

ROBERTO BASEGGIO

MARIO D'ADDA,

POETA DEL FRAMMENTO



MARIO D'ADDA

NOTE AUTOBIOGRAFICHE

(1974)

Sono nato nel 1903 a Milano.

Nel 1916 muoiono mio padre e mia madre.

Nel 1917 sono accolto, con i miei fratelli, da uno zio a Torino.

È del 1918 il numero uno del mio catalogo (ritratto a matita dello zio Arturo, mio tutore).

1919. Lavoro alla Fiat dove mi occupo di grafici.
Non vivo più in famiglia.

Nel 1921 sono militare alla scuola allievi ufficiali di Torino.

Dal 1923 lavoro per alcuni anni alla Lenci. Vivo fra artisti. Sono affascinato dal comportamento della materia nella ceramica. Vedo, per la prima volta, il fuoco come agente di un travaglio rivelatore. Dipingo, ma raggiunto il momento felice la pittura si decompone, attanagliato, come sono, dalla pretesa di fissare una realtà che non trovo.

Nel 1925 vado, per la prima volta, a Parigi in occasione della mostra internazionale di arte decorativa.

Nel 1926 la compagnia Baghetti con la Mimi Aymer rappresenta per la prima volta al Valle di Roma (e poi in tutta Italia)

una mia commedia comica, scritta in collaborazione con G. Monziani. Tradotta in veneto è rappresentata da Baseggio.

Nel 1927 una nuova commedia di maggior impegno, ma di minor successo. Fre-quento il S. Carlo e il Nazionale. Vi conosco gli artisti della Torino di allora. Come pittore mi sento intimidito e mi nascondo. È l'attività teatrale che mi qualifica, ma io non scriverò più per il teatro.

Nel 1928 sono a Milano. È la miseria. Disegno caratteri e marchi di fabbrica per un grafico. Trovo questo lavoro tutt'altro che sciocco. Mi aiuto anche scrivendo fascicoli di letteratura popolare per Cina del Duca.

Nel 1931, nuovamente a Torino, mi dedico decisamente alla grafica pubblicitaria. Amo questo lavoro che non esclude la “forma” e non ha aureole.

Nel 1934 entro in una industria dolciaria e dopo qualche tempo sono qualificato “direttore artistico” e nominato procuratore. La mia attività è inten-sa e ampia. Considero questo un periodo estremamente importan-te: esso dà una forte consistenza oggettiva alla mia vita e pone limi-ti che avevo sfuggito prima e sfuggirò poi. Inoltre “palpo” la materia per accertarne le qualità funzionali in uno spazio estetico, teso ad ottenere un gradimento in tempi corti. Questo gradimento, a vari li-velli, è un aspetto della vita che si tocca con la mano.

Nel 1935 mi sposo, nel '36 nasce Marco, nel '38 Camillo.

Nel 1941 sono in Sicilia, richiamato, e vi rimango fino a dopo lo sbarco.

Nel 1944 nasce Alessandro.

Nel 1951 riprendo (la sera) a disegnare, poi a dipingere con “furore”. È il mio periodo “barbaro”. Non voglio modelli. Nessuna tenaglia mi tiene ormai. Non ho rispetti umani, nè culture che mi obblighino.

Nel 1955 organizzo una personale a Parigi ma vieto la vendita. Desidero solo verificare il mio lavoro ponendolo lontano da possibili compiacenze e vanità.

Nel 1956 faccio la mia seconda ed ultima esposizione a Roma.

1957. Osservo che solo in momenti felici la spontaneità realizza la forma e che ciò avviene qualche volta anche nella vita in cui momenti (rari) si compiono e si sottraggono a un divenire. Incomincio la ricerca cosciente del rigore formale. In essa imprigono il mio lavoro in un riserbo di attesa. Ogni traguardo raggiunto però ne aprirà infiniti altri e tutto si addenserà in modo pauroso e contraddittorio. Vedo che la forma non consente fissità né limiti. Il rigore non è che stimolo. Anche il “disordine” in uno spazio redento realizza la forma. Il mio lavoro si accumula in una perenne provvisorietà. Tuttavia si compie, in uno spazio privo di clamori. A un certo livello l'operatore turba l'esperimento e il calcolo, ma l'interferenza è assorbita. Capisco che l'arte è sempre una ferita cicatrizzata.

Nel 1957 abbandono ogni attività funzionale. Da allora raggiungo musei e mostre ovunque posso. Per una abitudine che ho da sempre (è il mio modo di pensare) riempio di note cataloghi, libri, giornali, taccuini.

Con gli anni successivi il lavoro accumulato ingombra fino a soffocare. Si fa sempre più inerte: negligente e svogliato non si muove, non esce, tiene le finestre chiuse. Come oggetto è sempre meno imponente, rimane tuttavia materia in attesa, lavoro serrato, sino a raggiungere, a

volte, un suo celato intimo preziosismo. Sogno il colore a olio uniforme e pulito che in passato avevo sem-pre, in qualche modo, profanato: colore di una pasta che si pone delicatamente su un supporto morbido che l'accoglie, non colore della materia che tribolata si differenzia in infiniti modi di essere e di collocarsi. Si ama e si ammira ciò che non si è.

Nel 1963 per compensare un vuoto cerco di documentare il mio lavoro. L'immagine dell'opera la fiancheggia, la raduna in piccolo spazio e ne storicizza l'insieme. È lo stimolo ad una presenza che da sola non raggiunge-rà mai. Diventa una mania. Molti altri miei comportamenti che non si inquadrano nella logica dell'utile sembrano a me stesso delle manie, ma io sento che anche ciò che è superfluo inutile perduto è parte di quel mare in cui l'arte come un relitto galleggia sballottolata e percorre tutti i tempi e tutto lo spazio. Sento che solo l'inutile infittisce senza consumare e addensa gli umori per i quali si vive. Nel raso che non ingombra, nel finito rigido, si vive solo in quanto si continua a morire. Osservo che anche Mondrian è ingombrante.

Nel 1964 realizzo un catalogo.

Nel 1971 raggiungo l'exasperazione nella tendenza al piccolo formato.

Nel 1972 comincio a rivedere e a ordinare in fascicoli dattiloscritti le mie note.

Mi occorre molto tempo e faccio quindi poco lavoro.

Nel 1973 per la prima volta esprimo pensieri in forma lirica: scopro che posso dire molto in poco.

Nel 1974 aggiornò il mio catalogo al numero 3567. I pezzi sono tutti sullo stesso piano. Non mi riesce di fare la classica

distinzione fra disegno e colore, fra bozzetto e quadro: il “segno” comunque differenziato è colore al di là e al di sopra del colore delle cose illuminate dal sole. Le mie opere sembrano essere più documenti da conservare nelle cartelle che oggetti da appendere al muro: frammenti di uno spazio mai finito.

PREMESSA

“La cassettiera dell’universo: una cosa diabolicamente inutile”^[1]

“Primo: *La Biblioteca esiste ab aeterno*. Di questa verità, il cui corollario immediato è l’eternità futura del mondo, nessuna mente ragionevole può dubitare. L’uomo, questo imperfetto bibliotecario, può essere opera del caso o di demiurghi malevoli; l’universo, con la sua elegante dotazione di scaffali, di tomi enigmatici, di infaticabili scale per il viaggiatore e di latrine per il bibliotecario seduto, non può essere che l’opera di un dio.”

Jorge Luis Borges, *La Biblioteca di Babele*

“...la formazione dell’opera non è un processo con cui si dà vita ad una forma adoperando o usando una materia: non che si formi l’opera con o mediante una materia, ma si forma una materia, e così si forma l’opera, chè formare quell’opera e formare quella materia non sono due processi ma uno e indivisibile.”

Luigi Pareyson, *Teoria della formatività*

“Chi ha coscienza dell’universale vive una vita normale, quella che gli è **offerta**, la sua, vita che egli naturalmente possiede attraverso i rami fino al tronco... Klee badava al bambino e preparava i pasti. Manca l’eroismo nella coscienza dell’universale. L’eroismo è una fuga verso l’esterno...”.^[2]

Esibizione paradigmatica di una medietà esistenziale programmaticamente ed ostinatamente perseguita, il frammento citato – avulso forzatamente da quel brulicante, delicatissimo ed interminabile dialogo sussurrato con se stesso sedimentato in annotazioni a margine di libri, cataloghi e taccuini^[3] che ha accompagnato l’intera esistenza di Mario D’Adda artista e pensatore – getta luce sul senso e sulla natura di quella grande “sottrazione” entro cui affondano, traendone alimento, le radici dell’immenso *corpus* produttivo D’Addiano. Sottrazione da quell’umanità di Eroi di cui la Storia è ordinata rappresentazione, “forma-minerale”, soffocamento dell’“invisibile che si nasconde nelle pieghe del suo ordinarsi come un resto che accade ma non si ritaglia o non sa ritagliarsi uno spazio di luce alla ribalta del teatro della Storia”.^[4]

E D’Adda affida ad una Cassettiera ([Fig.1-2-3](#)), quale oggetto nello stesso tempo concreto e metaforico l’espressione della propria sottrazione; oggetto che nel suo aspetto pratico

funge da luogo privilegiato, silenzioso ed appartato di conservazione e di ordinamento dell'Opera "frutto" di tal elusione – mi riferisco alle migliaia di "frammenti" che danno corpo alla produzione pittorica D'Addiana e che egli stesso, con termine allegorico, denominerà il "Bestione" – e in quello metaforico rimanda all'origine della sottrazione come "coscienza dell'universale". *"In fondo la mia cassettera [...] è coscienza della infinita possibilità di differenziazione della materia e della infinita possibilità degli aspetti di essere e di essere collocati..."*.^[5]

La valenza metaforica sottesa dalla Cassettera dell'Universo passa attraverso la riflessione che l'artista stesso, nel 1972, consegna ad un fascicolo dattiloscritto realizzato come atto di organizzazione sistematica di note elaborate due anni prima.^[6]

*"16 Luglio 1970. Sono intento a costruire per il mio lavoro uno spazio adatto a tutte le possibilità. Tutta la materia possibile per tutti i modi di essere e collocarsi, così che la tecnica diventi essa stessa fantasia ed **abbia a disposizione** tutto e subito, e sia fantasia la mano che prende manipola e colloca"*.^[7]

Fondata dunque quale "Luogo dell'Utopia" nel senso di spazio capiente "adatto" ad un Tutto esterno all'uomo - per dirla con l'artista, a propria "disposizione" - Tutto circoscrivibile in tratti dai limiti stessi dell'Oggetto reale, la Cassettera si rivela poi immagine della riflessione intorno allo "scarto" che s'instaura fra il mondo, fra la contingenza fenomenica dei frammenti d'addiani e quell'"Utopia fondante", scarto che è a ben vedere esibizione dell'unica condizione possibile per l'avvento dell'opera d'arte. Infatti, scrive D'Adda, *"si lavora sempre in uno stato di provvisorietà rispetto ad uno stato ideale. Penso che l'opera d'arte nasca nel provvisorio"*.^[8] Ancora: *"Chi riuscisse ad avere tutto a disposizione e in ordine supererebbe quello stato di provvisorietà che ci dà instabilità e imperfezione, ma che è lo stato proprio dell'uomo, il solo in cui l'arte si realizza"*.^[9]

L'asse intorno al quale ruota la riflessione D'addiana, di cui la Cassettiera è l'emblema o la "figura", coincide con una tra le più concise ed esplicite dichiarazioni dell'artista intorno all'origine della propria opera; D'Adda afferma, infatti, che *"La cassettera dell'universo non può essere a mia disposizione perché il tutto è una **spinta interna** e non una realtà esterna che si offre. Questa realtà esterna si offre a quella spinta per affinità di vocazione. Un magazziniere magico ti dà quello che ti occorre"*.^[10]
^[11]

Lungi dal sussistere quale fissità esterna cui attingere, il Tutto è spinta interna, cieco impulso, grumo energetico, vita nel senso di sbocco della Possibilità, movimento senza progetto che nel suo non potersi compiere se non nel mondo trova in esso, per *"affinità di vocazione"*, la propria materia – assolutamente necessaria -entro cui prendere corpo in forme determinate, materia che concreta, svelandolo, il movimento della forma sotto il segno di una *"grazia che lega per affinità le forme rivelate, grazia che si avverte ma non si spiega"*^[12] materia che s'immagina sotto lo statuto del **dono**. E il dono proveniente-da, è ciò attraverso cui l'artista riconosce *"il rigore che ha in sé"*.^[13]

"L'artista è la cassa armonica attraverso la quale gli aspetti si rivelano, non importa come; il come è sostanzialmente occasionale. La personalità dell'artista nasce dal fatto di essere sempre la stessa cassa armonica e il dono assume, entro un certo spazio più o meno vasto, aspetti adatti. Non esistono scelte per l'artista".^[14]

La Cassettiera si configura, dunque, quale spazio di raccolta, di ordine (ma, come si avrà modo di constatare, in un'accezione del tutto particolare del termine), e di accumulo (locuzione, quest'ultima, da interpretarsi nella maniera quanto più prossima al concetto di "disordine") di quelle migliaia di frammenti lacerati, *"strappati da un infinito privo di aspetto"* che coabitano costituendo il ventre dell'allegorico *"Bestione"*; deposito di rivelazioni, aggregato di meravigliose "differenziazioni" che dialogano sussurrando intimamente ad un

livello più profondo, piu'delicato rispetto a quegli aspetti grossolani ai quali quotidianamente ci si riferisce quando si determinano le somiglianze e differenze tra le "cose".

Ordine-disordine; nella Cassettiera di Mario D'Adda l'antitesi terminologico- concettuale si stempera in una speculazione che ruota intorno a quella relazione che lega il dono all'accumulo ed alla degenerazione; *"L'accumulo crea disordine e il disordine dal quale proviene ogni dono poiché la fissità ordinata non fa doni, a un certo punto **degenera**, così che aspetti decadono irrimediabilmente dalla possibilità di donarsi alla creazione. Da ciò la "cassettiera" che è più l'espressione di una mentalità che di uno spazio vero. Diventa uno spazio vero nella condizione provvisoria che, malgrado tutto, ha nell'ordine-disordine che la distingue dalla cosa morta a causa della sua perfezione."*^[15]

Da un certo punto di vista, si può riflettere sulla Cassettiera nei termini di salvaguardia del pauroso accumulo dalla minaccia incombente d'una degenerazione irreversibile – sorta di soffocamento, di implosione del "Bestione" – che atrofizzerebbe i frammenti paralizzando quella mobilità che di essi è aspetto costitutivo principale, salvaguardia che si attua paradossalmente mediante l'istituzione di un ordine, di una nomina che assume forma concreta attraverso la sostanziale presenza dei settantadue cassetti; da un altro punto di vista, la Cassettiera è apertura alla Possibilità, perché *"nessun cassetto è chiuso a chiave"*^[16], perché *"nessuno può pretendere che alcuni cassetti siano chiusi e altri no, o che se ne aprano alcuni, gli ultimi dal contenuto più strano, e si chiudano tutti gli altri. L'universalità dei modi di essere dell'arte e la legittimità di stare ognuno contemporaneamente, mi pare una grande conquista dell'uomo"*.^[17]

"La cassetta è in astratto il segno dell'ampia possibilità dell'arte: tutto in tutti i modi di essere e collocarsi".^[18]

La Cassettiera esprime lo stemperamento dell'antinomia disordine-ordine che è all'origine della nascita e della

preservazione dell'Opera e che richiede al "contenitore" d'Addiano un **ordine approntato tuttavia all'accoglimento di un disordine** dal quale "*proviene ogni dono*", disordine quale condizione necessaria per la germinazione dell'opera d'arte, rottura di una "*fissità ordinata che non fa doni*".^[19]

Ogni cassetto ordina pragmaticamente i frammenti in conformità all'anno di rivelazione-deposito, alla serie, alla tecnica ed al numero di catalogo; è dunque predisposto all'accoglimento di una quantità limitata di "eventi". **Nello stesso tempo**, tuttavia, proprio per quell'infinita apertura a Possibilità, "*tutto in tutti i modi di essere e collocarsi*" cui ogni cassetto rimanda quale emblema dell'ampia possibilità dell'arte, si può pensare ad ognuno di essi come ad uno spazio universale, senza fondo, da aprirsi "*come fa il prestigiatore che in modo spettacolare fa uscire cose strane dal cappello*".^[20]

Collocati paratatticamente, i cassettei sedimentano ogni tecnica concepita come rivelazione di "*una realtà dalle origini lontane, da indagare profondamente. Nel profondo di ogni tecnica*" scrive D'Adda "*si ritrova un'origine universale. Il mezzo si fa carne dello stesso corpo che ha servito. Il dono si identifica in chi lo ha ricevuto.*"^[21]

La Cassettiera dell'Universo è "*cosa diabolicamente inutile*" solo qualora ad essa ci si volga attraverso quello sguardo d'Addiano che si indirizza verso la relazione che "l'oggetto" istituisce con la "Grande Utopia" che ne è a fondamento; quell'avere "*tutto a disposizione*" marchiato da una costitutiva fallibilità.

Universo silenzioso sospeso in una trama che "*lega per affinità*" le forme, quelle forme rivelate che stornano "ogni colpo d'ala verso la compiutezza, verso la scenografia pittorica e verso la totalità"^[22], eventi che si concedono sulla "soglia tra il visibile e l'invisibile, transito impraticabile della figurazione che marchia a fuoco ogni dicibile e ogni segno per farlo ricadere nella terra, Kleeiana per eccellenza, dei "non nati"^[23]. Universo che si dispiega brulicando nevroticamente all'interno delle fragili

pareti lignee della Cassettiera come se proprio **a partire** dalle materiali delicatezze di quest'ultime, nell'atto in cui su esse si posi lo sguardo, s'indirizzi la riflessione, possa delinearci un'immagine che nella suo chiarore sia espressione della metafora che sta alla base del "contenitore" d'Addiano; il pallore e l'esilità quale tratto peculiare delle tenui pareti della Cassettiera, il loro esser protese in direzione di una diafanità che palpa il limiti d'un auto-annullamento materico spiega, o per meglio dire, "**salva**" il duplice aspetto dell'Oggetto che, fin dall'inizio, e' stato il nucleo attorno al quale si e' incentrata la nostra riflessione.

Da un lato, dunque, quel residuo di matericità fa della Cassettiera il luogo di un pragmatismo ordinatore; dall'altro, l'inclinazione dell'Oggetto all'elusione della propria componente materiale, il suo esser proteso in direzione di una sottrazione, di un'inversione di rotta ontogenetica rimanda alla pre-disposizione illimitata del contenitore verso l'accoglimento dell'*"infinita possibilità di essere e di disporsi"* [24] dell'evento.

E' indispensabile, a questo punto, sottolineare che non tutta la produzione artistica di Mario D'Adda è racchiusa – si adatti ad essere racchiusa – tra i tenui confini delineati dai limiti materiali e metaforici della Cassettiera; in quell'Universo la possibilità di vita si affida alla condizione, tanto necessaria quanto sufficiente, che le "cose" che lo abitano e che in esso respirano siano **costitutivamente** la sottrazione da un peso, da un'inquadratura, da un telaio, da una cornice, dal clamore di una finitezza. "*Le cose che faccio consistono in oggetto in modo poco clamoroso, non adeguato all'esigenza media dell'oggetto di consumo.*" [25] "*Le mie opere sembrano essere piu' documenti da conservare nelle cartelle che oggetti da appendere al muro: frammenti di uno spazio mai finito*" [26].

E' dunque esclusa dalla Cassettiera dell'Universo tutta quella produzione pittorica che precede temporalmente i primi anni '60 (produzione che sotto il profilo quantitativo si concreta in un numero relativamente esiguo di opere, circa un

migliaio, quando l'intero *corpus* pittorico d'Addiano si compone di 4001 pezzi) e che motiva la propria esclusione dal fatto di esser costituita precipuamente da **quadri** nell'accezione "tradizionale" del termine. Opere caratterizzate da una deformazione espressionistica della realtà, percepibili in primo luogo come campi di sfogo energetico, grumi di colore, luoghi risolutivi di una barbarie del gesto nient'affatto immemore dell'opera pittorica di Rouault^[27].

Tuttavia sarà proprio partendo dall'accostamento a questo gruppo di opere "barbare", qualora si colga in esse non l'aspetto rappresentativo che si affida all'occhio bensì **quell'altro** aspetto del quadro, quell'evocazione che echeggia alla corporeità del suono ruvido del gesto che lo costruisce, quello che conserva la memoria di un movimento strutturante impetuoso e che ravvisa in esso il nucleo espressivo più profondo, sarà proprio partendo da questo accostamento e da tale "ascolto", appunto, che si giungerà ad evidenziare il nodo originario da cui si dipana quel lungo filo che unisce i quattromila pezzi del *corpus* pittorico d'Addiano; filo che si riconosce in un fare senza progetto, in un "trovare" quale luogo risolutivo, epifanico, di una **spinta interna**.

E sarà solo nel momento in cui il clamore, la presenza oggettiva della finitezza dei quadri "barbari" di Mario D'Adda si dissolverà in quel silenzio che dimora tra la parola ed il nulla, sarà solo in quel momento che si potranno aprire i cassetti preservandone le delicatezze e facendo del silenzio il viatico privilegiato per accedere a quell'Universo ove la parola non è **mai** nata, ove non c'è vita né per gli Eroi, né per la loro Storia.

La dimensione d'ambiguità intrinseca al fenomenizzarsi d'ogni cassetto, quella valenza che preserva senza anelare a placide risoluzioni l'antinomia "con fondo – senza fondo", "ordine – disordine", "finito – infinito" ribadisce, organizzandola ed ampliandola a sistema, un'istanza D'Addiana che negli anni immediatamente precedenti si era addensata per dar corpo alla serie delle cosiddette "Carte Compensate" ([Fig.4](#)); si tratta d'un

ciclo di opere^[28] realizzate fra il '67 ed il '68 “dove il singolo foglio”, sorta di cassetto osservato dall'alto, “si rivela a sua volta composto da un numero imprecisato di superfici disegnate o dipinte che vi si stratificano e giustappongono”^[29].

Borges nella Biblioteca di Babele: “ Letizia Alvarez de Toledo ha osservato che la vasta Biblioteca è inutile; a rigore, basterebbe *un solo volume*, di formato comune, stampato in corpo nove o in corpo dieci, e composto d'un numero infinito di fogli infinitamente sottili. (Cavalieri, al principio del secolo XVII, affermò che ogni corpo solido è la sovrapposizione d'un numero infinito di piani). Il maneggio di questo serico *vademecum* non sarebbe comodo: ogni foglio apparente si sdoppierebbe in altri simili; l'inconcepibile foglio centrale non avrebbe rovescio.”^[30]

Se l'aspetto, per così dire, “pragmatico” della Cassettiera – il meccanismo che pone “ordine”, insomma - agiva da sedativo per placare l'inquietudine che nell'artista si manifestava ogni qualvolta la riflessione volgeva in direzione di quel “rischio degenerazione” consustanziale all'evenienza di un accumulo non governato (circoscritto), la stessa Cassettiera universale D'Addiana si configurava tuttavia come **uno fra i vari possibili** percorsi (senz'altro il più completo) istituiti dall'artista al fine di “organizzare” in qualche modo il dilagare della massa informe di frammenti.

Scrive D'Adda nelle *Note Autobiografiche*: “*Nel 1963 per compensare un vuoto cerco di documentare il mio lavoro. L'immagine dell'opera lo fiancheggia, lo raduna in piccolo spazio e ne storicizza l'insieme. E' lo stimolo ad una presenza che da sola non raggiungerà mai. Diventa una mania. Molti altri miei comportamenti che non si inquadrano nella logica dell'utile sembrano a me stesso delle manie, ma io sento che anche ciò che è superfluo inutile perduto è parte di quel mare in cui l'arte come un relitto galleggia sballottolata e percorre tutti i tempi e tutto lo spazio. Sento che solo l'inutile infittisce senza consumare e addensa gli umori per i quali si vive. Nel rado che non ingombra,*

nel finito rigido, si vive solo in quanto si continua a morire. Osservo che anche Mondrian è ingombrante. [31].

Nel 1963, tal opera di documentazione passa attraverso l'istituzione di un catalogo "aperto" a continue integrazioni fino all'ultima opera, il numero 4006 del 1976. Il catalogo ([Fig.5-6](#)) consta di tre grandi volumi rilegati dove accanto alla piccola foto in bianco e nero dell'opera è ricavato uno spazio in cui sono indicati l'anno di produzione, le dimensioni, la tecnica, il numero di catalogo e l'appartenenza alla relativa "serie" (ammesso, naturalmente, che l'opera faccia parte di un "gruppo", cosa che di fatto avverrà con sempre maggior frequenza dal 1955 in poi ovvero dall'anno in cui Mario D'Adda si confronterà per la prima volta con un "progetto" di lavoro "tematico", la riflessione sulla fisionomia di Albert Einstein; il progetto esibirà 50 olii alcuni dei quali saranno distrutti, in seguito, dall'artista) [32]. Aprendo una pagina qualsiasi dei tre tomi del catalogo, si "vive" la netta sensazione, scaturita in primo luogo dal liscio, rapido scorrere dell'occhio lungo la sequenza compatta delle foto in bianco e nero delle opere disposte ossessivamente l'una al di sotto dell'altra, che il *corpus* pittorico di Mario D'Adda, altro dall'essere un insieme entro il quale sia possibile ravvisare una o più strutture privilegiate, sia espressione di una processualità infinita, interminabile in cui, per dirla con l'artista stesso, " *i pezzi sono tutti sullo stesso piano.*"

Ciò che nella mente perdura a seguito dell'esperienza visiva attuata sulle foto collocate in una pagina qualsiasi dei volumi del catalogo D'Addiano è, più che un'immagine, una "sensazione" costruita dal sedimentarsi di visioni rigorosamente anti-gerarchiche, "sensazione", si potrebbe dire, "di noia"; ma è proprio **in** quel senso di monotonia che è coglibile, a mio avviso, l'aspetto intimo, profondo che si radica alla base della realizzazione dei tre grandi tomi.

Il formato ridottissimo delle foto non consente in alcun modo la chiara percezione dell'identità d'ogni singola opera o frammento che sia; l'assenza del colore ne uniforma l'evenienza.

La matassa – labirintica essenza del *corpus* D’Addiano – che supporta un segno in continua circolare meditazione su sé stesso, il groviglio che annoda i frammenti in gruppi, in “serie”, è nei tre volumi districato del tutto, **artificiosamente** risolto in un unico, interminabile “filo”. Ma è lo slittare ininterrotto dello sguardo sull’incessante sequenza di segmenti (opere) [33] che compongono il lungo filamento rettilineo a conferire quella sensazione di uniformità ribadita dall’altrettanto uniforme paratattica collocazione dei cassetti bianchi – tutti rigorosamente uguali – nella Cassettera dell’Universo.

E’ opportuno riflettere attentamente sul brano delle *Note Autobiografiche* precedentemente esposto avvalendosi di una evidenziazione grafica che ponga in luce il nucleo su cui il nostro ragionamento intende soffermarsi: *“Nel 1963 per compensare un vuoto cerco di documentare il mio lavoro. L’immagine dell’opera la fiancheggia, la raduna in piccolo spazio e ne storicizza l’insieme. E’ lo stimolo ad una presenza che da sola non raggiungerà mai.”*

Se la ripartizione dell’accumulo entro le silenziose nominazioni della Cassettera dell’Universo salvaguardava l’ammasso degli “eventi” dal pericolo d’una degradazione intrinseco al *“disordine dal quale proviene ogni dono”* [34] – in altri termini, dava modo ai “brandelli” di sussistere in quanto tali, di poter vivere immersi in un’atmosfera virtualmente creata in vista del loro stesso respirare – i tre volumi del Catalogo sembrano completare la riflessione D’Addiana sullo “statuto” e sulle potenzialità del “frammento”. Infatti la “carta d’identità” collocata sulla destra della foto “dell’evento” cui inerisce stimola il brandello stesso *“ad una presenza che da solo non raggiungerà mai”*; è il punto massimo di un’oggettivazione possibile (tuttavia **mai** del tutto realizzabile) in cui il frammento consistente *“in poco peso”* può esser scagliato sfruttando le “risorse energetiche” – datazione, numero di catalogo, tecnica, formato – ad esso intrinseche. I “dati” riportati su ogni “carta d’identità” altro non sono che proprietà denotative del singolo evento, massa energetica naturalmente e stabilmente risolta (ma

“conservata” in potenza) nella sussistenza stessa del “brandello”, in ciò che caratterizza questo frammento, propriamente, come questo frammento senz’altro. L’aspetto artificioso dell’operazione d’identificazione consiste nella “conversione energetica” da forza potenziale ad energia propulsiva in vista di una mai conclusa oggettivazione. Tuttavia i “dati”, per quanto forzatamente esplicitati sull’occasione del Catalogo, nulla aggiungono di estraneo alla natura del brandello stesso.

Al contrario, far assurgere il frammento a “fatto storico”, ad oggetto, dunque, iniettando “forze” ad esso estranee – ed il riferimento verte sulla questione assai problematica dell’incorniciatura delle opere D’Addiane – è in primo luogo atrofizzarne i tremolii, sopprimerne le increspature, soffocarne i respiri.

Nel 1974, l’artista afferma perentoriamente: “ *Le mie opere sembrano essere più documenti da conservare nelle cartelle che oggetti da appendere al muro: frammenti di uno spazio mai finito.*”^[35].

Giancarlo Salzano, curatore presso i locali della propria galleria torinese di numerose mostre postume D’Addiane^[36], attuò una “mediazione” che si configura tuttora quale unica possibile via per poter “*appendere al muro*” di uno spazio espositivo i frammenti dell’artista senza violarne, in qualche modo, la natura. La “mediazione” consisteva in una semplicissima cornice lignea che inquadrava un sopporto cartaceo, (quasi fosse, quest’ultimo, uno spazio atmosferico creato *ad hoc* per la sopravvivenza del frammento) al cui centro il fragile brandello era stato delicatamente collocato; componendo il tutto una struttura quantomai pallida, diafana, protesa verso la caducità della propria consistenza fisica, sorta di auto-negazione materica che echeggiava ai delicati sussurri della Cassettiera dell’Universo^[37] .

La liscia unidirezionalità longitudinale peculiare del *continuum* fotografico esibito nei tre volumi del Catalogo riporta

la mente, per accostamenti a ben riflettere non troppo audaci, all'esperienza di quelle visioni lineari, metafisiche, mai misurabili né in qualche modo oggettivabili che si attivano ogni qualvolta il passo inceda all'interno di un vano basilicale paleocristiano. Tuttavia, nell'economia spaziale d'ogni pagina dei volumi considerata nella sua interezza, le superfici ricavate per supportare ogni "carta d'identità" fungono da "pilastri" e "contrafforti" che "rallentano e contestano il percorso longitudinale" della sequenza di foto conferendo ad esso fisica consistenza, umana misurabilità; inducono all'osservazione secondo una "metrica delle cavità", imponendo allo sguardo un procedimento, per così dire, "a singhiozzo". Allargare la visione dalla successione infinita delle piccole foto alla "panoramica" dell'intera pagina è anche compiere un percorso che (con tutte le più che ovvie distinzioni) può esser riportato per via di lontane ma sensate analogie al "passaggio strutturale" dalla basilica paleocristiana e bizantina all'organismo romanico; scrive in merito Bruno Zevi: "La svolta nasce da un trauma strutturale e spaziale all'un tempo. Si passa dalle pareti bidimensionali, che sostengono volte a botte o coperture piane, ad un sistema a ossatura, tridimensionale, con crociere, contrafforti, pilieri polistili. La basilica paleocristiana e bizantina può crollare come un castello di carte; non così l'organismo romanico garantito dalla resistenza di costoloni e pilastri"^[38]. Tal resistenza converte in oggetto l'in-oggettivabile metafisico della basilica paleocristiana; e ciò con l'atto di "svelare" e "potenziare" la valenza semantica di quelle strutture materiali, statiche, celate (quali forze risolte in mirabile eterno equilibrio) **al di sotto** della mistica inconsistenza corporea degli spazi basilicali primitivi. Similmente, la "carta d'identità" posta accanto ad ogni foto "nomina" e "misura" il frammento sospingendolo ad accarezzare i limiti di un'oggettivazione costitutivamente irraggiungibile.

Nel settembre del 1971, Mario D'Adda dà l'avvio ad un tentativo – votato ad ineluttabile fallimento – volto ad individuare, all'interno della caotica evenienza di frammenti accumulati (accumulo arificiosamente dipanato in *continuum* nei

tre volumi del catalogo) due tracce, due “fili rossi” da intendersi quali strutture riconosciute e da privilegiare indicate con tre diversi segni di legenda: “ *X questo segno rosso indica le opere che alla data del settembre 1971, epoca in cui ho iniziato l’esame del catalogo, devono essere mantenute quindi in nessun modo disperse per costituire un insieme unitario capace di dare una fisionomia e un carattere al mio lavoro dall’inizio. Le opere già attualmente in possesso di parenti o amici sono state escluse, anche se in caso di necessità reperibili. Le opere presso parenti o amici che hanno carattere significativo portano il segno ÿ . Questa scelta può essere modificata in seguito con esclusioni e aggiunte. Settembre 1971*”.

“ *Δ Con questo segno intendo indicare le opere che non devono essere disperse, perché anche se non sono significative, hanno un valore affettivo: sono quindi e devono rimanere di mia proprietà e dei miei eredi. Fra queste opere alcune avrebbero dovuto forse essere distrutte ma sono per sé stesse classiche proprio per la loro carica umana non come opere ma come oggetto. Ad esempio, avrei voluto ridurre gli Einstein a pochi pezzi, ma non posso farlo poiché il periodo degli Einstein è molto importante per me*”.

Questi segni, chiari e marcati nel primo e nel secondo volume, con lo scorrere delle pagine del Catalogo (e, naturalmente, del tempo) si fanno sempre più confusi, diafani al punto da dissolversi completamente alla fine del secondo e nel terzo libro. Non si tratta, forse, della presa di coscienza di ciò che l’artista, come già riportato, esprimerà con epigrafica evidenza nelle Note Autobiografiche dichiarando, nel 1974, che “*I pezzi sono tutti sullo stesso piano*”?

“*Nel 1972 comincio a rivedere e a ordinare in fascicoli dattiloscritti le mie note. Mi occorre molto tempo e faccio quindi poco lavoro.*”^[39]

Procrastinando in sede più opportuna^[40] le riflessioni in merito alla consuetudine D’Addiana di produrre ed abbandonare – quasi fossero impronte lasciate da quell’incedere affatto

particolare che è esperienza di vita – una profusione incommensurabile di note depositate negli anfratti dei libri, sulle superfici di taccuini, in fogli sparsi, è ora necessario concentrare l’attenzione sulla valenza che l’ordinamento in fascicoli battuti a macchina, sia pur di un’esigua parte degli scritti, assume ai fini del discorso fino ad ora perseguito.

Si tratta di testi grammaticalmente “vigilati”, posti in atto con l’evidente finalità di delineare, e sia pur in forma assistematica, un percorso teoretico tale da indurre l’osservatore a collocarsi su piedistalli che fungano da punti di vista privilegiati per accedere all’interno dell’abissale *corpus* D’Addiano secondo criteri la cui validità sia stata legittimata dall’artista stesso^[41].

Atipici sono tali scritti, nel senso che emergono, stagliandosi monumentalmente, dall’immenso plasma sgrammaticato di sussurri, di parole non oggettivate, consistenti, per dirla con D’Adda, “*in poco peso*” che costituiscono l’aspetto peculiare della produzione letteraria dell’artista.

I fascicoli dattiloscritti sono stati concepiti, con ogni evidenza, al fine di coagulare (enucleare) in forme finite, scolpite “a tutto tondo”, quegli assunti speculativi fondamentali “impliciti” nel dispiegamento fenomenico dell’arte di Mario D’Adda; dove quell’ “implicitezza” si caricava dell’ansia d’una sfuggevolezza fatale che faceva tutt’uno con l’angoscia da “implosione” del *Bestione* su cui si radicava la necessità delle nominazioni classificatorie della Cassettera.

All’urgenza d’una silenziosa dimensione di separatezza dal mondo quale condizione che si profila ineluttabile per l’avvento dell’opera d’arte, fa (a volte) da contraltare il grido inquieto d’una “feroce smaniosa vitalità” che “attraversa l’uomo D’Adda, come una scarica”^[42].

“*Voglio essere / primo, / voglio / riconoscermi / sulle labbra / della gente / leggermi / sulla carta stampata, / ...voglio che / mille / narici / mi annusano. / Voglio / sciogliermi / in mille / bocche / golose*”^[43] .

“Il bisogno della comunicazione per me è diventato, a causa del mio isolamento, una sofferenza. La sofferenza della mammella gonfia di latte non succhiato...”^[44].

Germogli d'un grido placato, svigorito e riaddensato al punto da dar forma ai semi d'una teoria, i dattiloscritti D'Addiani ad-tendono per un istante la frantumazione della separatezza dai fatti storici e dagli oggetti nominabili, separatezza necessaria senz'altro ma a volte, come s'è constatato, venata di malinconici rammarichi; e ciò in vista dell'avvio d'un dialogo “strutturato” con l'esterno (e con l'artista stesso concepito provvisoriamente quale osservatore virtuale) che altro non sia se non la riflessione “critica” sulla separatezza stessa dal mondo quale condizione indispensabile per la fecondazione dell'intuizione artistica.

Gli opuscoli battuti a macchina istituiscono in qualche modo un ordine, concretizzano, si potrebbe dire, **un'ordinata speculazione sul disordine**; la loro funzione è per l'artista prettamente strumentale, impiegati quali mezzi per esorcizzare l'inquietudine d'un dilagare irreversibile ed ingovernabile d'accadimenti; del caos di tal dispiegamento questo gruppo di scritti ne esprime la necessità, ne sancisce lo statuto, ne tenta una teoria.

E' tuttavia opportuno estrapolare dall'insieme dei fascicoli quell'auto-ripensamento estremo che prende forma nelle cosiddette *Note Autobiografiche*, attribuendo ad esso la pregnanza di luogo risolutivo ulteriore dell'insieme dei tentativi D'Addiani volti, per così dire, ad “ordinare il disordine”.

Affermare, nell'esperienza umana di Mario D'Adda, l'identità sostanziale tra arte e vita o, ancor meglio, la scissione della vita dalla dimensione mondana quale percorso obbligato per l'avvio d'un dispiegamento fenomenico d'opere d'arte “autentiche”, di cui la “pura riuscita” sia esclusivamente “adeguazione di sé con sé”^[45], è anche sancire l'assoluta specularità che intercorre tra costruzione autobiografica e teoria che si radica su quel gioco dinamico di “cercare-trovare”^[46] che è

aspetto peculiare dell'accadimento artistico D'Addiano.

Nella produzione “letteraria” dell'artista prendono corpo, e ciò parallelamente all'apparato teoretico realizzato nei fascicoli dattiloscritti, le pagine dell'ampio (ma non “estremo”) ripensamento autobiografico^[47], battute a macchina anch'esse (il che è senz'altro indice di vocazioni sistematico didascaliche) che condividono con gli scritti teorici il medesimo grado di “finitezza” grammaticale. Scrive Giuseppe Mantovani: “Nell'economia dei venticinque anni d'impegno creativo, il testo segna, e non solo quantitativamente, giusto la metà. Non più una decisione di lavoro, né aggregazione di appunti eventualmente perfezionati e strizzati in aforismi, da poter poi con calma organizzare in sistema, nemmeno però sintesi di una vicenda già alquanto complessa; piuttosto un tentativo perfino pedante di descrivere e analizzare i fatti e i meccanismi che hanno favorito e accompagnato la svolta decisiva di una esistenza. [...] L'intento non è di trarre conclusioni, semmai quello di mettere ordine, di portare chiarezza in una vicenda che minaccia di soffocare in sé stessa, e quindi di aprire spiragli e prospettive, potremmo dire di “estendere” (nel senso heideggeriano del termine)”^[48].

Si può indubbiamente asserire che autobiografia e fascicoli dattiloscritti si illuminano reciprocamente.

A determinare lo statuto dei dattiloscritti D'Addiani, può contribuire senz'altro l'impiego arbitrario di un'immagine piramidale; dove due lati della base esibiscono il contenuto teorico dei fascicoli, gli altri (ai precedenti “speculari”) il lungo elaborato autobiografico. Ma è sulla natura del vertice della piramide che è proficuo, per un istante, porre l'attenzione; vertice quale contrazione estrema di tutto ciò che a partire dalla base è stato espresso, punto risolutivo, tendente all'Uno di un Tutto temporalmente dispiegato.

Metaforizzate senz'ombra di dubbio dal culmine della “nostra” piramide D'Addiana, le *Note Autobiografiche* – “**Ulteriore**” ritorno dell'artista su sé stesso - concretizzano un anelito all'essenzialità assoluta condotto a tal punto da sfociare

in una sequenza segmentata di “epigrafi”; e in tal struttura si concentra, in forme grammaticalmente alquanto scarse, l’ostentazione di assunti teorici e d’eventi biografici. Il prender atto che sotto la titolazione “*Note Autobiografiche*” siano state riportate, con medesimo peso, tanto le contingenze di vita quanto le riflessioni al livello di “poetica”, suggella l’affermazione che colloca arte ed esistenza su un piano d’assoluta interscambiabilità. E quale frutto d’un inaudito concentrato di meditazioni sulla propria vita di uomo e d’artista, le “*Note Autobiografiche*” conservano viva l’immane fatica che presiede ad una così serrata selezione di fatti e di pensieri; ogni frase, scolpita faticosamente su dura roccia, è meditatissimo rapprendimento di un’incommensurabile molteplicità di pensieri. L’enorme peso specifico d’ogni parola, l’imponderabile quantità d’inespressi sottintesi impliciti nei concisi periodi delle “*Note Autobiografiche*” sollecitano il lettore - attivando percorsi ovviamente diversi da quelli configurati dall’artista – a compiere “a ritroso” il cammino D’Addiano che aveva condotto a tal inaudita concentrazione, “scivolando” sulle pareti della piramide fino a giungere su quelle migliaia di granelli di sabbia, accadimenti, frammenti di roccia “lacerati” dal sole da cui, solida, emerge la “costruzione”; frammenti che respirano fra le pallide pareti della Cassettera dell’Universo.

Note:

[1] La riflessione esposta nel presente capitolo si appoggia su quell’articolata e densa esplicazione teoretica che D’Adda stesso ci ha consegnato attraverso la stesura di un fascicolo dattiloscritto del 1970 intitolato, per l’appunto, “*La cassettera dell’universo*”.

[2] *Note al Catalogo Klee*, curato da Palma Bucarelli per la Galleria d’Arte Moderna

[3] Sulla questione relativa alla prassi d’Addiana di una scrittura quale

“scarico” dei proprii pensieri in minuscole grafie insediate ai margini dei libri, in taccuini, sui biglietti del tram è incentrato il Cap.3 del nostro testo.

[4] Claudio Fontana, *Morfologia e fragilità* in *Paul Klee. Figure e metamorfosi* curato da Marilena Pasquali in occasione della mostra *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, Bologna, Museo Morandi, 25 novembre 2000 – 4 marzo 2001, pag. 72

[5] Mario D’Adda, *La cassetiera dell’Universo*, 16 luglio 1970

[6] Scrive D’Adda nelle *Note Autobiografiche*: “Nel 1972 comincio a rivedere e a ordinare in fascicoli dattiloscritti le mie note. Mi occorre molto tempo e faccio quindi poco lavoro”.

[7] Mario D’Adda, *La cassetiera dell’Universo*,

[8] *Ibidem*

[9] *Ibidem*

[10] *Ibidem*

[11] E’ proficuo appoggiarsi per un istante alle considerazioni espresse da Luigi Pareyson nella Teoria della Formatività: “L’intenzione formativa si definisce **come** adozione della materia, e la scelta della materia si attua **come** nascita dell’intenzione formativa. L’intenzione formativa non agisce come un principio che dall’esterno si dispone a plasmare una massa informe, come se essa preesistesse alla materia; né la materia si limita a lasciarsi passivamente manipolare da una qualsiasi intenzione formativa, come se essa la preesistesse. [...] L’intenzione formativa sorge solo quando cerca e reclama, anzi sceglie e adotta la sua materia, e tende a prender corpo in quella determinatissima materia, che non può essere che sua.” Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività*, pag.44-45, Tascabili Bompiani

[12] Mario D’Adda, *Riassunto criterio di scelta*, 27 marzo 1975.

[13] Mario D’Adda, *La cassetiera dell’Universo*.

[14] *Ibidem*

[15] *Ibidem*

[16] *Ibidem*

[17] *Ibidem*

[18] *Ibidem*

[19] *Ibidem*

[20] *Ibidem*

[21] *Ibidem*

[22] Claudio Fontana, *Morfologia e fragilità* in *Paul Klee. Figure e metamorfosi* curato da Marielena Pasquali in occasione della mostra *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, Bologna, Museo Morandi, 25 novembre 2000 – 4 marzo 2001, pg. 71

[23] *Ibidem*

[24] Mario D'Adda, *La cassettera dell'Universo*, 16 luglio 1970

[25] Mario D'Adda, *La misura del frammento*, 14 marzo 1970

[26] Mario D'Adda, *Note Autobiografiche*

[27] Per un'analisi approfondita dei “quadri” di Mario D'Adda si rimanda al Cap.1 “Con Parigi è finito Parigi”

[28] 1967 Num. Cat. 2420-2496 Carte compensate (presenze, convegni, travagli)

1968 Num. Cat. 2497- 2570 Carte compensate e intarsiate

[29] Riccardo Cavallo, “A margine di un commentario infinito” in *Figure D'Arte, artisti a Torino dagli anni '50*, pag.88, Edizioni Aliberti, Pescara 1991

[30] Jorge Luis Borges, *La Biblioteca di Babele* in *Finzioni*, traduzione di Franco Lucentini, pag.78, Einaudi tascabili

[31] Mario D'Adda, *Note Autobiografiche*

[32] Al termine del presente capitolo sarà riportata integralmente la ripartizione delle opere e delle “serie” desunta dai tre volumi del catalogo.

[33] E' necessario precisare che la sequenza delle piccole foto segue una rigida disposizione cronologica.

[34] Mario D'Adda, *La Cassettera dell'Universo*.

[35] Mario D'Adda, *Note Autobiografiche*

[36] E' opportuno ripercorrere per un istante la sequenza in ordine cronologico delle esposizioni postume D'Addiane. Il 14 novembre 1981, in coincidenza con la pubblicazione del breve saggio sull'artista di Luigi Carluccio s'inaugurò a Torino, presso la Galleria Narciso, la prima mostra postuma dedicata all'opera di Mario D'Adda. Tale personale e tale monografia presero corpo (e non senza difficoltà) per volontà della vedova dell'artista Rosa Masera che alla divulgazione del lavoro del marito consacrò, con dedizione pressochè assoluta, il resto della propria esistenza. Per Rosa si trattò dell'adempimento ad una promessa fatta al marito in letto di morte, della “continuazione d'un atto d'amore” che si espresse anche in un'ampia opera di ordinamento e di

trascrizione dell'immenso lascito dell'artista. Altre esposizioni, tutte a Torino, fecero seguito alla mostra dell'81; dal 10 al 20 giugno 1982 presso la Libreria Campus con presentazione di Albino Galvano, Giuseppe Mantovani e Marzio Pinottini; nel novembre '85 presso la Galleria Giancarlo Salzano; dal 3 al 28 febbraio '87 presso la Stamperia del Borgo Po in occasione dell'esibizione di sei litografie originali inedite del '73; nel gennaio 1989, nel dicembre 1990 e nel novembre 1995 presso la Galleria Giancarlo Salzano.

[37] Giancarlo Salzano, dopo un'accurata analisi visiva della serie d'addiana delle cosiddette "Formiche", organizzò all'interno delle sue "cornici" i frammenti in sequenze, in frasi dando corpo a veri e propri "fregi" (Fig.8). Il gallerista costruì ogni "struttura" attivando un metodo che si potrebbe approssimamente descrivere con i seguenti termini: sul lato sinistro della (più o meno) lunga cornice orizzontale sono stati depositati due o più brandelli, in dialogo fra loro per affinità od opposizione della rivelazione segnica (quasi fossero, in una frase, parole legate da assonanze o dissonanze sonore); poi, una cesura, un'interruzione realizzata da un segmento ligneo verticale materializzato dalla stessa tenue inconsistenza della cornice (e tal sospensione si potrebbe assimilare, all'interno di una frase, ad un "punto e virgola"). L'esposizione fenomenica è compiuta, orizzontalmente (temporalmente) dispiegata. L'interruzione è insieme attesa di una "sintesi": Salzano colloca, sulla destra della cesura, un brandello che risolve in sé, in unità (ma un'unità sempre provvisoria, "avvenimento" transeunte poiché precaria è la natura del frammento, sempre "*in costante frantumazione*") ciò che precedentemente era stato esibito. Il "frammento"- sintesi è mediazione, così come una linea obliqua è ciò che accorda, quale contrasto di forza aquietate, l'orizzontale e il verticale; o è conferma che assomma in sé (conservandoli e ribadendoli) alcuni tratti segnici peculiari dei frammenti precedentemente mostrati.

Ogni fregio, insomma, è il tentativo del gallerista d'istituire un ordine, una micro-catena di frammenti in sé provvisoriamente "compiuta" (seppur all'interno di una dimensione cui si accede solo attraverso quella particolarissima unità di misura che è la "*misura del frammento*", da D'Adda esplicitamente teorizzata in un fascicolo dattiloscritto) che utilizzi le energie propulsive intrinseche ai valori segnici d'ogni "evento" per sottrarre i frammenti a "*quell'essere tutti sullo stesso piano*" che è insieme causa ed effetto del disordine costitutivo del *Bestione*.

[38] Bruno Zevi, *Sant'Ambrogio a Milano* in *Controstoria e Storia dell'Architettura II*, Newton Compton Editori.

[39] Mario D'Adda, *Note Autobiografiche*.

[40] Vedi Cap.III, "*Forma è ciò che è spinto naturalmente a forma*". *Mario D'Adda e la prassi della scrittura*.

[41] Riporto titoli e datazioni delle note organizzate dall'artista in

fascicoli dattiloscritti:

“*La Misura del frammento*”, 16 marzo 1970

“*La Cassettiera dell’Universo*”, 16 luglio 1970

“*L’Adattatore magico*”, 26 maggio 1971

“*L’oggetto*”, *Note a margine del catalogo “Metamorfosi dell’oggetto”* (Milano-Palazzo Reale) 1972

“*Note Autobiografiche*”, 1974

“*Pensieri lirici e ultime note datate*”, ottobre 1976

[42] Giuseppe Mantovani, *Scritti scelti* di Mario D’Adda, pag.60, Galleria Giancarlo Salzano, Torino, Luglio 1985.

[43] Mario D’Adda, *Pensieri lirici*

[44] Mario D’Adda, *Ad ogni ora...*, 1968

[45] Luigi Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività*. Cap.II “*Formazione dell’opera d’arte*”, pag.59-93, Tascabili Bompiani. “L’adeguazione di sé con sé” è, per il filosofo che tanto segnò la cultura estetica torinese degli anni ‘50, “l’opera d’arte come pura riuscita”.

[46] “...penso continuare a cercare, ma / credo che basti. / Questo è quanto c’è nel mio / lavoro / (mi pare) / non perché io lo abbia voluto / mettere / ma / perché mi sembra di trovarlo / a volte / con occhio / estraneo”.

Collocato al principio della prima monografia dedicata a Mario D’Adda (curata nel 1981 da Luigi Carluccio), il brano appena riportato, posto accanto alla foto dell’artista ormai anziano intento al lavoro, altro non è, in realtà, che un esiguo frammento, una scheggia purissima finemente estratta da un taccuino del ’76 il cui bagliore, terso, illumina sapientemente e in qualche modo “segna” l’immagine che di D’Adda la monografia stessa ci consegna. Ed eccone una integrazione, una eco estrapolata dal breve saggio di Carluccio che segue: “E’ un artista che si piega sul foglietto di poche centimetri quadrati con la stessa tesa, intensa abnegazione con cui l’incisore si piega sulla matrice dell’opera, a scalfirla, dosando il peso della mano, la pressione della punta d’acciaio; timoroso di **mortificare l’immagine che a poco a poco si rivela** sul filo di un tenue bagliore del rame”. Si rivela...si fa all’interno dell’operare dell’artista senza progetto. La silhouette di D’Adda che dal nitido luore della scheggia del ’76 prende corpo, è la sagoma di un’instancabile cercatore per il quale il fare artistico, lungi dall’essere la realizzazione intenzionale di un’idea che lo precorre temporalmente ove ogni scarto rispetto a tale idea altro non è che “un difetto del lavoro di “mediazione” espressiva che tradisce la tendenza

all'autoreferenzialità assoluta”(Ghinassi), sorta di prassi esecutiva relativa ad un qualcosa di-già-dato, è **un fatto che accade** “ e accadendo si separa da sé, rinuncia al proprio potere (o alla propria volontà) di nominazione, e così attinge ad una vita in cui la vita stessa rinasce. Se la pittura come rappresentazione incomincia dall'incontro di un oggetto con una volontà di forma, la pittura in quanto tale [...] ha inizio quando il successo di un ritmo sconosciuto che si impone, e che l'artista sa riconoscere, spezza il vincolo dell'opera con la sua prefigurazione mentale, a dispetto di qualunque meditazione sui principi e degli studi preparatori. L'opera perde, lungo il suo cammino, il suo intento”.(Ettore Ghinassi, *“L'immagine e la parola”* in Catalogo della mostra *“L'immagine e la parola. Piero Santi e l'arte a Firenze dal 1950 al 1975”*, Musei civici di S. Gimignano, 23 giugno – 30 novembre 2001, pag.35).

[47] Mario D'Adda elaborò nel '63-'64 un'analitica autobiografia a partire dagli anni '50. E' opportuno precisare che si tratta di altro testo rispetto alle cosiddette *“Note Autobiografiche”*. Scrive in *“Mario D'Adda, scritti scelti”* il curatore Giuseppe Mantovani: “ Il lungo scritto è diviso in sei parti (La ripresa I – La ripresa II, “Ho scelto Parigi” – La ripresa III, “Astrazione. Primo periodo astratto” – La ripresa IV “Astrazione. Secondo e Terzo periodo Astratto” – Mi rimisi a disegnare V – Il pensiero della figura umana mi ossessionava VI) che scandiscono le tappe fondamentali del percorso etico ed artistico di Mario D'Adda”.

[48] Giuseppe Mantovani in *“Mario D'Adda, scritti scelti”*, pag.69, Galleria Giancarlo Salzano, 1985

CAPITOLO I

“Con Parigi è finito Parigi” ^[1]

“Un ordine geometrico, una splendente simmetria presiede la composizione, eliminando le diversità e riportando tutto il rappresentato al proprio stereotipo... La riduzione della complessità del mondo al proprio stereotipo significa il rimando ad una ideologia che vuole il possesso totale della realtà: pertanto la pittura nazista sviluppa una visione a 360 gradi sul mondo, una presa visiva dove nulla sfugge e tutto avviene didatticamente dentro la rappresentazione.

Qui ogni immagine diventa modello edificante e categorico della realtà, e riduzione al silenzio di tutte le antinomie e contraddizioni della storia”.

Achille Bonito Oliva

*“...l'impressione di "gettato": il materiale sembra gettato attraverso la tela, e **gettare** è un atto in cui si inscrivono contemporaneamente una decisione iniziale e una indecisione finale: quando getto, so cosa sto facendo ma non so che cosa producono”.*

Roland Barthes

Nell'articolato percorso umano ed artistico di Mario D'Adda, l'espressione "*Parigi*" riflette un duplice significato.



Crogiuolo storico di confronti, la metropoli francese è designata nel '55 dall'artista quale luogo ideale per un'esposizione volta a porre il proprio lavoro, precludendone rigorosamente la commercializzazione, "*ad un contatto privo di qualsiasi precedente rapporto*"^[2], "*lontano da possibili compiacenze e vanità*"^[3].

Per un verso, "*Parigi*" significa dunque la mostra realizzata ed autofinanziata nel '55 all'interno dei locali della celebre galleria Bernheim-Jeune (dal '25 all'angolo tra Rue du

Faubourg St-Honoré e Avenue Matignon, precedentemente situata presso il numero 25 di Boulevard de la Madeleine) spazio espositivo che dal 1906, con l'accoglimento e la diffusione di opere di Renoir, Cézanne, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Matisse, Modigliani e Utrillo (per far solo alcuni dei nomi che hanno segnato la vita della galleria stessa), assurge a baluardo ed insieme a centro propulsivo per la diffusione dell'impressionismo e delle nuove tendenze artistiche parigine^[4]. *“Parigi”* è, da questo punto di vista, la mostra, corredata da tutto quel bagaglio di riflessioni che conseguono all'incontro dell'artista con la risposta di un pubblico^[5] e con la propria opera, appesa lì, sulle pareti di una galleria, insolita, disponibile ad una fruizione, per così dire, “ufficiale” così lontana da quell'assenza di clamori che nel silenzio serale dello studio torinese fecondava il depositarsi sregolato e violento della materia su una carta a volte *“ocracea spessa da imballo”*^[6].

In un'intervista, rilasciata in occasione della mostra parigina per la trasmissione ITALIANI IN FRANCIA offerta

dalla Radiotelevisione francese agli Italiani d'America, D'Adda pone l'accento su quella sensazione *“un po' penosa che si prova nel vedere i propri quadri appesi alle pareti di una mostra...Si ha l'impressione che i quadri, che sono un poco come delle creature vive, possano perdere della loro vitalità appesi alle pareti e sottomessi al pubblico che li osserva”*^[7].

Le parole dell'artista sembrano allacciare trame sottili ed inconsapevoli con quelle di Roland Barthes nell'acuta riflessione che il grande semiologo francese intesse con l'epifania dei segni nell'opera grafica di Cy Twombly. Scrive Barthes: *“Qual'è l'essenza di un paio di pantaloni (ammesso che ne abbiano una)? Certamente, non quell'oggetto inamidato e stirato appeso alle grucce dei grandi magazzini: è invece quel mucchio di stoffa caduto a terra, neglimentemente, dalle mani di un adolescente, quando si spoglia stanco, pigro, ozioso, indifferente. L'essenza di un oggetto ha un qualche rapporto con il suo rifiuto: non necessariamente ciò che resta dopo che lo si è usato, ma ciò che viene **gettato** fuori dall'uso. Analogamente, per le scritture di Twombly. Sono briciole di una pigrizia, dunque di un'eleganza estrema; come se, della scrittura, atto erotico forte, restasse la fatica amorosa: quel vestito caduto in un angolo del foglio”*^[8].

In quel gioco incessante di rinvii e d'associazioni tendenti all'analogia che intreccia l'opera di D'Adda al brano appena citato, la “fatica amorosa” delicatamente palpata dalla meditazione di Barthes c'invita all'intima compartecipazione delle solitarie e selvagge serate D'Addiane della prima metà degli anni '50 in cui l'artista, nel silenzio lunare che segue ai frastuoni di una giornata serrata da un'estenuante attività imprenditoriale presso la Caffarel (già una delle più note industrie dolciarie italiane), attività^[9] che assorbe *“tutto il mio pensare, tutte le sue possibilità”*^[10], si scaglia furentemente, armato di spatola e colore, sul cavalletto, sul cartone e quasi senza pensare dà corpo a – ed insieme **prende vita** - *“una specie di ginnastica fisica”*^[11], un indomabile movimento, pesante, sfrenato, di tutti i muscoli del corpo. D'Adda racconta: *“lavoravo due, tre, fino a quattro ore per sera e la domenica e poi sfinito,*

direi scaricato, mi gettavo sul letto dopo aver bevuto avidamente un bicchiere d'acqua^[12]. Richiamando alla mente le parole di Roland Barthes, “*mi gettavo*” “come quel vestito caduto in un angolo del foglio”.

Nella seconda accezione, “*Parigi*” significa qualcosa d'altro.

“*Con Parigi è finito Parigi*”. L'occasione della mostra, dunque, segna il punto conclusivo di un cammino umano e produttivo che nell'arco temporale di un quadriennio ha colto nello spazio d'un cartone il campo di sfogo di “*un'incandescenza spontanea*”^[13]. Parigi è “*quel periodo che va dal 1951 al 1955*”^[14], magma vorticoso nelle cui viscere l'artista stesso ci accompagna per mano con l'ausilio di un **ordinante** scritto autobiografico^[15] (e non senza la deliberata volontà di condurci di volta in volta in esse collocando ogni nostro sguardo in punti di osservazione precisi e programmati, finalizzati ad una visione conforme all'immagine che D'Adda vuol consegnarci di se).

L'antinomia ordine-disordine che nell'universo D'Addiano inclina ad esemplare stabilità, a quieta convivenza nella figura metaforica cui la Cassettera, nel suo esser oggetto reale, senza scarti si risolve, delinea uno dei tratti peculiari dell'esperienza dell'artista. Nella Cassettera quel contrasto si acquietava parzialmente traslando l'ordine che la concretizzava da espressione di una “*fissità ordinata che non fa doni*” a condizione per la salvaguardia dell'accumulo mediante nominazione e dunque, in qualche modo, predisponendolo alla conservazione dell'integrità di quel “*disordine dal quale proviene ogni dono*”^[16] che ne costituisce senz'altro l'essenza.

Il continuo riproporsi della necessità di metter ordine esibisce un timore dell'artista, un'ansia da implosione protesa a delineare con solidi confini sé stesso e l'allegorico Bestione^[17], un'inquietudine consustanziale ad ogni avvento della forma (se è vero – e per D'Adda lo è senz'altro – che ogni produzione^[18], ogni concedersi è insieme un provenire-da, un render visibile disordinato, atto che in-forma “qualcosa” nel mentre stesso che lo

trova esigendo **dall'artista cercatore**^[19] un'assunzione di responsabilità^[20] nel preservare con cura il **dono** coagulatosi entro un caos indefinibile e, dunque, mai ordinabile. *L'esser responsabile*, scrive Heidegger, *ha il carattere fondamentale del ... lasciar-avanzare nell'avvento*^[21]).

Nel frangente che qui ed ora ci riguarda, all'esigenza ordinatrice risponde quell'analitica autobiografia già ricordata a proposito di *Parigi* che l'artista redige nel '63/'64, vale a dire in un periodo collocato temporalmente nel cuore della propria venticinquennale attività artistica (se si vuol ravvisare nel 1951 l'anno d'avvio del percorso produttivo di Mario D'Adda, cogliendo in esso la presenza, se pur per molti aspetti ancora *in nuce*, di quelle peculiarità che intessono l'intero corpus d'Addiano, cammino reciso nel '76 dalla scomparsa dell'artista stesso)^[22].

E' opportuno accennare in via preliminare che il dispiegamento fenomenico dell'opera di Mario D'Adda si sottrae costitutivamente - e ciò a partire dagli inizi degli anni '60 (escludendo dunque *Parigi* ed il periodo immediatamente successivo) - a qualsivoglia sintesi che privilegi una visione, per così dire, "rettilinea" dell'insieme dei frammenti essendo questi contraddistinti, in primo luogo, da una circolarità, da un gioco di continui ritorni che perentoriamente negano ogni velleità classificatoria fondata su principi "evolutivi" nell'ottica dello stile^[23].

Nel riflettere in merito alla questione dell'Autobiografia del '63/'64 , si può senz'ombra di dubbio ricondurre tal scritto all'interno di quell'esiguo gruppo di testi d'Addiani volti a consolidare (mediante un meccanismo psicologico analogo a quello che sarà all'origine della Cassettiera) l'aspetto magmatico di Ciò che feconda l'epifania di ogni opera d'arte, aspetto che a causa del disordine ad esso consustanziale, è sottoposto continuamente al rischio degenerativo di una drammatica liquefazione.

La Ripresa I è il titolo di quella prima parte dell'Autobiografia tutta incentrata sul ripensamento degli anni

di Parigi in chiave d' opposizione, di reazione psicologica a quella "necessità" di portar avanti, nella veste sociale di Direttore artistico di una grande industria dolciaria, un succedersi di *"imballi, confezioni, attrazioni, richiami di natura pubblicitaria"* (e tutto questo senza *"soste perché ad una stagione se ne sostituiva subito immediatamente un'altra"*^[24]) finalizzati al conseguimento del massimo gradimento pubblico, dove il lavoro è qualitativamente tanto più riuscito quanto maggiore è la capacità di sollecitare nella massa il desiderio d' acquisto e di consumo del prodotto.

*"Avevo la mente abituata da tanti anni a **giocare liberamente sulla materia, a cercare sempre, tesa a trovare un nuovo aspetto che sempre producesse un gradimento nel pubblico...**"*^[25]. L'evidenziazione arbitraria di alcune locuzioni nel brano dell'Autobiografia qui riportato, s' impone perentoriamente qualora s'individui in esse il nodo cruciale dell'intero fenomeno Mario D'Adda nel dispiegamento temporale delle sue variegate manifestazioni.

Il crinale che disgiunge *"Parigi"* (quale nucleo originario che serba *in nuce* tutte le motivazioni che alimenteranno il dispiegamento dell' "avvenimento" artistico d'Addiano) dalla produzione "industriale" si definisce, a ben vedere, all'interno del duplice significato che assume il termine **cercare**.

Cercare può propriamente esser inteso come **l'atto di un'interrogare**. E l'interrogazione si esercita necessariamente all'interno di una dimensione che contempla due possibili aspetti (mai riducibili l'uno all'altro): in un caso si ha la certezza che una **risposta definitiva** prima o poi giungerà senz'altro, nell'altro ci si interroga dimorando tuttavia nella consapevolezza che una risposta che ci dia **il Senso risolutivo non c'è e non ci sarà mai**.

Il D'Adda "industriale" è colui che interroga le possibilità di forma, le materie **in vista di un qualcosa che sarà, che dovrà essere** rispondendo a quei criteri che codificano in qualche modo i meccanismi psicologici della comunicazione

pubblicitaria; dà corpo ad un **tendere in direzione di** una finalità ben precisa, quel corrispondere al massimo gradimento pubblico che giustifica, che in-forma di senso ogni interrogare.

“Giocare liberamente sulla materia” significa, in questo contesto, svilupparne le potenzialità, vagliarne con chiarezza le possibili utilizzazioni per poi sceglierle quali più idonee per concretare quel fine che è insieme risposta certa all’interrogazione. L’unico aspetto imprevisto nell’attività del D’Adda “industriale” è la maggiore o minor aderenza dell’oggetto realizzato a quello scopo verso cui tutto il lavoro tende.

Al contrario, le opere pittoriche di *“Parigi”* custodiscono la memoria di un’interrogazione che si attua nello spazio del non-senso (qualora si concepisca la sensatezza come un virtuale allineamento di eventi che giustifica ed assorbe il divenire, la contingenza nei suoi atti, nei suoi ripensamenti e nei suoi errori riflessi quali tappe fenomeniche necessarie in vista del conseguimento di uno scopo). Che cosa mostrano le opere pittoriche del ’52, per esempio il Clown violinista ([Fig.8](#)), se non **l’impeto del gesto che le fa**, quel furor che nega barbaramente qualsiasi volontà di forma al punto che l’immagine, quella massa di materia che *senza modello* si depone sul cartone prorompendo *“come l’acqua di rifiuto da un rubinetto di scarico di una macchina qualsiasi”*^[26], sembra allontanarsi continuamente da quel soggetto, da quel Clown violinista che essa stessa dovrebbe in prima istanza rappresentare in quanto opera “figurativa” nell’organizzazione delle proprie linee e dei propri colori.

Nuovamente parafrasando Roland Barthes, si può affermare che della pittura D’Adda *“conserva il gesto, non il prodotto. Anche se è possibile consumare esteticamente il risultato del suo lavoro (ciò che chiamiamo l’opera, la tela), anche se le produzioni di”* D’Adda *“raggiungono (non possono sfuggirvi) una Storia e una Teoria dell’Arte, ciò che vi si mostra è un gesto. Che cosa è un gesto? Qualcosa come il supplemento di un atto. L’atto è transitivo, vuole solo suscitare un oggetto, un risultato; il gesto è la somma indeterminata e inesauribile delle ragioni, delle*

pulsioni, delle inoperosità che circondano l'atto di un'atmosfera (nella sua accezione astronomica) ”[27].

Nell'irruenza di quel dinamismo corporeo che aggredisce le visibili resistenze dello spesso supporto pittorico, non c'è spazio per le definitezze del pennello con tutto il bagaglio della sua “storia” e delle sue sofisticate utilizzazioni. D'Adda risolutamente dichiara tutto il suo odio per i pennelli, come se ad essi fosse correlata un'intrinseca disposizione ad assecondare il dominio (storico) dell'occhio che tutto progetta, prevede e, poi, realizza; ad assecondare, insomma, l'esecuzione di un oggetto finito, mai occasionale.

Quando l'occasionalità è consustanziale all'emergere di ogni forma d'Addiana, da Parigi fino agli ultimi frammenti del '76; anzi, si può sostenere senza dubbio alcuno che l'unico tratto possibile cui ancorare solidamente il dispiegarsi del molteplice d'Addiano sia proprio l'aspetto occasionale dell'opera in quanto “evento”.

Le spatole sono tra i più idonei strumenti del “fortuito” e con queste il D'Adda di *Parigi* aveva gremito il suo arsenale; alcune, piccolissime, fatte costruire apposta, venivano utilizzate come se in ognuna di esse si potesse cogliere “*un suo particolare modo di essere e di muoversi o di mostrarsi abile*”[28]. E' come se D'Adda delegasse alle loro “individualità” l'atto di un interrogare la sostanza pittorica grassa ed oleosa che altra risposta non attende se non quella, sempre gratuita e dunque mai prevista, di una miracolosa visione del cangiantismo delle forme nell'impasto, del travaglio di una materia decomposta, sofferente (“*la sofferenza decompone*”[29]).

“*Non avevo tavolozza, impastavo i colori direttamente sulla carta spatolandoli, togliendoli e rispatolandoli, rimettendoli sempre in un continuo gioco durante il quale la forma nasceva quasi **occasionalmente** come se il gioco fosse la cosa più importante*”[30].

La figuratività propria di opere quali **Clown I** ([Fig.1](#)),

Ritorno dalla veglia (Fig.6), Il piccolo Clown (Fig.7), Clown violinista (Fig.8) ed **I Re Magi** ostenta dal suo interno, in primo luogo, l'occasionalità del gesto interrogante che la costruisce, la cessazione e la memoria di un dinamismo, di un gioco danzante di spatole che precariamente si è placato nel coagularsi della materia in forma non astratta.

“L'artista è per definizione un operatore di gesti: vuole e non vuole nello stesso tempo produrre un effetto”^[31].

Tutto ciò ricusa, in questo campo di barbare battaglie che è *“Parigi”*, qualsiasi tentativo volto a rilevare “influenze” provenienti dall'opera di altri artisti; *“Parigi”* è il rifiuto di ogni Storia, di ogni codice, di ogni modello, di ogni forma di socialità.

Se l'attività del D'Adda industriale è paradigma di una perfetta convergenza tra arte e società, *“Parigi”*, quella *“Parigi”* che prende serali fisionomie nel luogo più asociale del mondo è l'oltraggio ad ogni ruolo pubblico, è il guasto del “tempo” scandito da quella *“ruota che si muove implacabile fuori di noi”* obbligando a sincronizzarci con *“il suo ritmo e la sue esigenze”*^[32].

“Parigi” è il disvelamento brutale d' un volto, di un aspetto che D'Adda ha celato sotto una maschera plasmata con fatica in venticinque anni di attività lavorativa “aziendale”; una maschera ormai logora ma nello stesso tempo così indiscreta da ardire l'assorbimento dell'autenticità d'una sembianza, con i suoi sguardi, con i suoi timori, con la sua essenza. L'apparenza del D'Adda “Procuratore e Direttore artistico della Caffarel” occulta la fisionomia di un *barbone* che a tredici anni, con la prematura e repentina scomparsa dei genitori a distanza di meno di un mese l'una dall'altro^[33], in *“quell'universo spampanato privo di strutture come un mollusco”* che è ormai la sua dimensione ed insieme la propria condizione di possibilità, *“cerca faticosamente di sviluppare da sé e in sé una struttura, non potendola prendere già fatta dal di fuori”*^[34]. La storia degli anni aziendali è quella del riscatto da una minorazione, la deflagrazione delle pareti che individuano e proteggono la famiglia, menomazione vissuta come una *“colpa..., una irregolarità sociale che mi poneva fuori da un*

edificio ordinato e esigente". "I principi sono stati penosi, poiché muoversi significa cedere e cedere poteva significare abbandonarsi alla facilità di...un muoversi privo di significato"^[35], un muoversi entro cui si può morire.

E se qualcosa vuol significare il continuo insistere della pittura di "Parigi" sulla rappresentazione dei Clowns, certamente da ciò è escluso quel trito "intenerimento formale" ormai storicamente già preparato come uno schema che associa l'immagine pittorica alla denuncia del "dramma" umano dei pagliacci. Nelle intenzioni di Mario D'Adda non v'è volontà alcuna di stimolare sentimenti patetici o di assumere posizioni di natura "politica" ma solo, per vie conscie ed insieme inconsapevoli, di costruire oggetti con valenza metaforica; D'Adda scorge, infatti, nei Clowns, nel **Fabbro**, nell'**Amica dei Gatti** ([fig.4](#)), negli **Amanti occasionali** (*e in altri che non ricordo*) la maschera ideale per l'**uomo originale** non inserito. E' un continuo ritorno dell'artista su se stesso che passa attraverso la riflessione su una struttura sociale che ha imposto l'autenticità di un volto, umano, come possibile solo se celato sotto la maschera d'un Clown; che ha imposto l'autenticità del proprio volto, umano, come possibile solo se occultato sotto l'effimera sembianza di Manager. Ed il trasfigurarsi continuo d'ogni maschera, di ogni rappresentazione figurativa dei quadri di *Parigi* nella violenza del gesto pittorico che la costruisce assegna a quel furore dionisiaco il compito di rivelare il volto dell'**uomo originale** che sta dietro il quadro, il volto di quel *barbone* che è Mario D'Adda. Il Clown, dunque, è per l'artista di *Parigi* esibizione metaforica di sè stesso.

Il dipingere di spatola in tali opere è la tensione al soddisfacimento di una grande sete d'amore; scrive D'Adda: "C'era evidentemente qualche cosa di greggio e di pastoso, privo di dolcezze e di amore, una cosa però assetata di amore, non catalogata, priva di qualità anagrafiche; senza carte ufficiali, non in regola, come un rifiuto che doveva uscire. Non sapevo come e non sapevo perché. Era un fatto naturale. Una sosta nel cammino faticoso della giornata e nello stesso tempo una fatica

più grande. Ma una fatica diversa, quella del parto che lascia spossati^[36]; spossatezza che sembra esser per l'artista improrogabile viatico per la catarsi.

E quella fatica purificatrice dà vita a due aspetti della forma, l'immagine ed il suo gesto da un lato del supporto pittorico, dall'altro il donarsi gratuito di bellissime macchie colorate fecondate dalla saturazione del cartone, sorelle prive di fisionomia ma vere, frutto di un rifiuto. E ad ogni dipinto di *Parigi*, ad ogni suo avvento si concreta un'ulteriore forma parallela, quella di una specie di tavolozza su cui l'artista scarica con *"il caratteristico colpo di spatola"* *"la pasta che avevo tolto dalla pittura, cosicchè a fianco della pittura se ne formava lentamente un'altra"*, anch'essa sorella scevra da fisionomie ma anch'essa vera, *"della stessa materia"*^[37]. Ed è lì, nella decomposizione del colore e della sua struttura materica che squarcia l'uniformità della *"bella tinta, linda, nuova, incorrotta, che il fabbricante aveva preparato e che usciva fuori dal tubetto"*^[38] che si attua l'interrogazione del D'Adda cercatore, domanda che trova risposta non in un oggetto finito e funzionale ma nell'amorosa constatazione *"dell'infinita possibilità di essere e di disporsi della materia"*, nella convivenza con la sua contingenza, con la sua finitezza, con la molteplicità delle sue fisionomie, con la sua diversità che è insieme espressione di una ricchezza infinita. *"Un bicchiere che cade a terra libera nei cocci aspetti nuovi. Due bicchieri perfettamente uguali che cadono a terra non faranno mai gli stessi cocci. L'accumulo di queste cose è accumulo di ricchezza: l'infinita ricchezza di una fisionomia universale"*^[39]. Insomma, il gesto interrogante di D'Adda si rivela proprio in quello scagliare sul pavimento i due bicchieri uguali con la piena consapevolezza che i frammenti che prenderanno corpo saranno quanto di più lontano si possa pensare da un codice, da una regola, da una previsione, da una risposta **sensata**.

E' un'interrogazione che trova risposta nella compartecipazione alla gratuità d'ogni evento; è una domanda che sempre si stempera attingendo a delicate empatie con

finitezze irredente, decomposte, sempre nuove, mirabilmente cangianti, del tutto a-funzionali.

Il volto di **Clown I** ([fig.1](#)) emerge da un gioco incessante d'iperpresenze e rarefazioni materiche in cui, esemplarmente, il grumo di colore impastato e spatolato che dovrebbe definire l'apparato naso-baffi si coagula all'improvviso senza un progetto preciso dalle guance, incorrotte dalla materia pittorica. E' come se i bulbi oculari, le guance e parte del vestito si mostrino in quanto tali solo per una rarefazione, per un'assenza di materia rappresa e sventrata altrove, sporcata in altri luoghi del campo della rappresentazione. E la materia è spessa a tal punto che anche dove il suo uso dovrebbe esser votato ad un puro linearismo bidimensionale – e ci si riferisce in questo caso all'arabesco celeste del vestito – proprio lì l'andamento è insistentemente “rotto”, frastagliato, incerto, a tratti squarciato tanto da far apparire dall'interno del colore un cangiantismo cromatico sporcato da un bianco misterioso (mi riferisco al “giro di spatola” sotto la spalla destra del clown); e proprio lì l'irruenza del gesto è palesata in tal modo da mostrare le energie di colpo rapprese in un grumo corrotto, pausa che antecede la ricerca di una nuova vertigine della spatola. L'energia, il gesto eccitato non si risolve esaurendosi senza residui in un “fare” ma esibisce rispetto ad esso uno scarto, un'eccedenza che c'invita a partecipare a quella frenetica rapsodica danza di picchi e di vuoti energetici per un istante “congelata” fra le trame delle linee, degli spessori, dei colori del quadro. Ogni opera d'Addiana di *Parigi* è la preservazione – o per meglio dire, il congelamento – di un'insieme di energie umane non del tutto acquietate; perpetua la memoria di una vitalità irruente, di un oltraggio alla Storia ed ai costumi.

La produzione degli anni “parigini” si compone assai spesso di opere la cui figuratività non solo è “trascesa” in direzione d'una poetica della materia in sé e del gesto furente che la manipola ma è addirittura, dalla stessa materia che l'informa, si potrebbe dire, corrosa; è il caso di **Ubrico** ([fig.2](#)) del 1954 e della figura di sfondo negli **Adolescenti** ([fig.3](#)) dello

stesso anno. Se, infatti, in **Clown I** ([fig.1](#)) l'impasto costruiva l'immagine, in **Ubriaco** la fisionomia è disgregata definitivamente, "mangiata" dalla materia quasi questa fosse un acido che corrode la forma per assorbimento. Ed in **Adolescenti**, della fisionomia originaria della figura sullo sfondo **rimane** solo una flebile parvenza, un fantasma, un vago ricordo .

L'Amica dei gatti ([fig.4](#)) del 1953 estrinseca la violenza ad un'educazione, ostenta nella sua epifania la tensione scaturita dalla violazione di quel geometrismo su cui sembrerebbe, al primo impatto, realizzarsi. Il serrato rapporto di linee orizzontali, verticali ed oblique (l'asse mediano del volto) che fanno da telaio all'immagine reclama un'altrettanta definizione logica nella disposizione degli elementi fisionomici, dove, al contrario, la "spatolata" che **fà** la bocca, il sommario disporsi dei "gesti" sul petto, i vortici materici sulle gote delle guance prorompono oltraggiando quel rigore geometrico da sempre votato nella storia della civiltà ad appagare il dominio onnicomprensivo dell'occhio che tutto controlla e della mente che ogni evento pre-vede.

E' solo il titolo ad informarci che la [fig.5](#) rappresenta un **Giardiniere**. Di fatto quei furenti giochi cromatici alle spalle del personaggio dalla sacralità iconica sono fiori del tutto trasfigurati, pure interrogazioni di una materia che risponde con provvisorietà in forme misteriosamente legate fra loro per affinità, secondo "*una grazia che si avverte ma non si spiega*"^[40].

Provocare la materia – saggiandone le potenzialità, palpanone le evenienze, contemplandone le mutevolezze - dall'interno della materia stessa campita entro i confini, entro le silhouette dei personaggi definiti da una spessa linea di contorno; è senz'altro questo il tratto peculiare dell'intero corpus produttivo di *Parigi*.

"A Parigi, durante la mia esposizione, morì Einstein... Ma mi turbò e mi colpì soprattutto la fisionomia di Einstein. Mi colpì come ridotta a niente mantenesse intatta un'alta possibilità di esprimersi in mille modi, con mille vestiti diversi. Evidentemente

vedevo, sentivo, sotto la sua fisionomia l'uomo "originario" come l'avevo veduto in Pirandello e il Toulous Lautrec"^[41].

E D'Adda interroga quell'"*alta possibilità di esprimersi in mille modi*" giocando, combinando affannosamente gli scarni elementi fisionomici del volto dello scienziato tedesco in assemblaggi incessantemente nuovi, freneticamente inediti.

"Sopra quegli occhi distesa su una vasta fronte c'era una mente matematica coperta da una folta capigliatura disordinata. Ciò non turbava affatto quella visione prima dell'uomo quasi che l'ordine matematico non gli fosse ostile anzi gli si adattasse"^[42]. L'apparente contraddizione ordine-disordine che la fisionomia di Einstein stempera in convivenza pacifica, quasi naturale; lo sviluppo delle potenzialità espressive "comprese" nei tratti ridotti a niente delle sembianze dello scienziato sono all'origine delle cinquanta "variazioni" sul tema Einstein, cinquanta quadri di cui ventidue in olio su carta (cat 145-167), gli altri realizzati con la tecnica della china a pennello (cat 168-195). E' il primo esempio nella pittura d'Addiana di una "serie", aspetto che caratterizzerà integralmente l'opera dell'artista dagli anni successivi a *Parigi* fino alle ultime produzioni. Il dispiegarsi di una "serie" è il riflesso di un intento, di un'interrogazione volta a comprendere, a connettere in qualche modo il concedersi degli aspetti nella loro parzialità, nella loro molteplicità e finitezza. Un intento (locuzione mai adottata sistematicamente dall'artista tuttavia certamente evocata dalla riflessione intorno al suo operare) non allude mai ad una pre-figurazione mentale chiara, determinata in tutti i suoi punti, bensì ad un "campo" di ricerca, ad un progetto definito dalla sua stessa indeterminatezza che non è un conosciuto (in fondo della fisionomia di Einstein non si "sa" nulla di definitivo), e che tuttavia, nel "riflettere" sull'opera da esso generata all'interno del suo farsi, anela, sotto il segno della sconfitta autocognitiva che gli è costitutiva a determinarsi in tratti pertinenti (a trovare quell'Einstein assoluto che tutti gli Einstein parziali dovrebbe assorbire in sé); e così via, fino a quando l'anelito non si stemperi in accettazione di un non-senso proprio di quell'esperienza umana cosciente *"che l'universo si*

concede sempre come un frammento"^[43], che la Totalità è perduta ma che da tale deflagrazione in cui l'uomo *"respira aspetti che sono frammenti di un infinito insicuro che conturba"*^[44], frammenti *"lacerati perché strappati via da una totalità"*^[45], non che un impoverimento, si "liberano" e si accumulano dei "valori"(i cinquanta - ma potenzialmente molti di più - quadri con il volto di Einstein). *"Un acido che corrode versato su una materia produce una differenziazione: rivela un aspetto diverso da quello che produrrebbe su un'altra materia. Gli aspetti delle cose stanno fra loro in un rapporto che ha infinite possibilità di trasformare, legare, intrecciare, associare, rompere, rifiutare, e ciò nello spazio e nel tempo, moltiplicando all'infinito le possibilità di collocarsi"*^[46]. Tuttavia l'accettazione del non-senso tornerà ad essere nuovamente una ricerca del senso; si progetterà un "campo" di ricerca mai adoperato (e, con l'andare avanti negli anni, la stessa nominazione della serie, del "campo"assumerà contorni sempre più vaghi, con titoli, solo per fare degli esempi, quali "Memomacchi", "Formiche", "Carte intarsiate e compensate", "Muri Umani" etc.) che in qualche modo soppianderà il precedente (forse con nuove speranze) e che nuovamente fallirà in ogni tentativo autodefinitorio; e così via.

Il tentativo di attivare una piena comprensione del senso d'una "serie" D'Addiana può avvalersi dell'ausilio di un'arbitraria comparazione in termini musicali, procedendo dall'idea che una "serie" è quanto di più lontano si possa pensare dalla forma del "Tema con variazioni"; in quest'ultima il Tema è un "già saputo", del tutto palesato al principio della composizione, reso manifesto "all'inizio" con immacolata chiarezza (basti pensare, a titolo esemplificativo, alle Goldberg Variationen di Johann Sebastian Bach); poi sviscerato, interrogato, riflettuto e al termine della composizione riproposto, affidando a tale ri-esposizione l'evidenza di un"ulteriore" comprensione arricchita dall'esperienza della successione incessante delle variazioni. Tuttavia, si può dire che il tratto caratterizzante questo tipo di composizione è senz'altro l'assoluta assenza di "necessità"; ogni variazione è "un di più",

un allontanamento dalla sponda sicura del “Tema” per navigare in acque placide, comunque tranquille, garantite da venti propizi, ogni ripensamento un lusso che arricchisce sempre più la comprensione della riva generando un dispiegamento di molteplici punti di vista; ma un lusso che si concretizza nella certezza di una sponda quale luogo abitabile senz’altro, dove la vita non necessita d’altro che di civili comportamenti.

Al contrario, una “serie” d’Addiana può esser assimilata ad un “insieme di variazioni” protese in direzione di una determinazione in tratti pertinenti d’ un Tema sul quale, tuttavia, si ha piena consapevolezza di non poter approdare mai; la prima parte del Koln concert di Keith Jarrett, registrato il 24 Gennaio 1975, sembra essere il riflesso musicale esemplare d’ una “sequenza” di Mario D’Adda. E’ la continua ricerca di una dimensione, di una sponda solida cui ancorarsi, una ricerca a tratti affannosa, comunque necessaria, improrogabile, spesso illusoria (a volte sembra che Jarrett abbia la sensazione di aver finalmente trovato una stabilità, una “tonalità” sicura ma immediatamente tutto si sfalda), una ricerca votata al fallimento ma insieme ineluttabile; il Koln concert è un tragico anelito che coinvolge Jarrett nelle viscere della sua più intensa corporeità (quel corpo che a tratti “batte” dionisiacamente sul pianoforte), che ci coinvolge nella compartecipazione ad una finitezza che non sarà mai redenta, ad un’epifania del molteplice (l’insieme disordinato dei quadri o dei frammenti che compongono una serie d’Addiana) che altro non è che un mirabile dispiegarsi continuo di rivelazioni, di aspetti, di doni; e ancora, in questa assenza *“di una fissità ordinata che non fa doni”*^[47], in questo continuo avvento di suoni e di forme *“è il mistero che si impossessa della rivelazione. Il mistero sta nella grazia che lega per affinità le forme rivelate, grazia che si avverte ma non si spiega”*^[48].

L’imprevisto è lo statuto del “dono” e l’improvvisatore, per dirla con Luigi Pareyson, deve “disporsi ad “accettarlo” proprio per non doverlo subire, a lasciarlo entrare nel suo gioco proprio per non lasciarsene sorprendere, ad accoglierne le conseguenze

proprio per non perder l'iniziativa.". Ancora : "l'improvvisatore è pronto a volgere ogni circostanza in occasione, ogni accidente in possibilità, e persino a convertire una cadenza infelice in virtualità pregnante, e si dispone a sfruttare istantaneamente anche i relitti emergenti dalla memoria e i facili nessi convenzionali e a fiutare l'approssimazione l'approssimarsi d'un vicolo cieco da evitare o aggirare"^[49].

Lascio concludere all'artista con un brano estratto dall'Autobiografia in cui si rivelano con sorprendente chiarezza le motivazioni, le ansie, i travagli dai quali sgorga una "sequenza" d'Addiana: *"Non vedevo nella fisionomia di Einstein nessun aspetto collettivo, nessuna forma inserita in una costruzione sociale. I suoi elementi fisionomici erano pochi e semplici e con quei pochi, sempre gli stessi io ho giocato in mille modi collocandoli così come se fossero baffi posticci, degli occhi scavati come buchi e parrucche finte sempre dello stesso uomo, ma sempre nuovamente **evocato e sempre nuovo...** Per tre o quattro mesi non dipingevo e disegnavo che Einstein. A un certo momento ne ero avvilito, mi pareva di essere **condanato** a dipingere gli Einstein per tutta la vita e di non sapere più fare altro. Ma **ad un certo momento finì**, non avrei potuto farne altri"*^[50].

"And yet , and yet... negare la successione, negare l'universo astronomico sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete.

Il nostro destino (a differenza dell'inferno di Swedenborg e dell'inferno della mitologia tibetana) non è spaventoso perché irreale; è spaventoso perché irreversibile e di ferro. Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco.

Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges".

Manifesti e Einstein

Note:

[1] Mario D'Adda, *Autobiografia* II parte, 1964

[2] *Ibidem*

[3] Mario D'Adda, *Note autobiografiche*

[4] La famiglia Bernheim di Besançon lega il proprio nome al mondo dell'arte fin dagli albori del XIX secolo con l'attività collezionistica di opere d' artisti locali avviata da Joseph, fabbricante di colori e commerciante di articoli per pittori. Amico di Courbet, il figlio di Joseph, Alexandre (1839-1915) su sollecitazione dell'artista si trasferisce a Parigi istituendo uno spazio espositivo al numero 8 di Rue Laffitt e stringendo rapporti con Corot e Delacroix. Alexandre Bernheim sosterrà l'impresa pittorica dei protagonisti della scuola di Barbizon e, dal 1874 dei padri della pittura impressionista prima della loro "consacrazione ufficiale". Con la collaborazione dei suoi due figli Josse (1870-1941) e Gaston (1870-1953) cui saranno affidate le redini della galleria, Alexandre organizza nel 1901 la più vasta esposizione parigina delle opere di

Vincent van Gogh mai realizzata fino a quel momento. Dal 1906 in Boulevard de la Madleine, nel '25 la galleria trova sistemazione definitiva all'incrocio tra Rue Fabourg St-Honorè e Avenue Martignon perpetuando ancora oggi un'attività che, con la sola cessazione del quinquennio '40-'45, si fregia nella sua storia del sostegno e del contatto a volte stretto con artisti del calibro di Cezanne, Monet, Renoir, Rodin, Bonnard, Matisse. Attualmente la galleria Bernheim-Jeune pubblica una rivista bimestrale intitolata LE BULLETTIN DE LA VIE ARTISTIQUE.

[5] Alcune recensioni della mostra parigina sono state tradotte e trascritte a fine capitolo.

[6] Mario D'Adda, *Autobiografia* I parte, 1964

[7] Intervista a D'Adda per la Radiotelevision Francaise Echanges Internationaux.

[8] Roland Barthes, *Cy Twombly o "Non multa sed multum"*, in *L'Ovvio e l'ottuso*, pag 158, Einaudi, 2001

[9] E' opportuno ripercorrere brevemente le tappe salienti della carriera di Mario D'Adda presso la Caffarel Prochet, carriera recisa per autolicensing il 30 settembre 1957.

Successiva all'esperienza nella ditta di bambole e ceramiche Lenci (dove, tra l'altro, avverrà l'incontro con la sua futura moglie Rosa Masera), l'attività dell'artista all'interno della celebre industria dolciaria torinese prese avvio il primo maggio 1934 con la qualifica di "impiegato capo servizio". Dal '45 "impiegato tecnico di prima categoria", il primo gennaio 1949 Mario D'Adda assumerà veste dirigenziale.

[10] Mario D'Adda, *Autobiografia* I parte

[11] *Ibidem*

[12] *Ibidem*

[13] Mario D'Adda, *Autobiografia* II parte, 1964

[14] *Ibidem*

[15] La riflessione intorno allo statuto dell'Autobiografia nell'economia degli scritti di Mario D'Adda è ampiamente esposta nella prefazione: "La Cassettera dell'Universo:una cosa diabolicamente inutile".

[16] La natura della Cassettiera è sviscerata nella prefazione “La Cassettiera dell’Universo: una cosa diabolicamente inutile”.

[17] In quell’insieme di scritti d’Addiani del ‘73 espressi in “forma lirica”, ve n’è uno in cui il rapporto claustrofobico che l’artista instaura con la propria opera si rivela esemplarmente. Eccolo riportato integralmente: *Il Bestione. Sto chiuso / con lui / e lo ingrosso / sempre più. / Passeggio sotto / il suo ventre / come sotto / un arco. / Io, in basso, / ho ancora spazio, / lui no: / la sua mole / preme ormai / contro le pareti, / ma io / gli do ancora / cibo. / Forse quando io / giacerò / qualcuno / libererà / il bestione / dall’esterno / abbattendo / le mura.*

[18] Nel senso greco indicato da Platone in un celebre passo del *Simposio* (205 b): “Ogni far avvenire di ciò che – qualunque cosa sia – dalla non-presenza passa e si avvanza nella presenza è pro-duzione”

[19] “ ... penso continuare a cercare, / ma credo che basti / Questo è quanto c’è nel mio / lavoro / (mi pare) / non perché io lo abbia voluto / mettere / ma / perché mi sembra di trovarlo / (a volte) / con occhio / estraneo”. Brano, estratto da un taccuino d’Addiano del ’76 .

[20] Fondamentale, per una comprensione chiara dell’esser-responsabile in senso greco cui con tutta evidenza l’opera di D’Adda si lega, è il saggio di Martin Heidegger intitolato “*La questione della tecnica*”, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, pag 7-8

[21] M.Heidegger, Op.Cit. Pag.8

[22] Tuttavia è importantissimo sottolineare che **già** in seno all’attività giovanile presso la ditta di ceramiche e bambole Lenci, l’artista scorge le motivazioni che lo condurranno alla grande svolta poetica degli anni ’50. Scrive infatti nelle *Note Autobiografiche*: “ *Dal 1923 lavoro per alcuni anni alla Lenci. Vivo fra artisti.Sono affascinato dal comportamento della materia nella ceramica. Vedo, per la prima volta, il fuoco come agente di un travaglio rivelatore. Dipingo, ma raggiunto il momento felice la pittura si decompone, attanagliato, come sono, dalla pretesa di fissare una realtà che non trovo*”.

“Fuoco agente di un travaglio **rivelatore**”; “pretesa di fissare una realtà che non trovo”.

Ecco il cercatore. Ecco il frammento.

Dal volume di Alfonso Panzetta edito da Allemandi sulla storia della ditta Lenci

è attestata, desumendo tali informazioni dai libri paga settimanali presenti nell'archivio storico, la presenza di Mario D'Adda nell'azienda in qualità di "foramatore ritoccatore" dal 24 gennaio 1930 al 16 luglio dello stesso anno insieme a colei che, cinque anni dopo, diverrà la sua consorte, Rosa Masera "decoratrice di ceramiche". Le "Note Autobiografiche" mostrano l'attività di Mario D'Adda presso la Lenci legata alla realtà produttiva delle ceramiche. Eppure sarà solo dal 1928 che la ditta incanalerà parte delle proprie energie tecniche ed artistiche in direzione di una fabbricazione sistematica di tali prodotti; fino a quel momento la Lenci (ed il suo famoso "panno") era nota a livello internazionale per la produzione di giocattoli, bambole e abiti. Purtroppo, in questa sede, non è stato possibile reperire materiale che possa in qualche modo illuminare riguardo alle mansioni di D'Adda nella ditta tra il '23 ed il '28.

Le "Note Autobiografiche" documentano la presenza di D'Adda a Parigi nel 1925 in occasione dell'Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne, ossia nella circostanza del "debutto", per così dire, ufficiale della Lenci al livello sovranazionale con la presentazione di uno spazio in cui era stata ideata una camera per bambino predestinato alla felicità su progetto di Gigi Chessa. Purtroppo non è noto se la presenza dell'artista a Parigi sia stata legata, in qualche modo, ad un presunto ruolo ufficiale da questi esercitato presso la ditta.

E' ovviamente da rilevare la partecipazione alle attività della ditta Lenci (di proprietà in quegli anni di Elena König ed Enrico Scavini) di figure d'artisti del calibro di Sandro Vacchetti, Gigi Chessa, Lino Berzoini, Teonesto Deabate, Giovanni Grande, Helen König, personaggi che senz'altro condizionarono la formazione del giovane D'Adda.

[23] Importante riferimento critico da questo punto di vista è il saggio di Ettore Ghinassi "Mario D'Adda: la pittura come processualità interminabile" contenuto in *Figure D'Arte. Artisti a Torino dagli anni '50* a cura di Andrea Balzola, Riccardo Cavallo, Ettore Ghinassi, Pino Mantovani, Edizioni Alberti, Pescara 1991

[24] Mario D'Adda, *Autobiografia* I parte

[25] *Ibidem*

[26] *Ibidem*

[27] Roland Barthes, *Cy Twombly o "Non multa sed multum"*, in *L'Ovvio e l'ottuso*, pag 160, Einaudi, 2001

[28] Mario D'Adda, *Autobiografia* I parte

[29] *Ibidem*

[30] *Ibidem*

[31] Roland Barthes, *Cy Twombly o "Non multa sed multum"*, in *L'Ovvio e l'ottuso*, pag 160, Einaudi, 2001

[32] Mario D'Adda, *Autobiografia I*

[33]

[34] Mario D'Adda, *Autobiografia I*

[35] *Ibidem*

[36] *Ibidem*

[37] *Ibidem*

[38] *Ibidem*

[39] Mario D'Adda, *La Cassettiera dell'Universo*

[40] Mario D'Adda, *Riassunto criterio di scelta*

[41] Mario D'Adda, *Autobiografia II*

[42] *Ibidem*

[43] Mario D'Adda, *La misura del frammento*, 14 marzo 1970

[44] *Ibidem*

[45] *Ibidem*

[46] Mario D'Adda, *La cassetiera dell'universo*

[47] Mario D'Adda, *La cassetiera dell'universo*

[48] Mario D'Adda, *Riassunto criterio di scelta*

[49] Luigi Pareyson, *Estetica- Teoria della formatività*, pag.86, Tascabili Bompiani

[50] Mario D'Adda, *Autobiografia II*

CAPITOLO II

Mario D'Adda e Paul Klee: "I Pedoni dell'Universo"

*"La figura non "realizza" il
possibile, ma ne è compresa e lo "immagina":
essa stessa non è che un possibile"*
(Massimo Cacciari, Icone della Legge)

*L'Uomo si forma nella
frangia sfilacciata
di fili incrociati.
La sfilacciatura assorbe
come una radice,
non si sa da
dove.
L'uomo si affaccia,
cammina ed è*

*un filo che si incrocia.
Giunto dall'altra parte,
si disfà nella frangia opposta”*

(Mario D'Adda, *Pensieri lirici*, 1973)

*“Da che cosa acquista importanza la nostra indagine,
dal momento che sembra soltanto distruggere tutto
ciò che è interessante, cioè grande ed importante?
(Sembra distruggere, per così dire, tutti gli edifici, lasciandosi
dietro soltanto rottami e calcinacci). Ma quelli che distruggiamo
sono soltanto edifici di cartapesta, e distruggendoli sgombriamo il
terreno del linguaggio sul quale essi sorgevano”*

(Wittgenstein, Ricerche Filosofiche, Par.118

)

L'ordito che annoda in una fitta trama di affinità e d'amore Mario D'Adda a Paul Klee^[1] è senz'altro quanto di più stabile sia emerso, nel percorso dell'artista torinese, dall'intreccio sempre provvisorio e mai pre-vedibile dei fievoli fili dalla *frangia sfilacciata*, sempre inesplicabilmente legato e concretante negli "incroci" ogni Arte, ogni Incontro, ogni Storia.

E se D'Adda si candida a virtuale interlocutore di Paul Klee, tale aspetto, altro dall'esser atto banalmente emulativo nei confronti del maestro bernese, è coagulo d'alchimie di pensieri da entrambi sussurrati in un grumo, in una relazione serrata a tal punto da render impraticabile la semplicistica considerazione che l'opera dell'artista svizzero possa aver "influenzato", a mò di modello cui aderire già codificato e predisposto dall'esterno, l'esperienza produttiva D'Addiana. Non d'emulazione si nutre dunque tal rapporto bensì di un "qualcosa" che potrebbe figurarsi quale sottilissimo ed incessante "gioco di specchi", inquieta trama relazionale. D'Adda coglie in Klee l'aspetto speculare della propria fisionomia; lo "specchio" svizzero è di questa tenue supporto, flebile affermazione, Archè qualora su quest'ultima si rifletta quale labirintica ed "inesplicabile" radice comune "da palpare", avulsa dalle linearità deduttive e soffocanti del tempo "mondano".

Radice, Teoria, Poesia. Un plausibile aforisma emergente dal fittizio raccoglimento in un crogiuolo di queste parole cardine del vocabolario D'Addiano-Kleeiano potrebbe esprimersi con i seguenti termini: **Poesia: un "prima" che viene "dopo" la Teoria nell'orizzonte d'un radicamento comune.** Ed è dalla riflessione sulle motivazioni che legittimano ed esplicano tal ipotetico assunto definitorio che è proficuo partire qualora s'intenda transitare, perlustrandone delicatamente le trame, tra le maglie dell'ordito D'Adda - Klee con piede a tal punto leggero da non esser soggetti al rischio di scinderne gli intrecci che concretano le loro "somiglianze e differenze". E' opportuno considerare che l'accostamento al binomio D'Adda-Klee, in questa sede, passa in prima istanza attraverso l'esegesi di tre testi dell'artista torinese elaborati a

breve distanza di tempo l'uno dall'altro: il primo scritto è un insieme di considerazioni stilate tra il 20 ed il 22 settembre 1967 in occasione della visita all'esposizione Kleeiana di quello stesso anno presso il Museo Cantini di Marsiglia; nel secondo caso, faremo riferimento alle meditazioni dell'artista in merito ai contenuti della prefazione di Palma Bucarelli, curatrice del Catalogo Klee per la mostra romana del '70 negli spazi della Galleria Nazionale di Arte Moderna; e, ancora, si prenderà in esame un breve dattiloscritto, anch'esso del 1970, costituito dalla giustapposizione di concise riflessioni d'Addiane sull'universo Klee.

Un approccio critico nei riguardi del nesso che lega D'Adda a Klee può avviarsi a partire dall'immagine configurata da Arthur Schopenhauer in merito alla condizione dell'uomo irretito nel velo di Maia: *“Come sul mare in furia che, sconfinato da ogni parte, solleva e sprofonda ululando montagne d'onde, un navigante siede su un battello, confidando nella debole imbarcazione; così l'individuo sta placidamente in mezzo a un mondo di affanni, appoggiandosi e confidando nel principium individuationis”*.^[2]

Fondamentale è il contributo della riflessione Nietzscheana sulla violazione del *“principium individuationis”* provocata dall'ebbrezza degli effetti narcotici di Dioniso: *“Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo”*.^[3]

Proprio della dimensione dionisiaca è per Nietzsche quello stato in cui *“ora lo schiavo è uomo libero”*, in cui *“si infrangono tutte le rigide, ostili delimitazioni che la necessità, l'arbitrio o la “moda sfacciata” hanno stabilite fra gli uomini. Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria”*.^[4]

D'Adda asserisce con fermezza che nel Mondo attuale, - realtà *“repressa dall'esigenza del consumo veloce”*^[5] dove il *principium individuationis* è convogliato all'interno d'una sistematica “Logica della fruizione” - ogni tentativo di condurre l'immagine propriamente artistica all'interno di una dimensione oggettuale concreta, tale da marchiarla sotto lo statuto formale di “cosa”, è destinato irrimediabilmente al fallimento. *“Più la realtà del mondo si fa soffocante”*, scrive D'Adda, *“più l'arte diventa rispetto alla realtà un'altra cosa”*^[6]. Un'altra cosa dal mondo degli oggetti determinati, dal rigore dei fatti; un'altra cosa, insomma, dalla “Storia” che tali oggetti e tali fatti virtualmente sistematizza limandone i contorni scabri, sorda ai palpiti dell'eccedenza.

In questa direzione è vantaggioso tenere in considerazione i contenuti delle succinte “Note autobiografiche” del 1974 riflettendo sul fatto che in esse prende corpo l'immagine meditatissima, accuratamente selezionata che D'Adda ci consegna di sé, nella cui essenzialità ogni espressione, scandita quasi fosse un'epigrafe, richiede di esser valutata con particolare attenzione.

“Nel 1974 aggiornò il mio catalogo al n.3567.[...] Le mie opere sembrano essere più documenti da conservare nelle cartelle che oggetti da appendere al muro: frammenti di uno spazio mai finito”^[7]. E nel depositarsi delle cartelle all'interno dei cassetti “senza fondo” che concretano, nella loro paratattica disposizione, quell'oggetto *“diabolicamente inutile”* che è la Cassettiera dell'Universo si condensa un ricordo lontano, un'impronta indelebile che rinvia a quella settimana trascorsa a Berna nel '61, a quella circostanza che consentì all'artista, per gentile concessione della signora De Walterskirchen, di accedere ad un tesoro nascosto nei locali della Fondazione Klee, un'insieme di disegni conservati, per l'appunto, in cartelle che *“occupano per intero un locale”*^[8].

Scrivendo D'Adda ne *“La misura del frammento”*, testo da leggersi quale tramite privilegiato per accostarsi alla sua opera:

*“Le cose che faccio consistono in oggetto in modo poco clamoroso, non adeguato all’esigenza media dell’oggetto di consumo. Anche l’arte, a vari livelli, ha l’esigenza di consistere in oggetto: una tela, un telaio, una cornice, un formato con un taglio che limiti l’opera in quel formato. Queste mie cose tendono a sfuggire a questo taglio netto, si sottraggono ad un’inquadratura: hanno la tendenza ad impedire una determinazione anche se la determinazione è alla fine in certa misura inevitabile. Ecco una ragione del piccolo. Nel piccolo l’esigenza di consistere materialmente non è clamorosa; il piccolo consiste in poco “peso”^[9]”. L’inclinazione ad eludere ogni determinazione formale che possa azzardare in qualche modo un possibile inserimento dell’opera-frammento all’interno del circuito proprio dell’oggetto medio e delle sue sostanziali prerogative di fruibilità comporta, come condizione necessaria, un fenomenismo piano, sottovoce e privo di grumi o picchi che possano automaticamente coinvolgere il leggerissimo brandello alla dissertazione con le cose del mondo dell’utile circa eventuali rapporti di misure funzionali rispetto ad un qualcosa; infatti “*priva di riferimenti una forma è per se stessa*”^[10] scrive D’Adda, non per l’umanità affinché ne possa fare un qualche uso. “*L’opera d’arte ha una sua naturale misura ed è quella che libera i valori che essa contiene*”. “*I miei lavori sono “piccoli” in rapporto a riferimenti ai quali non sono capace di dare importanza. Oltre questi possibili riferimenti sia nel piccolo che nel grande c’è lo spazio libero da ogni condizionamento da parte dell’oggetto finito e del suo uso*”^[11]. L’opera-frammento d’Addiana è assolutamente inutile. Così l’artista in “*Settant’anni di vita*”, nel ’73 scriveva: “*Nel mio caso l’unico spazio possibile per l’accumulo del mio lavoro così come è era la prigione del silenzio; un universo esistenziale adatto solo alla scarsa consistenza dell’oggetto funzionale, adatto alla mancanza di clamore discorsivo polemico episodico*”^[12].*

E’ l’artista stesso che edifica le pareti di tale “prigione” impiegando le macerie delle mura – da lui stesso in parte innalzate e, poi, impietosamente demolite (“*nel 1957 abbandono ogni attività funzionale*”, scrive D’Adda a mò di epitaffio nel

cuore delle Note autobiografiche) – del luogo, per lui, del clamore, di uno spazio nel quale è assegnata una *“forte consistenza oggettiva alla vita”* ed in cui *“si palpa la materia per accertarne le qualità funzionali in uno spazio estetico teso ad ottenere un gradimento in tempi corti...”*^[13]; spazio entro il quale D’Adda rivestiva il ruolo manageriale di “direttore artistico” e di procuratore; ruolo di cui la creazione della scritta-immagine “Caffarel” che ancor oggi marchia tutti i prodotti della celebre industria dolciaria torinese è la testimonianza senza dubbio più clamorosa.

Parafrasando Nietzsche, lo spazio eremitico di quella “prigione del silenzio” entro cui D’Adda s’isola con orgoglio, (e, a volte, con umano rammarico), è insieme condizione necessaria ed effetto della demolizione, *pietra per pietra*, del *geniale edificio della cultura apollinea, fino a scorgere le fondamenta su cui esso è basato*^[14].

Dagli scritti d’Addiani trapela un’immagine della storia della rappresentazione selvaggiamente recisa, in quell’accordo che indissolubilmente ha da sempre armonizzato l’arte alla società, dagli esiti nefasti di un consumismo veloce che fin dal suo avvento si è arbitrariamente configurato quale **senso** nell’orizzonte fenomenico del dispiegarsi del contingente (e, dunque, anche dell’opera d’arte in quanto oggetto). L’eco delle parole di Nietzsche risuona nello smantellamento che tanto D’Adda quanto Klee attuano nei confronti della cosiddetta “tradizione” artistica con il bagaglio di tutte le sue tecniche e di tutte le sue “nature” **già** formate, cristallizzate, pienamente disponibili ad essere rappresentate, pre-disposte alla fruizione; ciò che resta di queste macerie si convertirà per entrambi in fertile terreno fecondante quell’anabasi che darà vita e corpo a segni, a silhouette, a veline e, nel caso specifico d’Addiano, a brandelli essendo tutto ciò null’altro che la realizzazione di “possibili” in un dispiegamento mai necessario, epifania di puri eventi “nati” senza spiegazione, privilegiati senza merito rispetto a quegli “inespressi” che dimorano nelle profondità da sempre luttuose della terra dei “non nati”. E le macerie abbandonate a

terra dall'abbattimento nietzchiano del frontone su cui *“stanno[...] le magnifiche figure degli dèi olimpici [...] le cui gesta, raffigurate in luminosi e ampi bassorilievi, ne costituiscono il fregio”*^[15], configureranno una strada, quella via che conduce nel limbo dell'inconfigurabile, meandri di un mondo siglato da una *cifra* luttuosa entro cui Klee prende dimora; *“Nell'al di qua non mi si può afferrare. Ho la mia dimora tanto tra i morti quanto tra i non nati. Più vicino del consueto alla creazione ma non ancora abbastanza vicino”*^[16].

“La natura è uno strato di valori condensati sul fondo per inerzia”^[17]; quest'aforisma di D'Adda, che sembra quanto mai legittimare l'approdo all'universo dell'artista torinese attraverso l'analogia con alcuni tratti del pensiero Nietzscheano, guarda in direzione di una natura percepita in senso “storico”, concrezione di “vizi” della visione, luogo euclideo per eccellenza, spazio dell'abitabile e dell'oggettivabile, storia dell'arte prima di Cézanne. In tal senso l'osservazione della “natura naturata” si configura quale sorta di fossile piertificato, insieme di segni percepiti dall'occhio e, nello stesso tempo, necessariamente organizzati dalla mente in vista del soddisfacimento d'ogni denominazione, degli schemi che in ombre opprimenti fruttificano dai rami del grande albero del Passato. Una visione così determinata non può non concedersi, nell'atto del suo depositarsi in immagine pittorica, ad una tecnica altrettanto irrigidita, regola, *commensuratio*, modello; scrive infatti D'Adda nelle note sulla mostra romana dedicata a Klee: *“Il maestro in senso didattico, insegna una tecnica che nella sua fissità non può essere che un mezzo staccato fornito già pronto dal di fuori nel quale e per mezzo del quale si rivela una visione che non può essere di natura universale”*^[18].

Ancora: *“ Un cammino compiuto non ha più movimento. E' in pace con i segni del travaglio”*^[19], dove il “cammino compiuto” esprime metaforicamente la condizione di uno sguardo intriso di sapere su cui con pienezza si riflette il senso di una tecnica pre-disposta in una dimensione di pacifica staticità, dove, per altro verso, il “travaglio” è per sua natura la negazione di

qualsiasi idea di “pulizia”, di occhio solare che tutto illumina. *“La pulizia come la intendiamo noi in arte non esiste”*^[20]. *“Quando parlo di sporco e di sporcizia intendo qualche cosa che porta il segno del travaglio. Camminando si impolverano le scarpe ma nel camminare sta la possibilità dell’andare e compiere un cammino”*^[21]. La “pulizia” è cammino già compiuto, immagine di *“un concetto sempre costruito, voluto”*, lo sporco rimanda all’atto di un cammino effettuantesi, qui ed ora, in cui ogni passo è un frammento di rivelazione. E la rivelazione, o, per dirla con Klee, il *rendere visibile* si affida alla condizione della cecità quale dominio di un “sentire” che esclude perentoriamente da sé ogni sapere; la rivelazione è luogo di eventi inspiegabili, regno dell’insensatezza, impotenza della parola. *“L’artista in fondo è cieco. Non perché non veda, ma perché non determina volta per volta la sua visione nel tempo, per trarne un oggetto finito e concluso, così come fa l’organo della vista.[...] Il momento creativo trascorre nella cecità: forse rispetto alla vita tumultuosa e inserita è più vicina alle morte.[...] I ciechi hanno più intenso il senso della visione. Essi vedono con tutto il loro essere, appunto perché non possiedono l’esigente e preciso organo della vista”*^[22]. E se i ciechi “vedono con tutto il loro essere”, rendono visibile con tutto il loro **corpo** in un dinamismo che febbrilmente coinvolge ogni altro senso erompendo dalle viscere di un’inafferrabile unità umana originaria che il dominio autoritario dell’occhio ha da sempre occultato con maschere informate da apollinee finitezze. E questo corpo, nel dar forma all’evento, **crea** sostanzialmente una tecnica che respira di quella stessa contingenza propria d’ogni atto del rivelarsi. *“...Non una tecnica a cui è stata data una spinta, ma una tecnica che è in quanto si muove, come un uomo è in quanto vive...questa tecnica non ha limiti:ha in sé tutta la materia e tutti i modi di essere e di disporsi in un ordine...l’ordine è la cruna di un ago, tutta la materia deve passare per questa cruna per rivelare la forma...”*^[23]; in questo raccogliersi di meditazioni sull’arte di Klee, Mario D’Adda sembra ravvisare, e ciò per le vie di un gioco sottile ed incessante di specchi, i lineamenti della propria fisionomia. La tecnica è vita e la vita è un fluire continuo d’

eventi, di rivelazioni, di possibilità in fase di realizzazione. La tecnica, insomma, è essa stessa inspiegabile evento, carne del rivelarsi. *“Rivelazione, rivelazione, rivelazione”* scrive D’Adda; *“al di qua della rivelazione non c’è nulla rispetto all’arte. E la rivelazione è un miracolo che assomma tutto e concilia tutti gli inconciliabili”*^[24].

*“In queste condizioni è il mistero che si impossessa della rivelazione. Il mistero sta nella **grazia** che lega per affinità le forme rivelate, **grazia** che si avverte ma non si spiega”*^[25].

Se il Maestro in senso storico si configura come il depositario di una sapienza - ponderata essenza “distillata” da un bagaglio di esperienze, di errori e di conquiste -nell’ambito del pensiero D’Addiano-Kleeiano la valenza positiva di tale ricchezza si converte in catene e la sua trasmissione è *“un’attività meccanica un po’ triste”*. Il Maestro, e da questo punto di vista non v’è alcun dubbio che D’Adda riconosca nell’artista bernese il suo mentore, è quel *“pedone dell’Universo che porta i suoi allievi negli spazi e fa loro vedere ciò che egli ha già veduto. Non è insegnare, è guidare gli altri nell’arricchimento. La ricchezza di cui parlo non sta in deposito e non è una merce di scambio. E’ aspetto di verità, forma compiuta, libera di essere ad ogni livello di ampiezza”*^[26]. Il pedone dell’Universo è colui che percorre quel mondo “altro” dal visibile “cogliendolo” tuttavia **all’interno** del visibile stesso, è il paladino dell’abbattimento della barriera storica che si frappone fra “l’io” e il “tu”, fra occhio e fenomeno, è colui che transita per quelle vie Kleeiane che *“conducono all’umanizzazione dell’oggetto: vie che pongono l’io e l’oggetto in un rapporto di risonanza che trascende i fondamenti ottici. In primo luogo, la via non ottica della comune radice terrestre che dal basso sale all’occhio dell’io; in secondo luogo la via, del pari non ottica, della comunanza cosmica, che proviene dall’alto: vie che, congiuntamente sono metafisiche.[...] Tutte le vie s’incontrano nell’occhio e conducono, convertite in forma a partire dal punto d’incrocio, alla sintesi di visione esterna e contemplazione interiore”*^[27]. Nel saggio pubblicato in “Staatliches Bauhaus

Weimar 1919-1923” intitolato “Vie dello studio della natura” dal quale è stato estratto il brano appena riportato, l’utilizzo del termine artista è da Klee sovente assimilato a quello di “studioso”, di osservatore delle forme nel loro generarsi in natura come se quest’insieme di esperienze potesse fornirgli quelle carte per “*stare in regola **al di là del livello raggiunto nel suo dialogo con l’oggetto naturale. L’essersi sviluppato nell’intuizione e osservazione della natura, lo autorizza, a mano a mano che si protende verso la visione del mondo, alla libera figurazione di immagini astratte, le quali attingono, trascendendo il voluto e lo schematico, una nuova naturalezza, la naturalezza dell’opera***”^[28]. Il Maestro è per D’Adda colui che ha “cura” di indirizzare i propri discepoli verso una visione protesa a conciliare l’intuizione e l’osservazione della natura traendo, da tale convergenza, quell’insieme indeterminato di aspetti che trascendono il fenomeno inteso quale “**tu**” (“*Du-gegenstand*”) congelato di fronte ad un “**io-occhio**” che guarda (“*Ich- Auge-Kunstler*”).

Riflettendo sulle opere dell’artista svizzero esposte nel settembre del ’67 presso i locali del Museo Cantini di Marsiglia, D’Adda, con una concisione da cui traspare una evidente volontà di definire il fenomeno Klee con bordi tanto concreti quanto efficaci, annota: “*Questa la caratteristica di Klee: da una parte quasi un naturalista, dall’altra un poeta che rivela (oltrepassando il limite dell’oggetto già formato, limite di una natura adulta giunta al culmine della sua formazione, e accettata come cosa finita) un’infinita possibilità di essere oltre ogni limite quindi fuori dal ciclo di formazione inteso in senso naturalistico*”^[29]. Il Klee naturalista si configura, nelle meditazioni D’Addiane quale osservatore “puro” del crescere verso l’individuo adulto; è colui che attiva una visione che costitutivamente si sottrae ad ogni volontà di “capire” scientificamente le cause a monte della genesi delle forme. Non a rapporti meccanicistici di causalità inerisce dunque lo “sguardo” Kleeiano gettato nel cuore della natura (lasciando la categoria del “se..., allora...” sotto il dominio tiranno dell’occhio), bensì a

quel “mistero” proprio dell’epifania d’una “linea” che si muove, che si agita evolvendosi in direzione “*del formarsi di un individuo*”. Ed è a partire **dalla** linea imprevedibile, **dal** segno nervoso che Klee costruisce una Teoria della forma e della figurazione, “*una filosofia del segno appena ricavata dall’osservazione a partire dal seme fecondato fino alla formazione dell’individuo*”^[30], poesia dell’analisi segnata dalla convinzione che il segno **non** possiede alcuna forza “*espressiva prima di ogni formazione*”. La Teoria della forma e della figurazione è (forse) Poesia d’una Teoria costruita sull’osservazione; ma, se “*dalla teoria nasce un poeta, dal segno della teoria la poesia*”, senz’altro “*il poeta è estraneo alla teoria, ne è pulito, essa è in esso una cosa indeterminabile*”^[31]. La totale concentrazione della mente sulla teoria (e sulla tecnica) che fa l’opera, sigla la distruzione di quest’ultima convertendone il “*valore poetico [...] in uno schema*”; “*La poesia contiene tutta l’analisi solo che l’analisi viene da essa e non essa dall’analisi. La poesia è sempre prima anche se viene dopo poiché essa è originaria non è costruttivamente conseguenziale*”^[32].

“*...L’universo incomincia dalle suole delle mie scarpe, ma non finisce a livello del mio occhio.*”^[33]

Nel pensiero d’addiano, l’epifania della creazione esibisce, quale condizione necessaria ad essa intrinseca, l’abbandono della vita; e se alla domanda “*l’artista include in sé l’uomo o è l’uomo che include in sé l’artista?*”^[34] il torinese riconosce nel secondo aspetto quello senz’altro veritiero(“*sarebbe penoso se non fosse così*”), giudica tuttavia la comunanza fra la vita di ogni giorno e la creazione artistica come un qualcosa di “*arbitrario*”, “*un miscuglio meccanico*”. L’atto creativo è privo di tempo, dunque mai inseribile negli spazi governati dalla legge della causalità; “*tempo mitico*” è quello della rivelazione, quanto di più lontano si possa pensare dalla terra fissa dove gli orologi marchiano il tempo che passa, battendolo “*un colpo dopo l’altro, dove occorre segnare con riferimenti esigenti la misura finita adatta a una qualsiasi funzione*”^[35]. Dal tempo mitico della creazione l’artista

è travolto, quasi fosse uno “*strumento inconscio dell’arte*”; ed il “livello” del rivelato sussiste in una dimensione esistenziale incommensurabile rispetto a quella – temporalmente determinata e determinabile – della “quotidianità” del suo artefice. L’artista è uomo, e per quanto l’ambito dell’atto creativo si sottragga costitutivamente al “tempo mondano”, egli stesso vive in primo luogo la sua esperienza di creatura inserita in una trama di logiche funzionali - una realtà sociale tiranna - “*proliferazione di aspetti che l’uomo non possiede ma dai quali è posseduto*”. “*So che l’artista è un igombro per la sua opera. Dopo che l’artista avrà cessato di pesare con la sua presenza sull’opera, l’opera stessa lo farà rivivere modulandolo su di sé*”^[36]. E l’emergere di quella nuova immagine dell’artefice, silhouette creata dal creato, corpo spogliato da ogni soverchio di spazi, di tempi, di fatti, è la rivelazione di ciò che fa di un artista propriamente un artista; mai un’immagine finita, dal contorno pesante, certo, sempre rappresentazione che si mostra attraverso quel “vago” che, per dirla con Roland Barthes, “*non ha nulla a che vedere con la morte; il vago è vivo*”^[37].

Nel testo di Palma Bucarelli è posta esplicitamente in evidenza l’antitesi sottesa all’accostamento tra il “Gesamtkunstwerk”, quale torreggiante costruzione propria dell’opera universale Wagneriana eretta con i mattoni peculiari d’ogni forma d’arte, e la produzione dell’artista svizzero tutta tesa, inversamente, a filtrare le varie arti per distillarne l’essenza comune; scrive Bucarelli: “*L’ideale di Wagner è il monumento dei monumenti, l’ideale di Klee un foglietto di carta con un segno che dica tutto*”^[38].

D’Adda interviene nel cuore dell’antitesi mettendo in gioco la questione del titolo da apporre alle opere pittoriche; tal problematica assume una rilevanza particolare dal momento in cui si consideri che a qualsiasi nominazione chiara, non ambigua, consegue necessariamente un guardare interpretante nient’affatto libero, serrato dall’automatica e claustrofobica tendenza a **vedere** l’insieme delle linee e dei colori proprii dell’opera **in direzione** del concetto cui la nominazione in prima

istanza rimanda. Ogni fusione di “arti” costitutivamente diverse comporta, nell’ottica d’Addiana, una “*diminuzione rispetto al mezzo che[...] è proprio*”^[39] d’ognuna di esse; pone a queste un limite nei riguardi del libero manifestarsi “*secondo il proprio impulso*”^[40], limite che si evidenzia sull’occasione della configurazione di quell’arbitraria gerarchia che sempre esibisce, in ogni commistione artistica, fenomeni di dominio e di subordinazione (“*come avviene nel melodramma*”^[41]). D’Adda si dichiara “*assolutamente contrario ai titoli*”^[42]; tuttavia a questi tende la mano qualora la chiara rigida allusione della nominazione si stemperi in un livello, anche in questa circostanza, di “vago”, di “*segnì*” “*che si armonizzano in astratto con l’opera[...] capaci solo di distinguere un’opera dall’altra*”^[43]. Mai, dunque, il titolo come **sintesi** ma - ed in questa circostanza il rimando concettuale alla Cassettera dell’universo appare quanto mai appropriato - come ordine, si potrebbe dire, *sui generis*, “approntato all’accoglimento di un disordine dal quale “*proviene ogni dono*”, disordine quale condizione necessaria per la germinazione dell’opera d’arte, rottura di una “*fissità ordinata che non fa doni*””. Mario D’Adda, e ciò a partire dalle sue “prime esperienze astratte” al termine degli anni ‘50, non titolerà più le proprie opere, ogni frammento rimandando alla nominazione, in termini affatto indeterminati, propria della “serie” cui appartiene (per esempio, “*Presenze incontri convegni*”, “*Memomacchi*”, “*Berna*”, “*Disegni plastici*”). In questa direzione si evidenzia un’esplicita divergenza con Klee; l’artista svizzero lavora con accortezza per la scelta di un titolo che “respiri” quella stessa dimensione d’ambiguità interpretativa propria d’ogni sua opera figurativa; e se quell’incertezza, da comprendersi in direzione di una costitutiva apertura a possibilità, appartiene alla caratterizzazione “estetica” in senso stretto delle sue immagini, condizione necessaria per una autentica comunicazione intersoggettiva, trasmissibili, citando Argan, “*allo stato puro, senza trasformarle nelle rappresentazioni di loro stesse, senza privarle della loro assoluta oggettività*”^[44], l’epiteto di ognuna di esse, per quanto flebile possa essere, “*limita*” per

D'Adda *“l'opera nel significato episodico del titolo”*^[45]. Il carattere letterario d'una titolazione indugia imperituro a risoluzioni definitivamente consonanti con *“quel mezzo non letterario che rivela la visione”*^[46], benchè in Klee l'aspetto verbale dell'opera si armonizzi con l'immagine visiva in un “libero accordo” che ribadisce lo statuto di labirintica incertezza proprio d'ogni raffigurazione emergente su quella “soglia” che si dispone tra l'inconfigurabile ed il mondo delle forme compiute, luogo della crezione mai prevedibile nei suoi sviluppi, dimensione **patetica** del germinare; scrive Massimo Cacciari in *Icone della Legge*: *“Con Klee si comprende[...] la natura drammatica, discontinua, niente affatto lineare-pacificata, il carattere labirintico della **Gestaltung**. Le sue vie non sono, infatti, predeterminabili-prevedibili sulla base di qualche Legge della natura, esse ricreano la libertà dell'origine; il percorso che via via si manifesta rimane affatto contingente, un possibile.[...] . **Patetico** chiama Klee il germinare: dramma, sofferenza. Esso si origina **ogni volta** strappandosi dalla “origine”, **decidendosi** di fronte alle biforcazioni che continuamente incontra, inquietando le proprie fenomeniche apparenze verso quel punto impercettibile-invisibile che ne costituisce **l'archè**”*^[47].

Tuttavia – auspicando che la riflessione condotta nella nostra circostanza possa contribuire proficuamente a gettar luce su un'aspetto della poetica dello svizzero fino ad oggi trascurata - nell'immagine-evento Kleeiana sembra consustanzializzarsi tanto la sofferenza quanto il superamento della stessa; le figurazioni dell'artista bernese sono insieme essenza e frutto in perpetuo divenire di un dramma, ma il dramma è già da sempre ricomposto nel suo seme; si generano in una dimensione insensata, “patetica” che attinge tuttavia il proprio “Senso” dall'interno dell'immagine medesima; in altri termini, non v'è lacerazione alcuna ai bordi delle opere di Klee che “custodisca” il dramma, la finitezza senza senso dello “strappo” dall'Origine, essendo già ognuna d'esse ricondotta ad un Ordine palesato mediante l'impiego d'una cornice (nell'accezione tradizionale di “bordo”) che inquadra la figurazione e mette in scena il suo

dolore. Scrive Ettore Ghinassi: *“Ogni opera di Klee[...] è una totalità compiuta, senza residui. Ed egli infatti la chiude, la serra in un recinto, sovente in un doppio contorno o entro una bordura colorata nella tonalità dominante, come si fa con i tappeti, o tra due segmenti tracciati con la squadra, in alto e in basso, a matita o a penna[...]. La modernità di Klee è ancora quella di Leon Battista Alberti, per il quale è bella l’opera a cui “nulla si può aggiungere o levare che non venga peggio”. Klee è ancora un grande artista **classico** [...]. D’Adda al contrario porta la frammentazione, la precarietà al cuore stesso della forma[...]. Sulle superfici dai bordi irregolari, **parvenze di contorno che sfigurano** la geometria prestabilita del foglio, ogni segno cerca il proprio grado di definizione, ogni colore il proprio grado di intensità, ogni forma il proprio punto di equilibrio, ma ogni segno o colore o forma non riesce ad essere che il proprio inizio, il proprio guasto, la propria fine; ovvero per universali inizio o guasto del segno, inizio o fine del colore, inizio o disfacimento della forma. Klee “della Forma e della Figurazione” riesce a costruire una “Teoria”; D’Adda la tenta ma resta un abbozzo”^[48].*

Dunque ogni immagine Kleeiana manifesta il paradosso di **“una scenografia che inquadra la sottrazione di se medesima da ogni possibile scenografia”** riconoscendo a quest’ultimo termine la pregnanza della strapotenza della forma minerale, di una natura già cristallizzata, della tirannia della parola, di *“un alfabeto meccanico che impone ordine e figura sbarazzandosi di tutto ciò che in quell’ordine non rientra, di tutto ciò che in quella figura non saprebbe darsi pace giacchè il suo luogo non è né il possibile né il necessario, bensì il **virtuale**, patria dei “non-nati” distesa nelle trame dell’invisibile”*^[49].

Analogamente lo schema ([Fig.1](#)) di cui Klee si giova per esplicare, nel suo saggio del ’23 intitolato “Vie dello studio della natura”, la duplice via che conduce alla umanizzazione dell’oggetto, *“quella non ottica della comune radice terrestre che dal basso sale all’occhio dell’io”* e quella *“del pari non ottica, della comunanza cosmica, che proviene dall’alto”*^[50] sembra, in

questa direzione, apprestarsi ad esser osservato da un punto di vista ad esso esterno, da una sorta di occhio che insieme si **identifica - con** e nello stesso tempo si **sottrae - a** quell' **Ich - Auge- (Kunstler)** che nello schema dovrebbe in prima istanza esprimerlo.

Ai fini d'una chiara esposizione dei tratti caratterizzanti il cuneo che si radica, dando corpo ad un disgiungimento sia pur parziale nel cuore del binomio D'Adda - Klee, è senz'altro vantaggioso l'utilizzo strumentale dell'analogia; peregrinare con lo sguardo nei meandri del passato, vagabondare senza meta fra gli incanti di quel mondo di doni che gli uomini hanno brutalmente sistematizzato configurando una cosiddetta "Storia dall'Arte" è anche predisporre all'accoglimento di quelle fortuite e fortunate relazioni che si concretano rischiarando, a mò di fari che gettan luce in direzione di un **comprendere-in-qualche-modo**, le trame di quel fitto ordito che si chiama "presente". Ed è all'interno di questo gioco di connessioni attivate nelle viscere del passato- per quanto l'arbitrarietà si configuri senz'altro qual tratto peculiare di esse – che ne emerge una (tuttavia **una fra le numerose possibili**) da preservare con cura quale guida per riflettere, attraverso le vie di un'analogia nient'affatto serrata, su quell' **estreme conseguenze**, su quello schiantarsi a cui il linguaggio Kleeiano è portato dall'elaborazione dell'artista torinese. Ed i cocci frantumati dall'impatto saranno amorevolmente raccolti da D'Adda ed elevati al rango di testimoni del superamento dell' "universo Klee"; suo sviluppo ultimo e devastante. La relazione in questione rimanda a due opere della cosiddetta età rinascimentale, nello specifico alla Resurrezione di Piero della Francesca conservata a Borgo San Sepolcro ([Fig.2](#)) ed alla Crocefissione di Mathis Grunewald, pannello centrale dell'altare maggiore per la chiesa abbaziale degli Antoniti di Isenheim, oggi al Museè d'Unterlinden di Colmar ([Fig.3](#)).

Prima di ragionare in merito al confronto appena indicato, è opportuno prender atto, in via preliminare, che l'aspetto arbitrario di tali relazioni inerisce, in primo luogo, al fatto che

tanto la Resurrezione quanto la Crocefissione sono eventi ai quali si accede attraverso l'opera da concepirsi quale scenografia, "finestra aperta sul mondo". E se la questione che in questo frangente ci riguarda è proprio l'elusione d'Addiana del carattere "scenografico" della rappresentazione, carattere ancora evidente, in un certo senso, in Klee, l'uso delle due immagini rinascimentali è lecito solo riflettendo sull'aspetto "contenutistico" di esse, o, ancor meglio, su quell'inscenato accadimento che rinvia ad un "modo" specifico di concepire l'essere nel mondo **a partire dal quale** l'analogia prende senso.

Il Cristo della Resurrezione pierfrancescana è un Cristo trionfante sulla morte, un Cristo che proprio **nella** conservazione e **nell'esibizione** dei segni del dolore sul proprio corpo conferisce – è ciò è paradossale - un Senso finale, assoluto e definitivo alla sofferenza che egli stesso in primo luogo mette in mostra. Un Cristo che ci guarda da un luogo altro, che dà "La Spiegazione" intessendo di Senso l'apparente non-senso del mondo lacerato delle finitezze. Con tutte le ovvie differenziazioni, può valere per il contenuto di quest'opera ciò che precedentemente era stato scritto in merito all'immagine Kleeiana: " In essa sembra farsi fenomeno la sofferenza e, insieme, la redenzione della sofferenza stessa (ed ora aggiungo che la redenzione si "dà" nelle opere di Klee quale "bordo" geometrico della finestra albertiana); le figurazioni dell'artista bernese sono insieme essenza e frutto in perpetuo divenire di un dramma (la sofferenza del Cristo in un senso, l'aspetto patetico del germinare nell'altro) ma il dramma è già da sempre ricomposto nel suo seme (la Resurrezione è evento già da sempre previsto nell'ottica divina così come è previsto che l'immagine Kleeiana che dà carne al dolore dello strappo dall'unità originaria, immagine in sé mai prevedibile, sia contenuta entro i bordi di quel palcoscenico prevedibilissimo che fa di una scenografia propriamente una scenografia); si generano in una dimensione di sofferenza che riceve il proprio "Senso" all'interno dell'immagine medesima".

Il Cristo crocefisso di Grunewald è la figura di una morte

senza speranza, immagine del guasto della “parola”, dimensione di una finitezza irredenta; è un Cristo “tutto uomo”. La sua venuta **non** spiega nulla, non rivela alcun “Senso ulteriore” che possa riscattare il dispiegamento in-sensato del molteplice. Sua condizione è quella dell’abbandono, dell’“invocazione dell’ora nona” a cui non giunge risposta. Il Cristo del maestro tedesco si rende partecipe della sofferenza umana facendosene carico ma senza fornirne, nel contempo, alcuna giustificazione. E’, in altri termini, un Uomo lacerato dal dolore che dimora fra le pieghe della finitezza, un Cristo che non attende salvezza nel ri-congiungimento alla Totalità. Scrive D’Adda ne “*La misura del frammento*”: *“E’ stato detto che i miei lavori appaiono spesso come frammenti lacerati. L’universo si concede sempre come un frammento. Se apparisse come cosa finita diventa oggetto e muore nei suoi stessi limiti.[...] Questi frammenti sono lacerati appunto perché strappati via da una totalità [...]. Possiede quella totalità che non conosciamo. E’ carne di quella carne totale[...]. La lacerazione (da interpretarsi evidentemente quale condizione di possibilità affinché la Totalità possa svelarsi e velarsi nello stesso tempo sull’occasione del frammento in quanto fenomeno, rimanendo dunque un Inattingibile che tuttavia sempre arricchisce la visione della determinatezza) è il segno della redenzione del frammento: ciò che è strappato da un infinito privo di aspetto, proprio a cagione della lacerazione, porta il tutto nella parte.[...] La lacerazione continua in frammenti è un evento inarrestabile. [...] La ricchezza del frammento è enorme, tanto più grande quanto più è lacerato. [...] Il frammento lascia aperta la ferita umana, non sa chiudersi in limiti che saturano. **E’ una saturazione provvisoria, quella del limite, ma dona consistenza all’oggetto.** (La saturazione, ovvero il “bordo” che inquadra le opere di Klee imprime su di esse il marchio dell’oggettività, sia pure di un’oggettività del tutto particolare; e da tale oggettività il “frammento” d’Addiano è prima di ogni altra cosa **la sottrazione**). [...] La sua lacerazione è travaglio umano ed il frammento è sempre lacerato. (La lacerazione del corpo e del perizoma del Cristo di Grunewald). *Lacerato e inutile.*”*

La virtuale analogia di cui ci siamo fino ad ora giovati procede, dunque, per traslazione; traslazione **dalla** riflessione sui **significati del rappresentato** nelle due opere rinascimentali **alla forma della rappresentazione** d'Addiana e Kleeiana nel confronto che in questa sede fra i due artisti s'istituisce. Ma non è forse la **forma** della rappresentazione in D'Adda- Klee ad **essere**, in prima istanza, **contenuto** della stessa, proprio perché immagine prossima all'astrazione o quantomeno **altra dal** mondo dell'oggettivabile? Dove si può risolvere, in opere di tal guisa, il cosiddetto contenuto se non nella forma che le fa, essendo esso stesso solo forma, nient'altro che forma?

La risposta affermativa a tale questione legittima l'analogia appena utilizzata.

Tuttavia la scelta della Resurrezione pierfrancescana e della Crocefissione di Grunewald, scelta strumentale per le nostre riflessioni, senz'altro felice ma segnata da una costitutiva arbitrarietà, esempio possibile fra possibili, assume ora, a ben vedere, una consistenza ulteriore.

Infatti l'opera italiana e quella tedesca si oppongono perentoriamente qualora le si osservi dal punto di vista, chiamiamolo così, dei "richiami". Come tutte le immagini Kleeiane, anche la Resurrezione di Piero della Francesca è figura assolutamente chiusa, risolta in sé stessa; non v'è alcun "richiamo" a luoghi ulteriori (se non all'occhio esterno dell'osservatore che guarda entro gli stipiti della "finestra"), alcuna eco che risuoni in mondi altri che esulino dai rigidi confini delineati dalla solennità delle due grandi colonne classiche, nobilitati in basso ed in alto dalla magnificenza della base e dell'architrave. Ciò che contaddistingue quest'opera è, in altri termini, il suo statuto d'assoluta autonomia, il suo esser paradigma della **singularità**. Ed ogni opera di Klee è un singolo evento; inscena un "accadimento" della rivelazione affatto unico ed irripetibile, **mai prevedibile** senz'altro ma, insieme, così perfetto da rimandare alla classicità albertiana che vede

nell'opera bella la dimensione a cui "nulla si può aggiungere o levare che non venga peggio". Insomma, il recinto mediante il quale Klee "borda" le proprie opere è ciò che si potrebbe definire un **residuo** di classicismo; e così come la conseguenza essenziale del contorno Kleeiano è l'aspetto monadico d'ogni immagine, il sottrarsi di quest'ultima ad ogni richiamo che giunga da un luogo esterno, altrettanto l'effetto primario della frantumazione d'Addiana del recinto (e, dunque, il superamento di ogni scoria di classicismo) è la predisposizione di ogni frammento al legame con altri dando vita ad una flebile catena, o, ancor meglio, ad un'insieme d'incerte sequenze, sempre insensatamente recise, sempre inspiegabilmente avviate in vista di un barlume di Totalità mai raggiungibile. Tali sequenze sono aspetto peculiare della poetica d'Addiana e dall'artista stesso denominate "serie". Ora, come precedentemente accennato, la Crocefissione di Grunewald è pannello centrale di un grande polittico incardinato in una struttura ad ante mobili che permette la visualizzazione di alcune immagini solo alla condizione di celarne altre, in un **legame** che tuttavia non permette mai il dispiegamento dell'*istoria* nella sua Totalità. Rimarcando tutte le più che ovvie differenziazioni, il rapporto analogico arbitrariamente istituito fra D'Adda e Grunewald si consolida ulteriormente proprio nella direzione di quel tenue filo rosso che lega fra loro le immagini in quanto eventi. E' pur vero che nel polittico di Isenheim la narrazione si conclude nel giorno di Pasqua con una splendida Resurrezione che in-forma di "Senso" la storia dipanata nelle ante "precedenti" (e così non potrebbe non essere in un'opera contestualizzata all'interno di quell'Attesa che è la vita stessa del Cristianesimo), ma è altrettanto vero che, in questa danza rituale delle ante il ricongiungimento alla Totalità manifestato dall'ascesa in cielo del Cristo è **invisibile** nell'atto in cui si **rende visibile** la Crocefissione. Una Crocefissione che non attende Resurrezione alcuna, dimensione umana mai superabile. La Verità che il Cristo di Grunewald mette in mostra mai si concede quale oggettivazione sottoposta al dominio onnicomprensivo di un'occhio "logico". La Verità acceca, non la si può mai guardare in volto, pena il riscatto della finitezza ed il

dissolvimento della dimensione umana; la Verità può esser solo **vissuta**. Rimarcando un brano di D'Adda già citato, *“La lacerazione è il segno della redenzione del frammento:ciò che è strappato da un un infinito privo di aspetto, proprio a cagione della lacerazione porta il tutto nella parte”*. Quel *“tutto”* è coglibile solo a condizione che vi sia *la parte*; Dioniso, insomma, si *“dà”* ed **insieme** si *“ritrae”* solo nel frammento in quanto evento, nel contingente, nella finitezza lacerata dello *“strappo”* dalla Totalità; Totalità come *“Unità originaria”* che **nell'occasione** dell'esperienza dell'accadimento si concede esclusivamente alla dimensione del **“sentire”, del vivere, del partecipare** sottraendosi a qualsivoglia **spiegazione** che utilizzi l'apparato strutturale della logica. D'altronde è evidente l'impossibilità di spiegare un *“infinito privo di aspetto”* conferendo ad esso **un** aspetto definito, apollineo, che ci consentirebbe di poterne parlare solo alla condizione di sottrarlo a quell'informe, a quell'esser *“infinito privo di aspetto”* che è senz'altro. Ci viene incontro il Nietzsche di uno degli ultimi paragrafi della *Nascita della Tragedia* dove si esplica *“il difficile rapporto fra l'apollineo e il dionisiaco nella tragedia con un legame di fratellanza fra le due divinità: **Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere**”* [51].

Il paradosso originato dal *“bordo in-scenante”* delle opere di Paul Klee è l'esibizione di **un occhio che contempla da un punto di vista esterno alla natura il proprio esser immerso nella natura essendo esso stesso, in primo luogo, “natura, frammento della natura nel dominio della natura”** [52]. Tuttavia è proprio **all'interno** del paradosso consustanziale all'immagine Kleeiana che si avviano quelle condizioni di possibilità concretanti l'ultima e tragica àncora di salvezza su cui ancora possa aggrapparsi la *“parola”*, e tutto ciò **proprio nell'attimo** in cui se ne ratifica indiscutibilmente l'impotenza; e con un verbo ormai già in sé stesso implosivo, Klee costruisce una Teoria della Forma e della Figurazione, partecipa

all'attività didattica della Bauhaus.

E' senz'altro intensissima nell'universo dell'artista svizzero la tensione fra la salvazione ed il guasto della parola, fra il "recinto" lineare, geometrico che "borda" le sue opere ed il mondo labirintico della *Gestaltung* che gli stipiti della finestra albertiana-Kleeiana inquadrano.

Le considerazioni inerenti all'abitudine Kleeiana di titolare con attenzione le proprie opere porta nuova linfa all'esposizione della dimensione paradossale che abbiamo enucleato quale tratto peculiare della produzione dell'artista svizzero; è opportuno in questo frangente avvalersi di un'immagine di Klee per dar consistenza fisica alla riflessione che si va dispiegando. Aprendo a caso una pagina d' un catalogo Kleeiano ci si imbatte in un'opera del 1921 che l'artista intitola *Sapere, tacere, passare oltre* (fig.4). Tal titolo, che si pone rispetto alla rappresentazione non come integrazione bensì come "sinolo" si configura, nei riguardi della silhouette che dal suo stesso interno lo estrinseca verbalmente quale possibile, come quanto di più vago si possa immaginare. La meditata disposizione dei termini *Sapere, tacere, passare oltre* ovvero di vocaboli che rientrano senz'altro nella sfera della mera quotidianità mettono in luce tanto lo statuto d' "incertezza" di un'immagine che dimora sulla soglia fra il figurabile e l'inconfigurabile (la silhouette può sì essere *Sapere,tacere, passare oltre* ma **insieme** può essere anche qualcosa di **completamente diverso** da *Sapere,tacere,passare oltre*), quanto l'incapacità della parola di definire un'immagine più reale di quella fossilizzazione di approssimazioni che la parola stessa senza dubbio è, in quanto forma formata, conclusa, mineralizzata. L'impotenza della parola assume piena visibilità nell'atto in cui la si colga, come in *Sapere, tacere, passare oltre*, in una relazione interna con la stessa immagine da cui è scaturita; tuttavia proprio con tal uso la si "salva". Il "recinto" Kleeiano esibisce la propria debolezza in occasione del paradosso che, inquadrando, avvia. In altri termini, l'artista svizzero con i bordi, con i titoli "salva" la parola già frantumata; e preserva quest'aporia per erigere con il *logos*

una Teoria della Forma e della Figurazione che **argomenta** la caducità del *logos* stesso.

In D'Adda la titolazione declina, come già in questa sede si era in precedenza evidenziato, a **mezzo** funzionale per la distinzione di una “serie” dall'altra; dunque mai una designazione, seppur ambigua, per ogni frammento ma una vaga denominazione per ogni catena d'“eventi” costitutivamente legati fra loro per vie che si sottraggono a qualsivoglia predeterminabile causalità. La dimensione propria di una sequenza di frammenti d'Addiani è quella del **labirinto**, di uno star dentro la finitezza senza attendere vie di uscita, di un fare e rifare e rifare ancora; rinvigorendo una riflessione già dispiegata in occasione del Capitolo sugli anni di “Parigi” che si era valsa del Koln concert di Keith Jarrett quale efficace esemplificazione musicale, una “sequenza” d'addiana rimanda ad “un'insieme di variazioni protese in direzione di una determinazione in tratti pertinenti di un Tema sul quale si ha piena consapevolezza di non poter approdare mai”.

Riservandoci di entrare nel merito della questione relativa alle “serie” D'Addiane in luoghi più opportuni, è senz'altro necessario prendere in considerazione alcuni frammenti dell'artista torinese funzionali alla legittimazione del percorso fino ad ora tracciato. Ed è proprio *dalle parvenze di contorno che sfigurano la geometria prestabilita del foglio* che è proficuo muovere, palpandone silenziosamente le delicate irregolarità, transitando tra le infinite ricchezze di quelle forme sfrangiate sempre nuove, sempre diverse, sempre **gratuite**. “*La ricchezza del frammento è enorme, tanto più grande quanto più è lacerato*” [53].

Il frammento cat.2123 del 1965 ([Fig.5](#)) è “raccolto” e “preservato” sulla superficie di un foglio che funziona da supporto necessario per un minimo di determinazione; richiamando alla memoria un brano dell'artista già citato in questa sede, le “*mie cose [...] si sottraggono ad un'inquadratura: hanno la tendenza ad impedire una determinazione anche se la*

determinazione è alla fine in certa misura inevitabile^[54].

Il supporto cartaceo, presente nella quasi totalità dei frammenti d'Addiani individua quell'inevitabilità di un barlume di consistenza. Nel dialogo sussurrato tra le trame del labirinto che dà corpo alla "serie" denominata "presenze, incontri e gruppi", lo "strappo" 2123 é (**e non: mette in mostra**) - entro i confini di una travagliatissima bordatura che "allude" nel suo inquietarsi ad un rettangolo **mai raggiunto né raggiungibile** – un delicato gioco di trasparenze dal sapore squisitamente Kleeiano; ma è proprio a partire dal confronto con l'artista svizzero che emerge la questione, per noi fondamentale e già in parte ampiamente trattata, della differenza fra l'**Essere in sè** ed il **Mettere in mostra**.

Estrapolando dal catalogo Kleeiano alcune opere "esemplari" ai fini del ragionamento che in questa sede si va articolando, "Americano- Giapponese" del 1918 ([Fig.6](#)), "La cantante dell'Opèra Comique" del 1925 e "Un po' di tutto per terra" del '37, si può osservare che in ciascuna di esse " Il reso visibile" prende dimora su una superficie che è schermo neutro senz'altro, spazio virtuale disponibile al deposito d' ogni "possibile" in forma. Il supporto recintato dai geometrici confini di Klee non manifesta increspatura alcuna che riveli la matericità di un luogo "vero", vivente, partecipe del travaglio proprio della finitezza. La superficie Kleeiana è asettico **spazio a priori**, pura neutralità al di fuori di ogni tempo e di ogni spazio, fertile terreno per la germinazione dell'evento, luogo virtuale per eccellenza che sussiste esclusivamente nell'attesa di un'immagine, non importa quale, che in esso si rivelerà, figurazione che assorbirà il proprio schermo-supporto **senza residui**.

La superficie di *Americano-Giapponese* – ed il discorso si potrebbe riformulare per qualunque altra opera Kleeiana – si risolve **completamente** nell'immagine a cui è votata, nel "rivelato" che supporta. Questo è l'aspetto classico del linguaggio dell'artista svizzero, il suo ancorarsi alla tradizione pittorica.

I frammenti del 1972 Cat.3645 ([Fig.7](#)), 3647 ([Fig.8](#)) appartenenti alla serie “impasti bianchi velati colori”, i frammenti Cat. 3636 ([Fig.9](#)), 3429 ([Fig.10](#)) che partecipano alla sequenza nominata “Formiche” configurano – ma, anche in questo caso, il discorso può virare verso qualunque altro “strappo” di Mario D’Adda– il superamento, o per meglio dire, la frantumazione del binomio Kleeiano quale inscindibile associazione di superficie e di neutralità.

“Tutta la materia possibile per tutti i modi di essere e collocarsi” è frase cara a D’Adda. La materia che dà carne alle “rivelazioni” dell’artista torinese è **l’unica possibile** per ognuna di esse; la qualità e la quantità della materia è **consustanziale**, dunque **necessaria**, alla contingenza propria d’ogni rivelarsi ; in altri termini, la materia d’Addiana è la rivelazione stessa, puro e gratuito evento, dono inatteso. Nei frammenti di Mario D’Adda viene meno la distinzione tra superficie ed immagine; l’immagine è la superficie stessa, la superficie stessa è l’immagine. Tal separazione era stata elusa anche in Klee (ed in tutta la storia della pittura classica in genere) ma, a ben vedere, si trattava solo di una mera apparenza; immagine e superficie convivevano senz’altro come entità distinte, ma solo alla condizione che la superficie si disponesse a risolversi **totalmente** a favore dell’immagine che supportava. E ciò poteva accadere solo in quanto il vaglio delle superfici “a disposizione” inclinava la propria scelta verso quelle che esibivano il maggior grado possibile di neutralità; vi era dunque un progetto iniziale che prevedeva l’utilizzo di un supporto devitalizzato, mai contingente, pre-disposto all’inibizione più assoluta. Si trattava di un dualismo che giungeva ad effimera risoluzione solo mettendo a tacere uno dei due termini.

Il frammento 3645 è esaltazione della vitalità della materia, delicatissimo dialogo fra “micro-eventi” sussurrati all’interno del fenomeno; la linea delle “silhouette” sovente s’inquieta armonizzandosi con i tremolii manifesti della struttura materica; spesso si perde, scompare silenziosamente; altre volte è recisa, all’improvviso, talvolta si afferma con

decisione. La materia è un gioco continuo d'increspature, di coaguli, di vuoti inattesi; è un mondo di piccole gratuità che respirano, che convivono in quanto fenomeni disponendosi accanto a tutti gli altri "eventi" del mondo del visibile. La bordatura gialla annulla ogni assonanza con le "cornici" Kleeiane; tale è la sua incertezza da sfuggire a qualunque tentativo che possa in qualche modo scagliarla verso la condizione di stabilità propria della parola; è solo, per dirla con Ettore Ghinassi, *"parvenza di contorno che sfigura la geometria prestabilita del foglio"*.

La promessa non mantenuta di un contorno assume piena visibilità nella rottura del rettangolo evocato dai bordi della formica 3636. Le increspature della superficie corrodono il segno, portano a decomposizione il colore, sfigurano le silhouette che a stento sopravviveranno quali forme. E' il linguaggio di una superficie granulosa, dove ogni piccolo grumo afferma la sua vita, manifesta la sua identità, è portatore del proprio colore e della propria materia. E' la messa in mostra di un gioco di alternanze, di assorbimenti e di residui.

Il giallo, nello strappo 3647, è il colore della superficie, non quello delle "figure"; è un colore che corrode, che si espande in spazi sempre nuovi, che lacera donando e "promettendo" sempre nuove granulosità, straordinarie ruvidezze, infinite ferite. Scrive D'Adda ne *La cassettera dell'universo*: *"Un acido che corrode versato su una materia produce una differenziazione: rivela un aspetto diverso da quello che produrrebbe su un'altra materia. Gli aspetti delle cose stanno fra loro in un rapporto che ha infinite possibilità di trasformare, legare, intrecciare, associare, rompere, rifiutare, e ciò nello spazio e nel tempo, moltiplicando all'infinito le possibilità di collocarsi"*.

Il frammento 3429, fra i pochi in cui il geometrismo del contorno assume una consistenza quasi plausibile, appare quale sorprendente dinamismo di coaguli cromatici, di decomposizioni; il colore è una sorta di energia cosmica, proprio quella su cui lo strappo 3429, nell'inconsistenza della propria oggettività,

sembra galleggiare e, solo per un istante, donarsi al mondo.

Lascio concludere a D'Adda: “ *L'uomo oggi è come l'aquila ubriaca che dimentica di sé e del suo spazio starnazza in luoghi stretti e vicini. Se l'ubriacatura fosse definitiva morirebbe insterilito in un angolo buio come un topo e la sua spoglia decomposta sarebbe l'ultimo segno di sé. Ma se si risveglia ritrova l'ampiezza del colpo d'ala che è proprio della sua natura e riconquista il suo spazio solo nel quale è reale, veramente reale, con l'occhio ricco della capacità di vedere l'infinita possibilità di essere e di disporsi degli aspetti della fisionomia totale*”^[55].

"1) Il mondo "vero", attingibile dal saggio, dal pio, dal virtuoso.

Egli vive in esso, lui stesso è questo mondo...trascrizione della tesi: "Io, Platone, sono la verità".

2) Il mondo "vero", per il momento inattingibile, ma promesso al saggio, al pio, al virtuoso...

3) Il mondo "vero", inattingibile, indimostrabile, impromettibile, ma già in quanto pensato una consolazione, un obbligo, un imperativo.

4) Il mondo "vero", inattingibile. Comunque non raggiunto. E in quanto non raggiunto, anche sconosciuto. Di conseguenza neppure consolante, salvifico, vincolante; a che ci potrebbe vincolare qualcosa di sconosciuto?

5) Il mondo "vero". Un'idea che non serve più a niente, nemmeno più vincolante. Un'idea divenuta inutile, superflua, quindi un'idea confutata; eliminiamola!

6) Abbiamo tolto di mezzo il mondo "vero". Quale mondo ci è rimasto? Forse quello apparente?...Ma no! Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente".

Nietzsche

Note:

[1] “ *Amo Klee*”, scrive D’Adda inaugurando, con tale aforistica dichiarazione d’amore, uno dei testi basilari per chiunque voglia accostarsi alle relazioni intercorse tra l’artista torinese e l’opera dello svizzero; il testo venne elaborato in occasione di una visita all’esposizione Kleeiana realizzata nel settembre del 1967 presso i locali del Museo Cantini di Marsiglia

[2] Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, edizione Frauenstadt, I vol, pag.416

[3] Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, pag.25, Adelphi

[4] *Ibidem*, pag.25-26

[5] Mario D’Adda, *Note dal catalogo Klee, Galleria Nazionale d’Arte Moderna-Roma 16 aprile-17 maggio 1970. Riflessioni sulla prefazione di Palma Bucarelli*

[6] *Ibidem*

[7] Mario D’Adda, *La misura del frammento*, 14 marzo 1970.

[8] Mario D’Adda, *Esposizione Klee, Museo Cantini di Marsiglia 20 – 21 – 22 Settembre 1967*

[9] Mario D’Adda, *La misura del frammento*

[10] *Ibidem*

[11] Mario D’Adda, *La misura del frammento*

[12] Mario D’Adda, “*Settant’anni di vita*”

[13] Mario D'Adda, *Note Autobiografiche*

[14] Friedrich Nietzsche, *La nascita della Tragedia*, pag.30, Adelphi

[15] Friedrich Nietzsche, *La nascita della Tragedia*, pag.30, Adelphi

[16] Epitaffio che si legge sulla tomba di Klee

[17] Mario D'Adda, *Note dal catalogo Klee*, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma 16 aprile- 17 Maggio 1970, Riflessioni sulla prefazione di Palma Bucarelli

[18] *Ibidem*

[19] *Ibidem*

[20] *Ibidem*

[21] *Ibidem*

[22] *Ibidem*

[23] *Ibidem*

[24] *Ibidem*

[25] Mario D'Adda, *Riassunto criterio di scelta*

[26] Mario D'Adda, *Note dal catalogo Klee*

[27] Paul Klee, *Vie dello studio della natura*, Bauhaus Weimar 1923 in *Teoria della forma e della figurazione*, pag.66-67, Feltrinelli 1959

[28] *Ibidem*, pag 67

[29] Mario D'Adda, *Esposizione Klee*, Museo Cantini Marsiglia

[30] *Ibidem*

[31] *Ibidem*

[32] *Ibidem*

[33] Mario D'Adda, *Note al catalogo Klee*

[34] *Ibidem*

[35] *Ibidem*

[36] *Ibidem*

[37] Roland Barthes, *Cy Twombly o "Nun multa sed multum"* in *L'ovvio e l'ottuso*, pag.159, Einaudi 2001

[38] Palma Bucarelli, Prefazione al Catalogo della Mostra su Paul Klee, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 aprile-17 Maggio 1970, pag.9, De Luca Editore

[39] Mario D'Adda, *Note al Catalogo Klee*

[40] *Ibidem*

[41] *Ibidem*

[42] *Ibidem*

[43] *Ibidem*

[44] Giulio Carlo Argan, *Paul Klee. Strada principale e strade laterali* in *Il primo novecento*, pag.283, Sansoni per la scuola, 2001

[45] Mario D'Adda, *Note al catalogo Klee*

[46] *Ibidem*

[47] Massimo Cacciari, *Icone della legge*, pag 294, Adelphi, 1985

[48] Ettore Ghinassi, *Mario D'Adda: la pittura come processualità interminabile* in *Figure d'arte, Artisti a Torino dagli anni '50*, Edizioni Alberti, 1991

[49] Claudio Fontana, *Morfologia e fragilità* in *Paul Klee, figure e metamorfosi*, Catalogo della mostra, Bologna, Museo Morandi 25 novembre 2000-4 marzo 2001 a cura di Marilena Pasquali, pag.72

[50] Paul Klee, *Vie dello studio della natura*

[51] Friedrich Nietzsche, *La nascita della Tragedia*, pag.145, Adelphi

[52] Paul Klee, *Vie dello studio della natura*

[53] Mario D'Adda, *La misura del frammento*,_14 marzo 1970

[54] *Ibidem*

[55] Mario D'Adda, *note al Catalogo Klee*

CAPITOLO III

“Forma è ciò che è spinto naturalmente a
forma” :

Mario D’Adda e la prassi della scrittura

*“Michelangiolo non si difende dalle minacce del caos e non le
sublima ma dichiara nel non-finito la sconfitta della forma
rispetto alla vita”*

(Bruno Zevi)

*“L’incomunicabilità è un attrito necessario:
impedimento a un identificarsi facile
delle cose in un tutto uniforme senza
contrario, senza dolore, privo di fatica*

consumata, non redento”

Mario D’Adda, L’adattatore magico

“*Tutta la materia in tutti i modi di essere, di disporsi e di essere collocata*”^[1]: è su tal aforisma che il molteplice D’addiano - nel dilagare inarrestabile di eventi mai conclusi, sempre guasti nei riguardi d’ogni paradigma di finitezza, geneticamente avulsi da quel mondo di vocaboli denotativi sistematizzati sotto le “regole”, per dirla con Wittgenstein, di ogni “gioco linguistico” – si riversa affidando, per un solo istante ad una formula la natura del proprio costitutivo **non-senso**, della propria gratuità, della fenomenicità senza scopi ulteriori che trascendano l’affermazione, sostanziale in ogni frammento di Mario D’Adda, d’una contingenza assoluta, della negazione di quell’attesa che guarda al superamento del finito come al conferimento di un **Senso** che riconurrà la “parte” al Tutto. L’ombra della croce del Cristo di Grunewald, la drammatica eco del “Compianto” senza speranza nella prima serie della Grande Passione di Durer ([fig.1](#)) condizionano irrevocabilmente il nostro sguardo proprio nell’atto in cui ad-tende una qualche comprensione (fra le infinite possibili) dei frammenti dell’artista.

“*Tutta la materia in tutti i modi di essere, di disporsi e di essere collocata*” è formula che esprime l’imperativo categorico D’addiano, illimitata apertura a possibilità; il compito che in questa sede ci si prefigge è l’analisi di ciò cui la configurazione e l’adeguamento dell’aforisma rimanda, limitando tuttavia le nostre considerazioni alla sola prassi scritturale dell’artista.

A ben vedere, le poche righe fino ad ora elaborate implicano **già** l’emersione della tesi fondamentale cui il nostro scritto avrebbe dovuto approdare: **l’assoluta complementarietà di scrittura e pittura**, intendendo la prima **non** nel senso di un insieme di formulazioni verbali protese all’esplicazione degli aspetti “criptici” proprii delle

sequenze d'addiane **ma** quale insieme di eventi in parole fecondate dallo stesso seme che dà corpo al gesto puramente segnico, pittorico in senso stretto. Infatti, “*tutta la materia in tutti i modi di essere, di disporsi e di essere collocata*” significa, in primo luogo “materia” nel senso più estensivo del termine, intendendo senz'altro con tal locuzione anche la “parola”.

Il peso materiale del linguaggio D'addiano, concretizzante uno sterminato affresco, irrorato di pensieri e costituito da una sequenza infinita di note “sgrammaticate”, di frasi che prendono vita nell'atto stesso della sottrazione da ogni cosiddetta “bella forma” e depositate nei luoghi “più opportuni” in un *hic et nunc* che va di pari passo alla dinamica ed alle urgenze proprie di ogni riflessione è rivissuto, con tutte le sue gravità, dall'artista in un testo - per noi d'importanza fondamentale - elaborato nel 1965 quale commento all'articolo di Maurois apparso su Stampa Sera l'11 settembre di quello stesso anno^[2].

Scrive D'Adda, volgendosi a quel peculiare “scaricarsi” dei proprii pensieri in minuscole grafie, quasi fossero pruriti insediati sui margini dei libri, in taccuini, sui biglietti del tram ([Fig.2](#)): “*Per me è come se avessi depositato arricchendomi nel senso di farmi dentro più limpido e leggero, qualche cosa di cui dovevo liberarmi e lasciare qua e là. Ciò che è strano è che rileggendo non riconosca ciò che ho scritto o quasi, come se leggessi una cosa nuova scritta da altri*”^[3]. “Processualità interminabile” è la scrittura D'addiana, immensa rapsodia di scarti e di residui. La necessità e l'abbandono ne siglano lo statuto.

Una necessità che si concreta nella consustanzialità fra domanda, riflessione sul mondo e sgravio di parole. La formatività che dà vita alle note scritte di Mario D'Adda storna il proprio colpo d'ala nei riguardi di ogni finalità mnemonica: non le genera affatto per accantonarle in vista di un'utilizzazione possibile per il futuro, sorta di pensato rappreso in proposizioni iper-significanti; al contrario, le istituisce quali espressioni “proprie” della dinamica di ogni pensiero, senza scopi ulteriori

che vadano oltre la finalità di una più chiara determinazione di ciò che è riflettuto nel presente. *“Qualche volta scrivo perché una domanda si presenta alla mia mente: se c’è bisogno di chiarezza, necessità di capire oltre i limiti di un argomento, al quale nella vita di ogni giorno si potrebbe rispondere con poche parole”. “La mente cammina in una certa direzione e i passi si susseguono uno all’altro in modo semplice sciolto legati fra loro”*^[4]; e del cammino D’addiano le note costituiscono le impronte, **abbandonate** per sempre **dietro** le spalle. *“Non riesco a leggere con facilità la mia stessa scrittura”*^[5], afferma l’artista con una lieve vena di rammarico. *“E’ strano che oggi oltre a dimenticare quasi completamente ciò che ho letto e che mi ha arricchito dimentico le mie stesse note: difficilmente mi è capitato di rileggerle anche dopo parecchio tempo”*^[6].

Grammatica: sintetico rigore della forma; innesca una mortifera danza, nevrotica, perversa, di puliture e limature, di limature e puliture su un corpo caldo, pieno di amori disordinati, *“di impulsi di resistenze di vita”*, di dionisiache carnalità. Purifica, purifica, purifica attingendo all’assoluto, anelando al fermo, accarezzando la morte. Ogni “grammatica” risolve in “numero” il frammento, mesta dimenticanza dell’irregolare, insensibile assorbimento dei tenui tremolii, delle violente increspature del bordo in ogni strappo. Ma proprio **nel** suo fallimento la danza lugubre è insieme garante di una vitalità che irrompe, sovrabbondando le gelide griglie dell’assoluto; la danza “manca” proprio a partire da quel rimanere affatto inconcepibile del *“punto in cui si dovrebbe fermare”*^[7]: *“Ciò che rimane ci appare sempre troppo ricco, non sufficientemente rigoroso, non sufficientemente puro e si continua a togliere e a tagliare”*^[8]. Metafora del meccanico che “tenta” il suo capolavoro: *“Lima per trovare il perfetto incastro poi a un certo momento senza quasi aver toccato il pezzo, con l’ultimo colpo di lima, l’incastro è **andato all’aria**, l’imperfezione da una parte è passata all’altra: prima l’incastro era ancora troppo stretto, poi è diventato troppo largo.”*^[9]

Mondrian: ostenta la precarietà nel cuore di ogni

equilibrio, imbriglia il tragico mai riconducibile a lemma che è in ogni colore; ogni griglia è nuovo tentativo, nuova proporzione “azzeccata” ma vitalmente momentanea, incerta; la serie dei “rigori delle linee” si stempera negli spessori del passo sincopato di un Boogie-Woogie. *“Mondrian non è arrivato alla geometria pura. E’ rimasto nel suo segno un **valore drammatico concentrato, costretto nel rigore sintetico della forma**”*^[10].

La grammatica è infinita.

Incombe da sempre sul mondo l’ombra di un’immensa roccia metafisica – masso informe dell’incomunicabile – condizione necessaria per “la Parola” che eleva l’uomo a *“creatura unica nell’universo spazio”*^[11]. L’inerte macigno dell’impedimento ostenta due peculiari connotazioni: *A)* gli strati che lo compongono sono pressochè infiniti; implicazione: per quanto lo si possa scavare **non** è mai sopprimibile. *B)* la materia che lo costituisce è pre-disposta, si potrebbe dire “finalizzata” al punto da sussistere solo per esser intaccata a colpi di piccone, sgretolata rabbiosamente da uno scalpello, corrosa da un punteruolo.

Con evidenza possiamo ipotizzare: se fosse possibile frantumare la roccia dell’incomunicabile, il masso senza tempo dell’inconfigurabile, ci si potrebbe avventurare in direzione di una *“comunicazione totale”*^[12]; le schegge del gravoso macigno, abbandonate a terra, organizzerebbero una parvenza di percorso, trappola in quanto *“via verso la morte”*. *“Si comunica ciò che è diviso e differenziato alla difficile e affannosa ricerca di un’uniformità, uno spazio in quiete di avvenuta totale comunicazione”*^[13]. Ma la quiete della “totale comunicazione” risolve luttuosamente in sé ogni diverso, riconduce all’Uno le ricchezze del transeunte, conferisce Senso al molteplice, uccide il fenomeno, la parola, l’uomo.

Linguaggio: anelito affannoso e fallimentare verso le placide acque di una “comunicazione assoluta”; è ciò che è *“adatto a vincere – seppur sempre provvisoriamente – la negazione, l’incomunicabilità originaria”*. *“La dura crudele*

massa che forma l'impedimento alla comunicazione piega l'uomo, lo costringe in limiti, caratterizza la sua natura di creatura scaduta colpita nella parola. Tuttavia l'uomo impedito balbetta scalfisce nella sua integrità l'impedimento, scava faticosamente nella sua dura massa..."[14].

E' proprio dai tentennamenti d'ogni balbettio, da ogni ferita perpetuata nella roccia che sgorga un'incessante "piena" di diversi, di ricchezze, di parole più o meno aggregate sotto l'organizzazione aprioristica e dogmatica, seppur in minima misura necessaria, di una "grammatica". Scrive D'Adda: "*La parola totale sarebbe totale comunicazione ed è priva di senso reale come è priva di senso una candela accesa al sole*"[15].

Inversamente, se tale fosse la compattezza della roccia da eludere ogni intacco, tanto imperturbabile ad ogni colpo di scalpello quanto insensibile alle bruciature di un acido, l'uomo si scioglierebbe in linfa vitale per i tessuti corrosivi di un monadismo a oltranza; non si potrebbe nominare "autistico" poiché l'autismo altro non è che la sottrazione patologica da un'instaurata dimensione del comunicare. Riflettendo sulle implicazioni connesse alla nostra ipotetica circostanza, possiamo senz'altro sostenere che non v'è comunicazione senza parola, senza una parvenza, diciamo pure, senza un abbozzo di linguaggio. E se non c'è linguaggio non c'è pensiero: dunque, a ben vedere, l'uomo non sarebbe uomo. "*..se ciò che è differenziato sostasse per assoluta incomunicabilità, nella fissità si incontrerebbe ugualmente la morte*"[16].

Uomo: è garantito dal nevrotico anelito alla "comunicazione totale" e, **insieme**, dal fallimento che ogni anelito **costitutivamente** avvia in ogni suo tentare.

"L'uomo è colpito nella parola: il linguaggio è il suo strumento per scavare, il dente per rosicchiare l'incomunicabilità che gli si oppone"[17].

L'oscuro macigno dell'incomunicabile, proprio **per** la conservazione dell'aspetto contraddittorio che l'istituisce – quel

suo essere assolutamente ineliminabile e, nello stesso tempo, sussistente, possibile solo in vista della difesa da ogni assalto ch'esso, **necessariamente ed improrogabilmente** attiva – è condizione di possibilità per ogni parola, per ogni comunicabile, insomma, per quell'aspetto peculiare che fa dell'Uomo, propriamente, un Uomo.

“Il linguaggio è dunque qualche cosa che precede l'uomo. Non è una sua invenzione, una trovata del progresso. Il linguaggio ha in sé già all'origine qualcosa di adatto alla funzione, così come una cosa accuminata è adatta a scavare, tritare, rompere come sono adatti a ciò un piccone, un dente, uno scalpello, un punteruolo.”^[18].

Il linguaggio precede l'uomo; a questo, alla sua essenza è consustanziale lo specificarsi del linguaggio in forme determinate, siano queste parole, opere d'arte finite, frammenti, relitti.

Si è più volte insistito sulla consistenza ontica del frammento D'addiano, sul suo essere in prima istanza “oggetto” che dal suo stesso interno sempre ostenta la sottrazione da ogni oggettivazione possibile; collocabile solo in quel mondo “altro”, luogo del virtuale, del possibile che è la “Cassettiera dell'Universo”. Fatte le tanto debite quanto ovvie distinzioni, lo “sgrammaticato” dello scrivere D'addiano altro non è che lo “scampare” dello spontaneo da ogni “incorniciatura” di linguaggio, da ogni risoluzione in luoghi pre-definiti. *“L'uomo crea gli **aspetti** del suo linguaggio, li ordina, li modifica, li arricchisce, ma la virtù iniziale del linguaggio, quella di essere adatto a vincere la negazione, l'incomunicabilità originaria gli è data”*^[19].

Ai cosiddetti anni “barbari” di Parigi – irruenza drammatica di grasse materie colorate vomitate senza regole né modelli su un supporto ed aggregate **sull'occasione** di un'immagine “morfoplastica” – fece seguito la ricostituzione di una grammatica pittorica “altra”, parallela a quella grammatica tradizionale che individua la concrezione di “già e mai più

pensati” in un’organizzazione sistematica di regole e di definitezze. Più che di grammatica “altra” si dovrebbe forse parlare di riflessione sulle potenzialità intrinseche ad ogni modo di disporre il segno^[20], sorta di cultura “a tutto tondo” inerente a quell’**unico possibile necessario** all’emergenza figurativa di ciò che in **quella** circostanza determinata si è “**trovato**”; “...penso continuare a cercare, ma / credo che basti. / Questo è quanto c’è nel mio / lavoro / (mi pare) / non perché io lo abbia voluto / mettere / ma / perché mi sembra di **trovarlo** / (a volte) / con occhio / estraneo.”^[21]

Certamente da questo punto di vista sembra parzialmente venir meno il postulato che guardava a pittura e scrittura come relazionati da intrinseca complementarietà, ipotesi da cui il nostro scritto prende corpo e verso cui ad-tende al fine di configurarne la verifica. Infatti D’Adda afferma: “ *Io disegno e dipingo e ciò è reale. Non scrivo invece almeno non scrivo nel senso che affronto un problema di forma che invece affronto dipingendo*”^[22]. La scrittura D’addiana (e, in questo senso diverge con evidenza dall’esperienza pittorica) persevera in una ostinata barbarie, evacuazione “*priva di dubbi*”: “ *Dipingevo allora un po’ come oggi scrivo. Naturalmante anzi violentemente e con assoluta libertà, assolutamente privo di dubbi.*”^[23].

Tuttavia c’è una frase dell’artista che perentoriamente riafferma l’autorità del nostro postulato: “... conosco molto bene il conflitto fra due valori (Pittura e Scrittura) che sembrano chiudersi a vicenda e che invece nel punto di tensione fra loro che riescono a realizzare diventano la stessa cosa rivelano un unico valore”^[24].

Un’evidenza suggella la nostra affermazione iniziale: a volte accade che il segno pittorico si “compie” su quegli stessi luoghi-supporti solitamente deputati alla scrittura; è il caso dei cosiddetti “Memo-macchi”, quadernini per appunti composti da piccoli fogli autonomi a volte bianchi, spesso a righe celesti, forati nel bordo laterale sinistro ed inanalletti all’interno di una copertina raccoglitrice. I “Memo-macchi” supportano **tanto** lo

“scarico” verbale delle più disparate, a-sistematiche riflessioni D’addiane degli anni ’70 **quanto** l’evenienza di un segno grafico che rimedita su se stesso attuando continui ritorni, sorta di “catena” aperta di variazioni su un tema **mai** dato, forse presagito ma sempre guasto nei riguardi di ogni anelito definitorio; e la “serie” che tali variazioni istituiscono attesta l’esito fallimentare della propria nomina secondo quell’agognato “tema originario”, **mai trovato e mai trovabile** senz’altro, con lo stemperamento di tal brama in un quieto riconoscimento, da parte dell’artista, della serie stessa mediante il nome del materiale che i suddetti eventi grafici supporta; in altri termini, la serie viene, appunto, denominata “Memomacchi”. E’ come se l’aura sacrale intrinseca alle fenomenizzazioni di ogni opera d’arte in generale, pittorica in senso specifico, decadesse declinando a puro evento grafico; dove l’aspetto blasfemo di ciò si concentra in quella inaudita convivenza su un medesimo luogo di quegli **assolutamente incompatibili** rappresentati, per un verso, dalla libertà totale del segno pittorico D’addiano che altro non è se non l’evidenza di un “*fare che, mentre fa, inventa il modo di fare*”^[25] tentando, per l’altro dalle rigide geometrie delle righe parallele stampate sui fogli “Memo-macchi”, sovente lacerati ai bordi ([fig.3](#), [4](#), [5](#)).

Un aspetto ulteriore si pone con evidenza avvalorando il nostro assunto di partenza; cediamo dunque per un istante la parola al D’Adda delle Note Autobiografiche per enucleare i termini della questione che in questa sede s’intende sviluppare: “*Nel 1971 raggiungo l’exasperazione nella tendenza al piccolo formato. [...] Nel 1973 per la prima volta esprimo pensieri in forma lirica: scopro che posso dire molto in poco*”^[26].

Frutto inesauribile e succoso dell’exasperazione al piccolo formato del ‘71 è lo splendido, corposo insieme di frammenti che compongono la serie delle cosiddette “formiche”. E’ tuttavia opportuno concentrarsi, in questa circostanza, sull’aspetto verbale della produzione D’addiana di questi anni e, specificamente, sulla **contrazione** della scrittura estesa, “orizzontale”, **in** una concrezione “verticale” e compressa che si

manifesta in locuzioni ipersignificanti fra loro aggregate secondo la forma del componimento “lirico”. Occorre prestar attenzione al fatto, come già affermato poc’anzi, che un’analoga tendenza all’implosione degli “eventi” in forme ridottissime si attua in quegli stessi anni nella produzione pittorica di Mario D’Adda; ed è proprio **in occasione** di quell’attenzione che si manifesta, con piena evidenza, la predisposizione dell’artista ad un “fare”, ad un “essere” - per dirla con Pareyson – *“volontà d’arte che assorbe in un’intenzionale formatività tutta la vita spirituale”*^[27], le cui insondabili ed implicite motivazioni si radicano in un luogo che è tanto alla base della scaturigine dell’evento grafico quanto di quello verbale. In un certo senso si può asserire, e ciò riflettendo sulla proposizione testè citata dalla Note Autobiografiche, che Mario D’Adda non è poeta, almeno nel senso che nelle sue composizioni liriche la “cura” sembra riversarsi non tanto verso quell’aspetto estetico legato all’aggregarsi di locuzioni secondo assonanze e dissonanze, carattere intrinseco ad ogni componimento poetico almeno nell’accezione tradizionale del termine, quanto all’impiego della forma lirica quale strumento, seppur consustanziale al generarsi stesso dell’evento in parole, per *“dire molto in poco”*. Casi esemplari di convivenze sul medesimo supporto di segni grafici e di parole organizzate in frasi sono alcune opere D’Addiane, talora firmate e datate, catalogate dall’artista stesso all’interno dell’immenso corpus di opere pittoriche e da questi sistematizzate – dunque “attestate” – sotto lo statuto di eventi, per così dire, “estheticamente finalizzati”.

Paradigmatiche, a questo riguardo, sono cinque litografie *“senza titolo”* ([Fig.6](#)) la cui tiratura, postuma in 55 esemplari, è stata realizzata probabilmente nel 1986 con torchio a braccia su carta Rives presso la torinese Stamperia del Borgo Po; ciò avvenne in vista di un’esposizione D’addiana allestita nel febbraio dell’anno successivo presso i locali della Stamperia stessa e corredata da un breve testo di presentazione curato da Pino Mantovani^[28]. Ogni litografia, a ben vedere, si configura quale “campo” per le caotiche epifanie del segno, babele di

calligrafie “mancate”, parole a volte aggregate sotto gli auspici di un ordine promesso cui solo parzialmente si perviene, macchie fluttuanti che minacciosamente incombono quasi fossero nuvole nere, tentativi geometrizzanti del segno grafico sempre rotti rispetto a quelle rettilinearità cui attendono. Il segno che fenomenizza ogni parola sembra ritrarsi in sé, vanesio rimirarsi, lontano da quel gioco di transiti che per vie automatiche, a condizione che si sia in possesso di un codice, lo trasla a vocabolo, lo fa assurgere a concetto. Il vocabolo si “riduce” a puro segno grafico, immagine, evento fra gli eventi. Intrigante è l’aspetto contraddittorio che inerisce ad ognuna delle cinque litografie D’addiane: da un lato è palese la dimensione di provvisorietà, di *unicum*, di assoluta contingenza in cui il fenomeno “*senza titolo*” si manifesta, dall’altro questa contingenza si dà **in** una tecnica che ha, fra le proprie finalità precipue, la possibilità della ripetizione; in altri termini, ogni litografia “*senza titolo*” altro non che il potenziale ripetersi di un irripetibile.

Come già si era ampiamente riflettuto nel capitolo incentrato sull’indagine dello statuto d’ambiguità connesso alla Cassettiera dell’Universo, il “*Bestione*” D’addiano è ansiosamente attraversato dall’artista in ogni direzione per configurarne all’interno dei percorsi, per istituire nel suo ventre tracce privilegiate, diciamo pure, “gerarchie” tali da porre argini all’inquietante dilagare di “fenomeni” costitutivamente sussistenti tutti “*sullo stesso piano*”^[29]. E sovente D’Adda si affida all’ausilio della riproduzione fotografica quale mezzo più d’ogni altro idoneo per documentare il proprio lavoro.

In un tempo prossimo al 1972, l’artista fotografa un centinaio di proprie opere scelte rapsodicamente all’interno dell’immenso *corpus* pittorico realizzato nei vent’anni precedenti. Quale che sia stato il criterio adottato da D’Adda per la selezione che circostringe tal gruppo di immagini dalla natura affatto eterogenea, non possiamo senz’altro sottrarci dall’attribuire ad esse quella “rilevanza” particolare che è di fatto implicita nel frutto d’ogni scelta. Ora, a ben vedere una foto sembra emergere

dal gruppo con curiosa evidenza: si tratta della rappresentazione del Numero di Catalogo 2964 (giugno 1970)^[30] ([Fig.7](#)) ovvero di una base cartacea che funge da supporto a tre foglietti Memo-macchi sui quali è elaborato un breve testo–“manifesto” scritto^[31] ed un disegno o, per meglio dire, un grafico volto a chiarificare il contenuto dell’elaborato. In 2964 il segno che dà corpo alle parole è indubbiamente atto ordinato, chiaro, del tutto dissimile da quello stentato, caotico delle litografie precedentemente nominate. Qualora si tenga in considerazione l’aspetto programmatico connesso all’ultimo periodo del breve elaborato di 2964, tanto l’ordine, diciamo pure la “grammatica” mediante cui è organizzato il testo quanto il fatto che i fogli Memo-Macchi, proprio in virtù dell’esser propriamente supporto ad un “manifesto” di lavoro, siano stati inclusi nella selezione fotografica ricevono ovvia spiegazione. Ciò che nel fenomeno 2964 affascina è l’evidenza che uno “scritto” sia stato catalogato, ordinato numericamente dall’artista stesso alla stregua d’ ogni altra epifania grafica, quasi come se il segno, dalla natura caotica, peregrina si fosse per un solo istante addensato organizzandosi al punto da configurare la finitezza di una parola, il senso di una frase, l’istituzione di un programma di lavoro.

L’inserimento di 2964 nei meandri di un percorso artistico accidentato, labirintico, confuso dall’eccitato brulicare delle migliaia di evenienze grafiche, conforta l’ipotesi della possibilità di un’ontologia del segno D’addiano protesa a cogliere quel nucleo germinale da cui, solo per una divergenza che si avvia entro quell’atto inutile che è processo del manifestarsi, la “necessità” piega in parola, vira in disegno.

Porre l’attenzione sulla cronologia-biografia di Mario D’Adda, configurata e più volte ribadita dall’artista stesso in conformità a quell’immagine ch’egli voleva lasciare di sé, è anche imbattersi in innegabili evidenze; nei cosiddetti “anni giovanili”, tanto per le esperienze legate all’attività di grafica pubblicitaria^[32] quanto per lo sfogo della premente vocazione letteraria che fruttifica nella produzione di “fascicoli di

letteratura popolare” ed in composizioni di commedie per il teatro^[33], l’artista opera in un contesto volto a soddisfare le esigenze di un pubblico mediante la realizzazione di prodotti “finalizzati”. Tuttavia tale argomento non può esser di sostegno alla nostra ipotesi iniziale poiché vi sono contingenze esterne di natura, per così dire, “pragmatica” a determinare la configurazione tanto delle opere grafiche quanto di quelle letterarie; ci limiteremo, dunque, a considerarlo quale corollario.

Concludendo, negli episodi verbali come in ogni evento “pittorico” D’addiano la forma si delinea come “*ciò che è spinto naturalmente a forma*” sul terreno di una costitutiva apertura a possibilità che si attua disponendo di “*tutta la materia in tutti i modi di essere, di disporsi e di essere collocata*”; ma “*tutta la materia*”, lungi dal sussistere autonomamente in metafisica dimensione quale strumento a “disposizione” d’ogni necessità, è solo un “potenziale”, si potrebbe dire un concetto astratto che prende corpo, dunque è, solo nell’atto del concretizzarsi d’ogni singolo evento.

Note:

[1] Mario D’Adda, *Riassunto criterio di scelta*, 1975

[2] Mario D’Adda, *Saper scrivere*

[3] Mario D’Adda, *Saper scrivere*, 1965

[4] *Ibidem*

[5] *Ibidem*

[6] *Ibidem*

[7] *Ibidem*

[8] *Ibidem*

[9] *Ibidem*

[10] *Ibidem*

[11] Mario D'Adda, *Riflessioni sul linguaggio*

[12] *Ibidem*

[13] *Ibidem*

[14] *Ibidem*

[15] *Ibidem*

[16] *Ibidem*

[17] *Ibidem*

[18] *Ibidem*

[19] *Ibidem*

[20] *Programma 1960* è un testo D'addiano incentrato sulla possibilità di ricostruire una grammatica “nuova” a partire, e ciò dopo il furore del gesto barbaro di “Parigi”, dal vaglio critico nei riguardi dei limiti e delle potenzialità del segno e del colore: “ *Studiare il segno . [...] Esaminare aspetti puri della natura viva al microscopio. [...] Studiare il colore come segno espressivo. [...] Mettere in evidenza i rapporti fra la musica e la pittura.*

[21] Mario D'Adda, da un taccuino del 1976

[22] Mario D'Adda, *Saper scrivere*

[23] *Ibidem*

[24] *Ibidem*

[25] Luigi Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività*, pag.59, Bompiani 2002

[26] Mario D'Adda, *Note Autobiografiche*

[27] Luigi Pareyson, *Estetica, Teoria della formatività*, Bompiani 2002

[28] La mostra fu allestita per volontà della vedova dell'artista, signora Rosa Maserà, nei locali della Stamperia del Borgo del Po dal 3 al 28 febbraio 1987.

[29] Mario D'Adda, *Note Autobiografiche*

[30] Tale opera inaugura la serie “Segue ricerche”, N. Cat. 2964 – 3076, disegni su carta Memomacchi con buchi

[31] Riporto integralmente il testo contenuto in 2964: “ *RICERCHE, giugno 1970. La “cosa” non possiede un lineamento assoluto. Così come ci appare, non è sé stessa in assoluto. L'aspetto che noi percepiamo non è che il*

*punto più alto di uno spazio delimitato da una curva, spazio che è tutta la “cosa”. Determinato, reso fisso, quel punto, avulso dallo spazio che lo comprende è un nulla. Anche solo spostandola la cosa cambia: cambia il suo andamento, cambiano gli scorci. L'integrità figurativa della cosa è solo una nostra funzionale fissità mentale. Essa, la “cosa” ha una sua integrità in quello spazio chiuso da una curva dove ogni punto è oggetto solo se esprime tutta la “cosa”. E' uno spazio ordinato nel quale la negazione è compresa, assorbita, redenta. La “cosa” che è differenziata vi galleggia e vive la sua infinita possibilità di essere. La “cosa” qualunque essa sia, è un evento che segna la curva che racchiude quello spazio. Il punto più alto di esso, quello in cui si realizza più facilmente una fissità, un oggetto determinato e pesante è forse il punto in cui l'infinita possibilità di essere secondo i significati tocca, nella fissità, la negazione. Questo punto nella sostanza non esiste, determina solo l'accettazione funzionale di una possibile fissità. **Con i disegni che mi accingo a fare in questo libretto (ed altrove) desidero “vedere” in questo immenso spazio libero, in cui la “cosa” vive la sua integrità e si rivela anche in aspetti leggibili.***

[32] *Scrive l'artista nelle Note autobiografiche: “Nel 1982 sono a Milano. E' la miseria. Disegno caratteri e marchi di fabbrica per un grafico. Trovo questo lavoro tutt'altro che sciocco. Mi aiuto anche scrivendo fascicoli di letteratura popolare per Cino del Duca. Nel 1931, nuovamente a Torino, mi dedico decisamente alla grafica pubblicitaria. Amo questo lavoro che non esclude la “forma” e non ha aureole.”*