

Pornostar secondo Brancusi, dritto al punto. La metafisica della metastasi. Un tumore in modalità *gang bang*, che non aggiunge ma nemmeno toglie alla vista, essenziale, ferma alla prospettiva morta.

Gabriels sa bene che l'uomo fu un tempo serpente. Feticismo egotico e necromaniaco giunto allo stadio terminale quando il giorno volge al meriggio, Nimrod e Seth in doppio tennistico tra pulcini, sirene e canti abissali devoluti alla eccitazione sinusoidale da sempre preclusa alla plebe, troppo intenta ad assaltare Bastiglie.

Farebbe piacere all'artista sapere che un osservatore ossservando si è suicidato? Il gioco è morte.

L'antica festa crudele della guerra che si lascia alle spalle l'inutilità della pace, tra rimandi vonsalomoniani allo splendore supplizievole della guerra ed un Baltico freddo, ventoso, percorso da sciamani protosuicidi; eco lontana di arpie e di sirene, che danzano col ventre sopra il mare e sopra la schiuma debordante (ma non debordiana) del mare del nord.

Circondato da queste creazioni, post-sculture casiniste e baluginanti, Gabriels non avrà bisogno di invocare tutta quella luce che Goethe si mise ad implorare sul letto di morte; potrà confortarsi con i rimandi della Nona sinfonia in carillon dentro *Pulci-Nona*, tra lucori neon e satanismi alogeni.

Potrà fargli piacere sapere che un estasiato “assistente” – nel senso di chi assiste, non di chi aiuta –, si caverà gli occhi – Omero, Tiresia e Cassandra frullati assieme

in un canto avvinazzato e mitologico –, predirà il futuro, il suo futuro, suo dell'assistente, e sarà un futuro di morte, perché si ucciderà.

Dovesse uccidersi usando le figure plasmatiche e falliche, forgiate nel ventre cupo di qualche vulcano casalingo, tra pericoli di cause condominiali e visioni mistiche da Trionfo della Volontà, questo assistente-*voyeur*-osservatore compirebbe la totalità misterica. Ascenderebbe infine a quell'universo paradisiaco dentro cui annoiarsi in beata *solitudo* conventuale.

Perché c'è sempre un'aurora boreale nel cuore esangue di un artista, ma spesso i suoi raggi sono gorghi azzurrini da quadro di Turner.

Non so nemmeno se Gabriels tenga alla qualifica di "artista", che è poi un ordine senza ordine, una palestra di ardimento senza esame di abilitazione, ma con tanti titoli onorifici ed orrorifici. Perché se il "concettuale" è ormai saldamente scanalato e annichilito dalle fauci sbavanti della idiozia, io vorrei dire che il Gabriels qui presente ha creato un *corpus* notevole e di ammirevole voracità espressiva.

Né è un caso che gran parte delle sue opere abbiano rimandi alla zoologia, o ad una fantastica e fantasmatica zoomorfia, quasi a voler riproporre e ricontestualizzare il mitema del bestiario, della raccolta di animali immaginifici, rari quanto la loro crudeltà. E crudeltà proprio nel senso artaudiano: non sangue, ma cilicio dell'anima. Rigore. Disciplina. Abnegazione da fabbro esteta. Sade prossimo mio, direbbe Klossowski – furia e scatenamento ieratico, voltato come gli indovini di Dante. Borges ringrazierebbe, con tanto di appendice alla sua *Storia universale dell'infamia*.

Queste non-scolture, questi giocattoli, non si autoreplicano, sono chiusi nel rimando spettrale di una porzione di tempo chiusa, morente, marmorea. Lacrime di profumo, esoscheletri demoniaci elevati dal baratro della incosistenza, vani materni e pieghe apribili e matrigne (*Eroina anadiomene*), rimandi ironico-cinici al consumo di droga, non in modalità *trainspotting*, *working class* da suburra nordica, ma da mito greco tossicogeggiante: Euripide a colazione dall'epico trio di *Amore tossico*.

Lungo una strada di citazioni, riferimenti e scarnificazioni telluriche, Gabriels cerca di non lasciarsi tentare da quegli "ultimi uomini" che dicono di portare arte e felicità, e che invece recano il livellamento della coscienza di creazione. Benedetto sia il suicidio come arma di liberazione, come stadio di tensione permanente verso un assoluto, verso un borborigma di nichilismo fatto lucido metallo, perché, come sosteneva Michelstaedter, "l'assoluto non l'ho mai conosciuto, ma lo conosco così come chi soffre d'insonnia conosce il sonno, come chi guarda l'oscu-

rità conosce la luce”.

La droga portata nel ventre da *Eroina anadiomene* segna il rito/mito di fertilità di una Gaia in estasi da crack, vestigia micenee post-industriali lasciate a creparsi e a crepare senza archeologi di fama. Sta qui la metafisica della metastasi, il centro polare di irradiazione del senso, di quella brama carnale della fine, di quel principio assoluto, di quella sete cieca che ci spinge ad annullarci per poter dire “la pelle è mia, lo dimostro!” (Drieu de La Rochelle).

Pur senza droga – pur senza il fondamento di un culto matriarcale post-bachofeniano: la Grande Madre, il Grande Utero, vena cava dentro cui iniettare sostanze psicotrope genialmente sintetizzate in laboratori farmaceutici – la nostra esistenza è pari a quella di viandanti persi nel bosco, senza via di fuga, senza uscita, senza stelle a guidare il cammino. Cerchiamo un significato anche laddove significato non c’è, se non lo sdilinquimento beato e concupiscente di una criogenizzazione dell’animo.

Questi “giocattoli” rompono lo schema della solitudine; rendono allegra la malinconia, rendono viva e sensibile la gioia del suicida, quel roboante “ce l’ho fatta!” da esclamare poco prima o durante il grande salto che porterà alla liberazione finale dalle e delle frattaglie.

Fiabesco perversito, il giocattolaio melanconico mira ad isolare il germe della doppia solitudine, quel dramma siderale e assiderato di cui cantava Dino Campana: “un uomo in una notte di dicembre, solo nella sua casa, sente il terrore della sua solitudine. Pensa che fuori degli uomini forse muoiono di freddo; ed esce per salvarli. Al mattino quando ritorna, solo, trova sulla sua porta una donna, morta assiderata. E si uccide”.

Gabriels (a)spira alla produzione su scala industriale della accettazione garrula del suicidio come uso e modo d’uso: una educazione dei sensi che proceda dal *modus* “giocattolo” per arrivare ad una lezione di abbacinante complessità, lungo strade devastate e planimetricamente intersecate come monadi monacali; una abbazia di perversione da *120 Giornate di Sodoma*, con scatenamento annesso e deliquio da assenzio, fatina verde per bambini degeneri.

Non il fanciullino interiore, ma il fanciullino deteriore. La critica dell’arte a scuola dal Mostro di Marcinelle, per far comprendere una volta per tutte che l’ironia ci renderà liberi, a patto che l’ironia sia feroce, priva di compromessi, brutale, violenta, non assopita e non intenta a guardarsi l’ombelico in esercizi di ammirazione. Posticci ed artefatti.

“La vita è un viaggio sperimentale fatto involontariamente” ci dice Pessoa, e Gabriels lo sa, lungamente incamminato. Assemblando questi inni profani ci porta a vivere nell’immaginario punto di intersezione tra desiderio e necrosi. Sperimentando la fissità infantile degli occhietti bio-meccanici arriviamo a vedere noi stessi imprigionati nella condizione di non-vita del giocattolo, arriviamo a bramaire la fine e la stasi del Mostro.

Dove è la vita? Dove è rimasta?

Non ci sono più meriggi da portare, ma soltanto rovine di Eldena da riconquistare tramite condono. Abusivismo edilizio della psiche.

Gabriels sa che la creazione è *un istinto di non-sopravvivenza*, è scomporre ciclicamente le cavallette e le formiche in un crudele fanciullesco rito di passaggio: la brutalità selvaggia del Signore delle Mosche, le pie illusioni del buon selvaggio annientate dall’onda montante del nichilismo bimbo.

Ecco quindi che la meccanica bimba si insinua nell’esistente, tra campi di morte nichilistici e saette ferrate. Come scrive Junger, “la spinta metafisica che anima l’intero mondo delle macchine può ben acquisire il suo significato più alto nell’opera d’arte, e portare quindi la quiete nel mondo”. La pace dei cimiteri. La contemplazione di noi stessi per sempre bimbi, e quindi per sempre sadici-metafisici, scatenati, estatici, quasi come Baccanti dal biberon aureo.

L’ironia finirà fortunatamente con l’ucciderci. D’altronde “chiunque non sia morto da giovane merita di morire” (Cioran). Gabriels conosce.

E Gabriels sa pure che la vera arte, l’arte seria, è quella che non si prende mai sul serio.



GABRIELS (Paolo Gabrielli) è nato a Roma, contro la sua volontà, il 13 maggio del 1971. Dopo un'infanzia servile, seguita da un'adolescenza divina, non ha rifiutato di venir laureato in filosofia presso l'università di Roma, autoironicamente definitasi "La Sapienza".

Ha persino conseguito il dottorato di ricerca in filosofia presso l'università di Vienna, compilando, con signorile padronanza delle fonti, una dissertazione intitolata Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin (Ed. Peter Lang).

In realtà ha sempre saputo che nella vita avrebbe continuato a sognare giocattoli, senza avere il benché minimo interesse per il gioco e i giocatori.

La sua prima mostra personale, alla TAC Gallery di Tulsa (Oklahoma), risale al 2006.

RINGRAZIAMENTI

È mio piacere ringraziare qui quanti hanno reso possibile la mostra e il catalogo. Anzitutto gli amici Alessandro Papa e Gloria Bazzocchi di Mondo Bizarro Gallery, antichi compaguucci di merende, lazzi e flagizi, per avermi proposto di esibire le creaturelle nel loro spazio. Non avrei potuto trovare habitat più adeguato.

Al geniale Renzo Valbusa, della Fonderia Bonvicini, e alla pazienza e cortesia della signora Giovanna Rodoz, titolare di fucina e fettuccina, debbo la realizzazione in bronzo delle opere più complesse. Credo che non sarebbe stato possibile eseguirle in nessun altro luogo. Né mangiare di meglio.

A Gianni Quinto, sodale di ventennali imprese ed ozi filosofici, che ha strappato ore preziose dalle grinfie di tempi ormai filiformi e artigliati, va la mia sincera riconoscenza per aver dato veste acconcia al catalogo, e per il suo testo.

Un particolare ringraziamento va alla Prof.ssa Fiorella Bassan, fine conoscitrice di artisti bizzarri, e agli egregi – non meno che egregori – Federico Maria Monti e Andrea Venanzoni, per avere amichevolmente arricchito il catalogo con i loro saggi. Ultimi, ma non ultimi, ringrazio Riccardo De Luca ed Eleonora Calvelli per avermi gentilmente soccorso nella ricorrente emergenza tecnica delle fotografie, e Mariacristina Grande, per le consulenze anglofone.

Gabriels