

a lugano,
masi

LAIB

Sull'esempio di Beuys, le sculture di Wolfgang Laib consistono in un rito di cura, fecondazione e rigenerazione all'interno di un sistema visivo fondato su matrici formali di radice orientale

Olio latte cera polline, scala cavità cubo cerchio



Wolfgang Laib durante l'allestimento dell'opera *The Rice Meals* nella sala del Masi di Lugano © 2017 Hartmut Nägele

di DANIELE CAPRA
LUGANO

Per la rarefazione dei contenuti e per i materiali stessi impiegati nella realizzazione delle opere, la pregevole personale di Wolfgang Laib – curata da Marco Francioli e Francesca Bernasconi e ospitata al MASI di Lugano fino al 18 marzo – mette candidamente in discussione l'odierna selvaggia prevalenza del vedere, dovuta al sovrabbondante flusso di immagini. È infatti l'odorato il primo senso che colpisce il visitatore varcata la porta della sala espositiva nei piani interrati del museo ticinese: prima ancora che prenda coscienza di ciò che sta guardando, è l'odore della chimica (naturale) degli elementi a parlargli, a dare informazioni, a fornire suggestioni capaci di condurlo inaspettatamente in spazi «altri» dal museo.

Se odori spigolosi, essenze oleose e sentori di legno si mescolano nelle nostre narici già sulla soglia, è un profumo conosciuto a raggiungerci quando ci pieghiamo sopra una lastra bianca di marmo, un parallelepipedo sottile dalla superficie curiosamente lucente. L'odore è quello del latte fresco, che quotidianamente viene versato su *Milkstone* (1993-'94), la cui faccia superiore Laib ha incavato per raccogliere, appunto, un velo di latte. Il liquido, steso fino ai bordi, è sia elemento vivo, in rapida evoluzione e destinato a cambiare il proprio stato, sia componente fisica leggera e labile in contrasto con la fredda consistenza del marmo. Nel contempo *Milkstone*, che l'artista ha riproposto sin dagli anni settanta semplicemente mutandone le dimensioni, trasforma la scultura in un rito giornaliero di cura, fecondazione e ciclica rigenerazione. Come scrive in catalogo Guido Comis, «l'atto di versare il latte può essere interpretato come una liturgia battesimale che ha come fine la restituzione della lastra al suo volume originario; il latte ridona cioè ad essa la perfezione di cui è stata privata con la violenza dallo scalpello».

Alla vasca, candida, bassa ed orizzontale, si contrappone la forma ovale di *Brahmanda* (2014-'15), in granito nero frizionato di olio, la cui ampia volumetria richiama alternativamente le forme del sasso e dell'uovo, e che ricorda l'opera di Joseph Beuys, di cui Laib – per l'essenzialità e la sensibilità nei confronti della natura – è in parte erede. La ricerca sulle forme primarie è inoltre sottolineata dalla parete frontale, su cui sono collocate delle fotografie in bianco e nero dove l'artista indaga alcune delle strutture ricorsive nelle antiche strutture architettoniche dell'India o del Vicino Oriente (triangoli, quadrati), che sono poi essenzialmente le matrici visive e concettuali da cui scaturiscono i suoi disegni, con la loro reiterazione di minimi elementi formali colorati.

L'impiego di forme primigenie sintetiche è centrale nella poetica di Laib, formatosi anche come medico e nato nel 1950 in Germania in una famiglia con cui sin da ragazzo ha viaggiato in Oriente. Fin dagli esordi negli anni settanta l'artista ha infatti impiegato gli archetipi architettonici in chiave simbolica (la scala, il tempio, la cavità, il cubo, il cerchio, ecc.), risemantizzandoli con l'impiego di materiale di provenienza naturale. L'olio, il latte, la cera o il riso sono dei trasduttori in campo artistico degli ideali del nutrimento e della meraviglia propri del mondo della natura, di cui riportano alla massima intensità – in forma visiva, olfattiva, simbolica – il senso panico. E questo non è solo frutto della fascinazione per l'Oriente: «nelle idee di Laib sulla natu-

ra e sul posto che l'uomo vi occupa – scrive in catalogo Simone Menegoib – si avverte l'eco, per quanto remota, della sensibilità artistica, poetica e filosofica del primo Romanticismo tedesco».

Nel prosieguo della mostra è poi una polvere di colore giallo intenso ad attirare l'attenzione: disposta su di una mensola bianca, in cinque montagnole a cono di pochi centimetri, cui segue un quadrato, enorme, in tinta più tenue, collocato sul pavimento. Sono *Polline di pino* (2012-'15) e *The Five Mountains Not to Climb* (2017), opere realizzate accumulando rispettivamente del polline di nocciolo e di pino, che trasmettono un senso di purezza e sacralità nella loro impalpabilità e ricchezza germinale. «A differenza della maggior parte degli artisti di oggi – spiega Laib – non sono spaventato dalla bellezza. Il polline, il latte, la cera, hanno una bellezza incredibile che va oltre l'immaginazione. La bellezza ti sta di fronte e devi essere pronto. Non potrei crearla da me, ma posso prendervi parte». L'artista tedesco intende il proprio ruolo non tanto come quello di un creatore di ciò che prima non esisteva, ma come raccogliitore e organizzatore che raduna e combina elementi che gli pre-esistono.

Esempio significativo, l'ultima sezione della mostra, in cui spiccano *Senza titolo* (2003) in legno e lacca birmana scura e la grandiosa *Es gibt keinen Anfang und kein Ende* (1999), una scultura costituita da una struttura simmetrica in legno di oltre sei metri d'altezza ricoperta di cera d'api: emana un profumo intenso che racconta di fiori e del lavoro degli insetti. L'opera, che ricorda nelle fattezze le ziggurat della Mesopotamia, è insieme emblema del tempio e della scala verso l'alto (verso la saggezza?) che accompagna religioni passate e culture presenti. Francioli: «per Laib la ricerca costante della riduzione all'essenziale e della semplicità conduce alla comprensione, non attraverso la conoscenza discorsiva bensì tramite un approccio contemplativo». E davvero, a un passo dall'opera, viene voglia di chiudere gli occhi.

Tedesco classe 1950, l'artista intende il proprio ruolo non quale creatore, ma come organizzatore di forme pre-esistenti

■ AUX POUCES ■

Ma certo!
questo anonimo
è Saraceni

Simone Facchinetti



Perché certi quadri anonimi moltiplicano vistosamente il loro prezzo di stima? Quale curioso meccanismo scatena la concorrenza all'ultimo sangue per aggiudicarsi un'opera d'arte di un autore rimasto sconosciuto?

Esistono delle circostanze che favoriscono la creazione in laboratorio di una situazione del genere? Proveremo a dare qualche risposta partendo da un caso concreto. Va detto che il passaggio in asta di un'opera d'arte senza nome è un'occasione di rivincita, innanzitutto per l'opera stessa, ma anche per chi pensa di averla individuata, riscoprendola. L'emozione che si sprigiona nella mente di chi attribuisce per la prima volta un arredo, una scultura, un disegno, un dipinto, al suo vero autore è tale che può rimanere annidata nella memoria del suo artefice per molto tempo. Più che la ragione, la lucidità e il calcolo entrano in scena altri dispositivi che hanno a che fare con l'ego. Ognuno dei pretendenti (perché per spingere il prezzo in salita bisogna essere almeno in due), pensa di essere l'unico detentore di quella determinata conoscenza. Se poi cupido ha già lanciato il suo dardo e si è creata una relazione di desiderio tra il potenziale possessore e l'opera, allora è proprio finita e la miscela esplosiva è pronta a detonare. Il mercato organizza e disciplina questo genere di evenienze. Infine le registra, ma non le può raccontare, perché rimangono riservate. In molte circostanze le opere così come sono venute alla luce tornano a inabissarsi nel chiuso di collezioni private. Tutto ciò sembra uno strano e bizzarro meccanismo che, solo in apparenza, trasforma il piombo in oro. In realtà in molti casi era già oro, patinato però con un velo di porporina, a tal punto da renderlo irriconoscibile, fino a farlo sembrare falso.

Nell'ultima Day Sale di Sotheby's New York (2 febbraio) è transitato un *Gigante Orione* (lotto 274), classificato in catalogo come «Roman School, first quarter of the Seventeenth Century». La stima era di 50.000-70.000

\$. Alla fine, coi diritti, il dipinto è costato undici volte la base d'asta, 550.000 \$. La scheda in catalogo era molto generica e parlava di un artista attivo a Roma, quando, all'inizio del Seicento, essa era la meta privilegiata di pittori provenienti da tutta Europa. Poi spiegava, in due righe, la raffigurazione del Gigante Orione, innalzato da Giove a disegnare una costellazione, a seguito della sua morte. Dopo l'eclatante risultato d'asta sono corso a riprendere il catalogo, per cercare di capire chi fosse l'autore della tela. È bastato uno sguardo. Prima non ci avevo fatto caso. Ora invece era del tutto evidente: la forma del panneggio bianco annodato alla vita, il tono caldo dell'incarnato, le profonde ombre portate di derivazione caravaggesca, la smorfia contratta del volto. Sono tutti elementi che trovano puntuali riscontri nel catalogo di Carlo Saraceni, un pittore veneziano attivo a Roma nel secondo decennio del Seicento. È lui l'autore a cui è stata commissionata la pala che è andata a sostituire la «scandalosa» *Morte della Vergine* di Caravaggio (ora al Louvre) destinata a Santa Maria della Scala a Roma. Qualche giorno dopo l'asta americana un collezionista che considero geniale mi ha rivelato che è stato l'*underbidder* del Gigante Orione. Beh, mi sono detto, avrà semplicemente capito che era un'opera di Saraceni. Macché, non ne aveva la minima idea. Però aveva intuito la straordinaria qualità del quadro, la sua eccentricità, la sua rarità, la sua bellezza, non gli importava assolutamente nulla della sua attribuzione. Era certo che l'avrebbe scoperta strada facendo. L'acquisto era solo una tappa intermedia del viaggio – che prevedeva lungo e piacevole – in compagnia del Gigante Orione. Peccato. Qualcuno deve aver fatto dei calcoli diversi, pianificando un'azione di battaglia con uno schema e una strategia di vittoria. Solo per un momento abbiamo riavvistato il Gigante Orione. Ora è nuovamente uscito dai radar, si dice nascosto in terra di Albione.