



I TRE TETTI – 2015

Inaugurazione della casa-museo

Giorgio Riva

Quest'anno i *Tre tetti* sono entrati a far parte, come *casa-museo*, del *Sistema museale della Provincia di Lecco*. "*Tri tècc*" è il nome che la gente del posto ha dato a una casa dal tetto in ardesia sagomato a tre piramidi. L'ho progettata nel lontano 1969 come dimora di famiglia; ora ospita un centro di studi e sperimentazioni sui linguaggi video-acustici, ma è soprattutto sede di una mostra permanente per le oltre duecento opere, di varia specie e dimensione, che ho concepito e realizzato per questo paesaggio. Molte sculture - la maggior parte - sono installate in esterni, nel giardino e nel bosco. Le chiamo "*sculture luminose*" perché si accendono al tramonto, quando sostituiscono le loro luci selettive a quella generale del sole. Subito dopo entrano in risonanza e in dialogo con le ombre dei boschi, con i lucori residui del cielo e con le lontane luci delle città di fondovalle. Altre composizioni, sempre in esterni, sono invece costituite da suoni articolati nello spazio: voci, note e rumori d'acqua, che si corrispondono da un patio all'altro e da un versante all'altro della collina.

Nell'insieme si tratta di un'opera dentro la quale si cammina. Ma si tratta anche di una trama a intreccio in cui convergono espressioni acustiche, tattili, visive e olfattive. Gli eventi sono multi sensoriali, sul piano della percezione, e polisemici, su quello dei linguaggi.

L'idea iniziale è degli ultimi anni del '900, quando ho cominciato a pensare a un luogo per pittura, scultura, design, architettura e arte del paesaggio. La prima mostra nel 2005 aveva per titolo "*CONFINI ?*", dove l'interrogativo stava a sottolineare il filo continuo che, a mio parere, lega reciprocamente queste arti per analogie di forme e per omologie di sintassi. Ma l'interrogativo voleva anche indurre qualche dubbio sulla possibilità di applicare troppo schematicamente distinzioni e categorie del pensiero verbale ai codici con cui organizziamo idee nello spazio.

Accingendomi a presentare in queste pagine la fisionomia attuale dei Tre tetti, mi sembra opportuno anticipare che incontreremo forme e strutture concepite per sottolineare la loro distanza da ogni linguaggio verbale; ma ne troveremo altre che ho invece pensato per suscitare *ponti sullo iato* tra immagini e parole, e talvolta proprio per provocare risposte verbali, come si vede anche in certi titoli. Queste *distanze/conessioni* tra linguaggi meritano qualche riga sulle differenze delle relative articolazioni (1). Chi opera sagomando lo spazio, compone in trame sintattiche coerenti tanto le forme caratteristiche della continuità, quanto quelle della segmentazione: pendenze e gradini, spigoli e curve, salti di colore e sfumature – persino cornici taglienti su cieli senza fine; lo scrittore compone invece attingendo al lessico che è un deposito di segmenti di senso prefabbricati. Ecco dunque il sentimento che può provare un pittore quando lascia il pennello per la penna: nostalgia per il pensiero che non usa prefabbricati. E' un sentimento che uno scrittore può anche non conoscere affatto. Ed è appunto qui, io credo, che si profila la tentazione di affidare ogni nostro amor di sapere ai soli meccanismi della discretizzazione (2) verbale. E' una resa, a parer mio, che poi lascia aperto il classico dubbio: quanto "parliamo" e quanto siamo invece "parlati" dalle parole che pronunciamo? Una breve nota anche sulle intersezioni tra codici nella trasmissione del pensiero: la frase "*il cielo sfumato di Piero della Francesca nel Polittico agostiniano*", come la frase "*l'ultimo nastro di Krapp interpretato da Glauco Mauri*" trasmettono significati completamente diversi a seconda del destinatario: possono evocare un intero mondo in chi ha visto le quattro tavole residue del pittore e ascoltato la recitazione; ma a chi non ne ha avuto esperienza diretta comunicano la semplice informazione che l'uno ha dipinto un polittico e l'altro ha registrato un nastro (3). Cercherò pertanto di usa-

(1) Non so se esista, ma vorrei che ci fosse una disciplina da chiamare *artrologia dei linguaggi* perché si occupa dei fattori, e dei poteri, articolanti nella rappresentazione del pensiero.

(2) con *discretizzazione* intendo la riduzione a elementi discreti. Es., la riduzione di una curva morbida a un sistema di piccoli gradini.

(3) A proposito di mutue integrazioni fra linguaggi nella comunicazione desidero ricordare che persino Saussure, per spiegarci il suo concetto di *parola*, nelle prime pagine del suo *Corso* ricorre frequentemente a immagini che ritiene appartengano all'esperienza tattile e visiva comune: ci invita, per esempio, a fare a pezzi un foglio di carta, a prendere tra le dita uno dei pezzi, rigirarlo e attribuire a una faccia il ruolo di *significante*, all'altra il ruolo di *significato*. Saussure comunica usando parole che per raggiungere il senso rinviano a riferimenti, nessi, sintassi ed esperienze spaziali; apre dunque una partita di debito del pensiero verbale nei confronti di quello visivo. Per me, che mi sono dato una consapevolezza non solo verbale del pensiero: fine della presunta *autarcia* dei linguaggi nella significazione.

re nel testo solo richiami a opere d'arte note e a esperienze sensoriali comuni. Inevitabile, infine, il contrappunto di disegni e fotografie, soprattutto per chi non abbia mai visto i miei lavori.

1. Il gusto dell'esplorazione visiva

Appena ci si addentri nei linguaggi delle immagini si incontra un ventaglio ampio e sfumato di gradazioni possibili tra somiglianza, analogia, allusione e semplice assonanza. Fino all'estremo limite in cui ci si trova davanti all'oggetto tanto unico e inaspettato che assomiglia solo a se stesso.

Ecco il mio primo incontro con questo fantasma. Come tutti i bambini anch'io ho provato a raffigurare il mondo con le matite colorate; e, ricordo, una volta mio padre mi fece notare che in un disegno avevo sbagliato le proporzioni. Anch'io me ne ero reso conto; ma non volli correggerlo preso com'ero dalla domanda "che cos'è?", riferita al fantasma che avevo appena disegnato. Col senno di poi, direi che ero attratto da un'entità a me ancora ignota, che era appena uscita dalla mia psiche.

Quando, più avanti, mi sono spinto a rappresentare quello che avevo in mente ma che intorno a me non c'era ancora, ero già entrato – ma quanto consapevolmente? - nella sfera dell'invenzione e della progettazione.

Prima o poi credo capiti a tutti di entrare in contatto con le officine *gestaltiche* della propria fantasia ed è là il momento in cui si distinguono la *fantasia*, come facoltà inventiva di ideare anche ciò che non esiste, e l'*immaginazione* che, come indica l'origine stessa del nome, è l'arte di imitare la realtà. Nella mia esperienza, la sperimentazione di linguaggi grafici comincia proprio dove immaginazione e fantasia vengono vicendevolmente intrecciati: per esempio, come si fa già da piccoli, su un foglio invento una mia organizzazione spaziale (con un suo sopra, sotto, vicino, lontano, centro o periferia), in cui inserisco sagome ottenute solo per imitazione (sagoma d'albero, di casa con portone, di una bambina ecc.).

Certo, l'invenzione forte, che è spesso anche ribelle, esce solo dalle mani dei grandi maestri. Se guardo un tipico dipinto di alta scuola realista, per esempio un personaggio da vicolo napoletano del Merisi, oppure il suo Cristo in osteria, o ancora il Bacchino malato, mi accorgo subito dell'impeto di verismo, quasi irruente, della rappresentazione. E non posso che cogliere anche l'orgoglio palese di saper restituire in pura sostanza pittorica ogni aspetto materico della realtà. Ma se prendo le distanze da queste abilità nell'imitazione che hanno catturato la mia ammirazione iniziale, posso soffermarmi su altri aspetti, più astratti, del dipinto, sulla articolazione delle masse, ad esempio, o, in particolare, su quella delle luci che illuminano la scena. Qui basta l'attenzione geometrica per accorgersi che le luci che fanno malata la pelle, cerosa l'uva, guitta e sanguigna la smorfia di un volto, o quelle che attraversano in diagonale tutta un'osteria per scegliere un viso tra gli altri, sono luci irreali, impossibili se non nella fantasia e nella forte intenzionalità ideologica del pittore. Esce così allo scoperto la regia di un autore che inventa ombre e luci in totale libertà, talvolta anche in retorica, rispecchiando senza dimenticanze il sostrato delle leggi della natura che reggono il mondo, e quindi anche il suo mondo dipinto. Il punto è che l'artista rispecchia queste leggi in dose e misura variabili – talvolta le forza – conducendoci nella sua alterna vicenda di reale, fantastico e immaginario. E ci cattura al punto che solo una parte del lavoro è svolta dal suo pennello; l'altra parte la facciamo noi che ne diventiamo complici in una interattività raffinata e profonda.

Ho richiamato il Caravaggio, e alcuni suoi lavori notissimi, perché ho appreso da lui certe tecniche di diffusione della luce; in particolare ho appreso dalla sua straordinaria capacità di fare emergere dalla penombra e dal buio gli oggetti che dipingeva. Ed è proprio qui il punto di contatto e al tempo stesso di separazione tra maestro e allievo: io ho imparato a dosare il buio, ma il suo era un buio dipinto e, quali che fossero gli oggetti che allora si usava rappresentare, erano anch'essi oggetti dipinti; il mio è invece il buio reale della notte nei boschi, e le forme che ricevono o emanano le mie luci sono scolpite e fisicamente presenti in tre dimensioni. Per di più, nei miei lavori il paesaggio reale entra come ingrediente fondamentale. Ma al di là degli ingredienti, più o meno diversi, ho appreso un modello di pensiero visivo cui potrò sempre attingere quando, attraverso le forme di oggetti, io voglia evocare certi moti, certe atmosfere sospese nel tempo e certe fisionomie impalpabili della psiche umana.

Giardino dei *Tre tetti* . Versante di Nord-Est.



Aladino, 2014

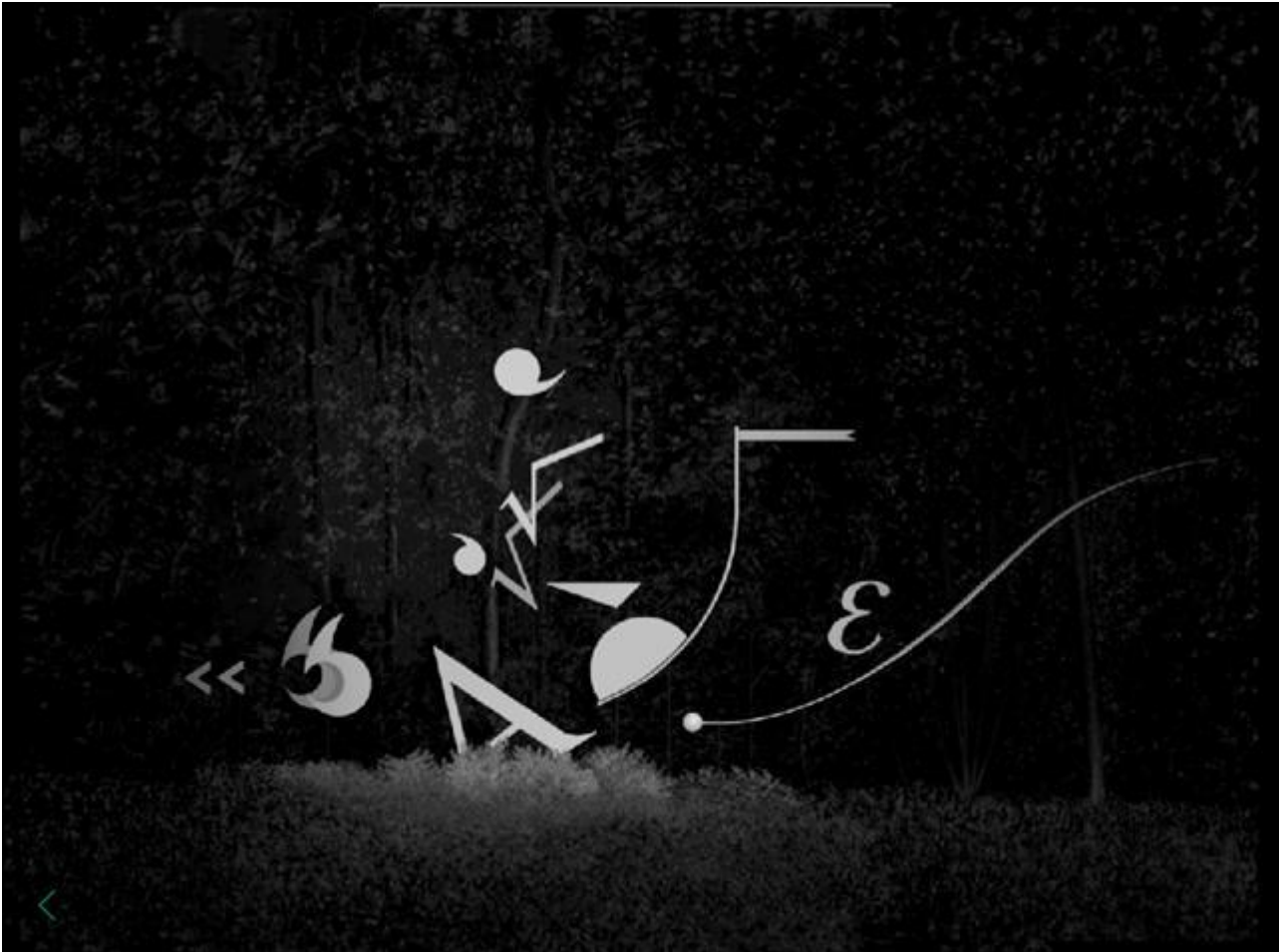


Il contesto in cui si inserisce *Aladino, 2012-2014*

Va da sé che a Sirtori io uso temi, linguaggi e suggestioni del mio tempo, lontanissimi da quelli del '600. Qui ad esempio, estraggo *tipi* dal foglio stampato e li allontano dalla loro trama: poi li rovescio, li inclino, ne stravolgo ogni ordine tipografico e li trapianto nel mio bosco, dove restano impigliati tra i rami. Nella mia fantasia ci troviamo in un immaginario "10 agosto", in cui è caduta una pioggia di segni invece che di stelle filanti.

Sottrarre ai suoi confini un segno prefabbricato, trarlo fuori dagli à *plomb* convenzionali della pagina, mostrarlo mentre si riprende le libertà della forma e prende corpo in composizioni sospese tra il casuale e il fantastico con altri segni pari suoi, o diversi: questo è per me come ritrarre i mutamenti della psiche - come ci si stacca, come ci si combina e come si fugge. E come ci si ricorda, tuttavia, della propria forma originaria anche nel corso della metamorfosi: due "C" in coppia, corsive e rovesciate, possono perdere la loro identità di lettere senza però dimenticare la loro matrice formale. Qui sopra ho voluto ritrarle come entità ormai estranee al mondo dei codici della scrittura mostrandole mentre stanno ritraendosi, straniate, dentro un cespuglio di castagno. Ossimori e paradossi, congruenze ed estraneità convincono il mio pensiero visivo ad accogliere in un ordito apparentemente assurdo tagli e sfumature, opposizioni e contiguità capaci di realizzare fluidità di senso anche nella nostra era digitale.

Giardino dei *Tre tetti*. Sempre sul versante di Nord-Est



***Papagenidi* – 2012**

Papagenidi si trova non lontano da *Aladino*, nella stessa radura, ed è uno degli episodi più impegnativi del mio “10 agosto”. L’ho composto ascoltando Mozart nel bosco. Ricordavo bene alcune scene registrate del *Flauto* e riascoltavo le voci e le battute dei due innamorati che si fingono uccelli per cantare liberamente cose da donne e uomini in primavera.

Cosa penso di aver appreso da Mozart? Come si fa un ritratto a un pensiero visivo.

2. Si può inventare un paesaggio?

In una calda serata d’agosto di fine secolo mi sono trovato sul prato centrale dei *Tre tetti* a guardare in giù le luci di fondovalle, da Sirtori fino a Milano. L’atmosfera era tersa, nel pomeriggio la curva ondulata degli Appennini si era mostrata con evidenza tagliente, avevo persino riconosciuto la sagoma del campanile di Teodolinda, a Monza; ora nell’alterazione della notte si aveva quasi la sensazione di poter allungare il braccio per agguantare il brulicare delle luci lontane. Ed ecco cosa ho immediatamente desiderato fare, con tutte le libertà, naturalmente, che consente il pensiero visivo: avvicinare il lontano, fino a portare sul mio prato lo spettacolo brulicante di Milano. I rinascimentali, maestri anche nell’arte di alterare a piacere la profondità di campo nelle prospettive, mi erano accanto e davano concretezza tecnica al mio altrimenti delirante disegno. Conoscevo le leggi dell’ottica, sapevo perciò cosa fare. Bisogna anzitutto piantare una siepe che funga da parapetto, pensai: il prato sarebbe diventato una balconata sulla valle. Ma l’inserimento della siepe aveva anche lo scopo di nascondere alla vista le prima balze degradanti sotto il dosso da cui guardavo:

così il rapporto prospettico siepe/luci di Milano sarebbe diventato immediato, libero da gradi intermedi. Era molto importante anche la sagoma della siepe: doveva essere simmetrica, avere un asse visivo (che ha trovato con una bella tuia esistente), ed aver un effetto avvolgente. In Brianzolo c'è un modo efficace di dirlo: "*fa come a fa finta de giràc intorno a l'occ*" ("accennare ad avvolgere lo sguardo", ma più in generale: usare la *fiction* per trasmettere il concetto).

Il resto dell'opera ha richiesto molti mesi di lavoro, ma l'idea è nata in un'altra serata dialogando fittamente con Edi Minguzzi. Si parlava di una sottile struttura metallica da collocare in verticale sulla siepe per filtrare lo sguardo puntato tra terra e cielo appena sopra l'orizzonte; e di un'altra simile sagoma metallica che le facesse da specchio sul piano del prato. Dall'insieme io volevo ottenere un effetto straniante e facevo prove con sagome di cartone più o meno allungate per alterarne l'esito prospettico. Finalmente Edi prende in mano uno dei tanti schizzi ed esce con questa frase in spagnolo: "*Mira y su sombra blanca*".

"Mira = guarda", ma anche "prendi la mira", e "ombra bianca" che rovescia i rapporti giorno-notte. Ne avevo abbastanza per lavorare fino al compimento del complessissimo sistema di illuminazione che doveva reggere a una già complessa combinazione di straniamenti, ossimori e alterazioni prospettiche.

Giardino dei *Tre tetti*. Veduta notturna verso Sud



Mira y su sombra blanca - 2005

3. Al di là della prospettiva rinascimentale

Anni fa, mentre lavoravo alla ricostruzione prospettica di alcune tavole di Piero della Francesca mi accorsi di un particolare effetto ottico che fin là mi era sfuggito. In certe sue figure Piero lasciava un breve profilo non dipinto tra volto e paesaggio retrostante. Questo minimo intervallo da cui trapelavano i segni del gesso, del carbone di sottofondo, e persino grafie in rosso, catturò la mia attenzione con qualche interrogativo che allora lasciai in sospeso finché un giorno ho fatto un semplice espe-

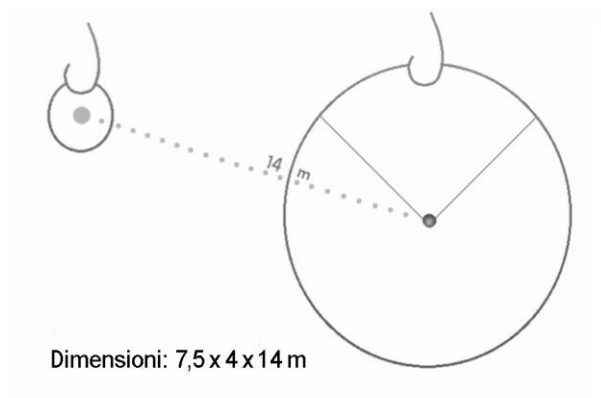
rimento: ho messo un dito in verticale a mezza spanna dal naso e mi sono riconfermato *de visu* quello che già sapevo per intuito e teoria: ciascun occhio coglie con nettezza una sua prospettiva del dito, leggermente diversa dall'altra. Ma non appena aprivo entrambe le palpebre la nettezza del profilo svaniva in una sorta di indeterminatezza di contorno. In arte si può anche intuire, e manifestare, senza saper di sapere: e io credo che se un teorico della prospettiva come Piero avesse voluto lasciarci un segno di telemetrie binoculari, l'avrebbe fatto esplicitamente.

Lasciando al subconscio del maestro quel che non è detto che sia del suo conscio, ho cominciato a pensare di fare un'opera dedicata proprio alle profondità di campo dello sguardo e della psiche umana. Desideravo cogliere sguardo e mente nell'attimo in cui decidono se vedere con un "occhiodguida", come dicono gli oculisti, o con entrambi. In "Mono-di-cotide"

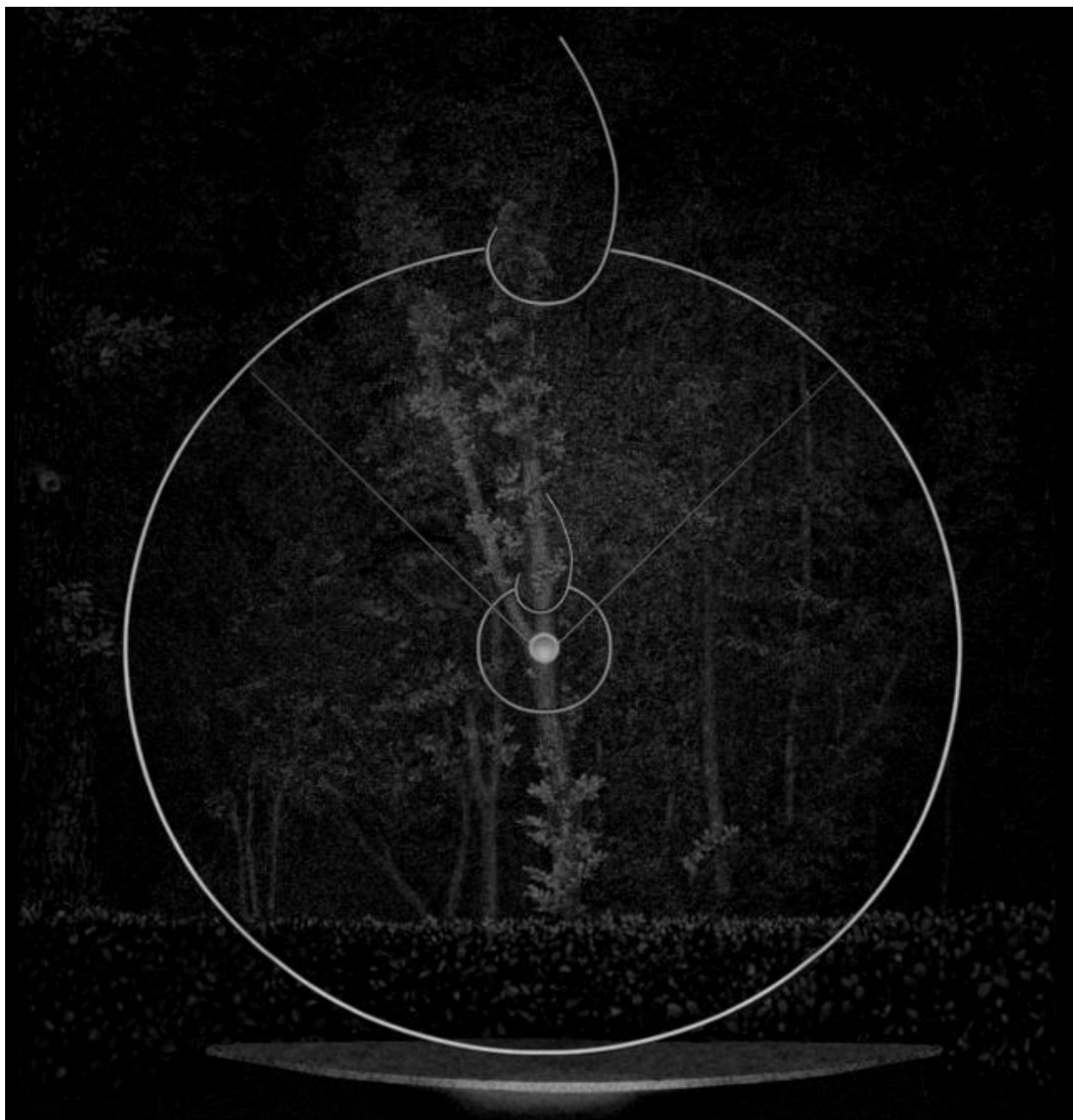


Mono-di-cotide - 2005

avevo già affrontato in chiave lirica il tema delle simmetrie e delle asimmetrie del mondo organico, e persino del volto umano. Speravo perciò di riuscire anche questa volta e esprimermi senza tecnicismi, con una libera invenzione nello spazio. Ma qui si trattava anche di portare lo spettatore a una acquisizione chiara, e dimensionalmente evidente, delle attitudini meno riconosciute del suo vedere. A dirla tutta, per un'intuizione che ho avuto fin dall'inizio, mi sarebbe infine piaciuto sdrammatizzare le dimensioni necessariamente vaste dell'opera cui mi accingevo, con una liberatoria battuta umoristica finale.



Giardino dei *Tre tetti* . Veduta notturna sul versante di Nord/Ovest.

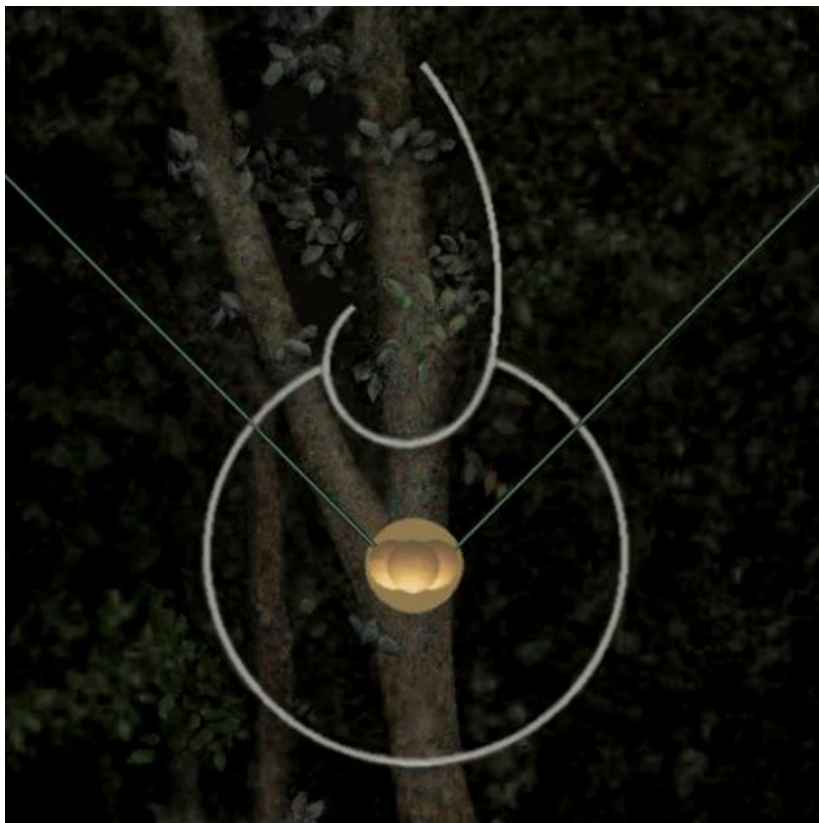


Collimami! - 2012

Il titolo è un imperativo esplicito. Se lo segui, intuisci immediatamente quali siano gli elementi da allineare: una sferetta gialla (al centro della grande circonferenza bianca e molto illuminata, in primo piano) e un cerchietto altrettanto giallo fissato invece sulla biforcazione dell'albero (a 14 metri di di-

stanza, sempre al centro di una circonferenza bianca, ma più piccola e meno illuminata). E' un riflesso quasi automatico: per collimare si chiude un occhio come quando si prende la mira con un fucile. E' a questo punto che io faccio un invito altrettanto perentorio: adesso apri tutt'e due gli occhi! Ed ecco in fotomontaggio ciò che vede lo sguardo umano, e che non potrà mai vedere l'obiettivo 'monoculare' di una macchina fotografica.

Giardino dei *Tre tetti*. Versante di Nord/Ovest



Collimami! – 2012 (particolare del nucleo centrale in foto montaggio)

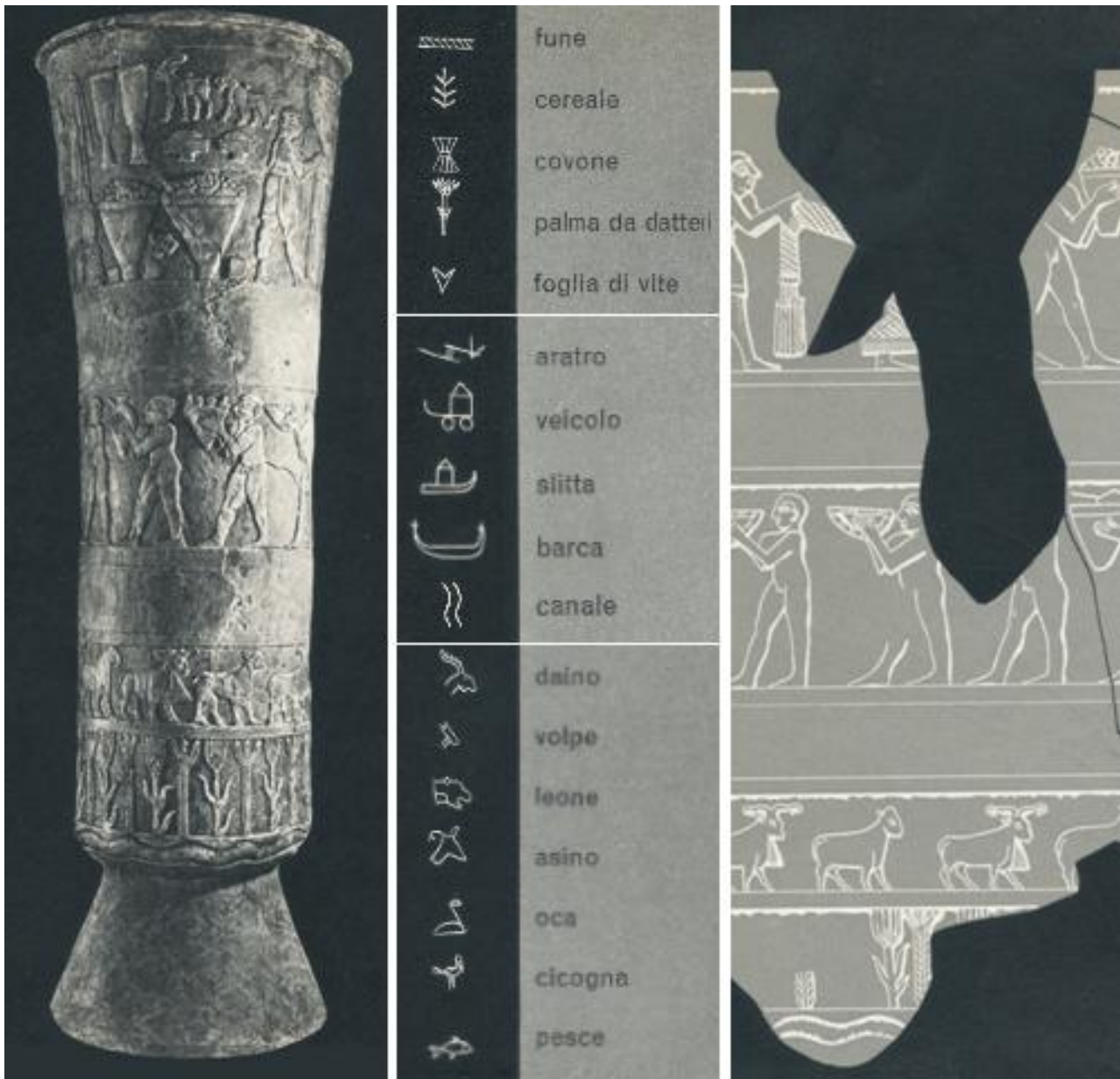
A questa immagine, che è un ritratto veristico, anzi un rapporto obiettivo su un prodotto specifico del pensiero visivo, mi piace accostare il sottotitolo che fin dall'inizio avevo pensato, in memoria di una nota prerogativa anatomica:

“Omaggio all'iperdotato Bartolomeo Colleoni”

4. Dialogare per immagini e parole

Parole e immagini, s'è detto, si schierano su due fronti quanto all'artrologia dei rispettivi codici. Vignetta e fumetto sono il più attuale modo di collegarli anche nell'effimero dei quotidiani. Ma se vogliamo rintracciare punti di sutura capaci di allacciarle anche al sorgere dei linguaggi arcaici, possiamo rivolgerci ai codici pittografici. Un esempio raffinatissimo di scultura vasale che richiama da vicino la pittografia è senza dubbio il sumerico vaso di Warka (Ururk), risalente a cinquemila anni fa. Già un rapido confronto delle sue raffigurazioni con i simboli dei codici pittografici delle città-stato sumeriche dello stesso periodo mette in luce una serie di evidenti analogie di forma tra i *tipi* schematizzati nel codice e le altrettanto tipiche ma assai più accurate figure del bassorilievo. Ma dal vaso, scandite in registri anulari, traspaiono anche le modalità e le connessioni sintattiche di quell'universo sociale, la cui economia e le cui elaborazioni cultuali (vi si illustrano le offerte votive che la città portava in processione alla dea Innin) si reggevano sull'irrigazione.

Traggo queste notizie e le relative immagini dal bellissimo lavoro di André Parrot *“I Sumeri”*.



Estratti da A. Parrot, *I SUMERI*, Milano 1961

Vaso in alabastro decorato con scene religiose (3000 a.C): foto (a sx) e particolare di sviluppo grafico (a dx).
Esempi di scritture pittografiche in uso presso le città-stato sumere dello stesso periodo (al centro)

Come credo sia evidente dalle immagini, la riduzione a tipi delle sagome scolpite si trova già sulla strada della successiva schematizzazione in segni grafici astratti: quanto più il *disegno* perderà i suoi connotati fisionomici irrigidendosi in una formula grafica, tanto più si allontanerà dai profili formali dell'immagine per diventare *segno*, ossia struttura elementare (*sintagma*) di un sistema convenzionale simbolico. Ho richiamato questo documento di rara chiarezza per illustrare un processo che non è solo del passato remoto. Possiamo anzi riscontrarlo tuttora in atto quanto meno come sottoprodotto di invenzioni tecnologiche euforizzanti (con una *mini-camera* in mano siamo tutti registi!) e di tendenze artistiche altrettanto euforizzanti tra le quali annovero soprattutto la *pop art* (basta copiare deformando e siamo tutti artisti). Sto pensando alla diffusione di quelle che definirei immagini *prêt-à-porter* che vengono stampate sulle magliette, nei messaggi telefonici, sulle pubblicità ecc. Di che umore sono oggi? Te lo dico con un *emoticon* dalla boccuccia in giù oppure in su, al diavolo Freud e le complessità dei miei ormai solo eventuali sentimenti personali: ho rinunciato al mio profilo di individuo, mi basta comunicarti qualcosa di generico nella terminologia prefabbricata del nuovo gergo...Ma è proprio così che nasce un linguaggio? O muore?

A Sirtori ho scelto altre vie. Ho cercato di allacciare le parole, i tradizionali strumenti del *significar per discreti*, con forme luminose che ho concepito, invece, per dosare ogni sfumatura tra ombra e luce

anche sulle denotatività delle loro sagome taglienti. Ho ideato questo allacciamento su modelli musicali, dove, già nell'emissione della nota, basta dosare la forza di un dito e l'uso di un pedale per allungare, "glissare" o troncare note di per sé pre-scandite sul pentagramma; ma soprattutto nell'orchestrazione, dove due strumenti diversi (pianoforte e violino, ad esempio) possono intrecciarsi sintatticamente nelle geometrie del contrappunto. Le mie sagome scolpite si trovano a distanze e inclinazioni variabili nel raggio d'azione delle fonti di luce, perciò ne sfumano gli effetti; le parole, con qualche semplice artificio rese anch'esse luminose nella notte, si trovano nei titoli, nelle citazioni, in versi o in prosa.

L'illustrazione che segue si riferisce a un piccolo ed elementare "*segno d'interpunzione*" (chiamo così i segni che punteggiano di luce i percorsi) che ho collocato all'uscita di un porticato e all'inizio di un prato attorniato dagli alberi: la battuta dialettale del titolo esce dalla forma luminosa svelando un tratto sornione e umoristico del carattere brianzolo.

Giardino dei *Tre tetti*. Scorcio notturno all'uscita del porticato verso Sud

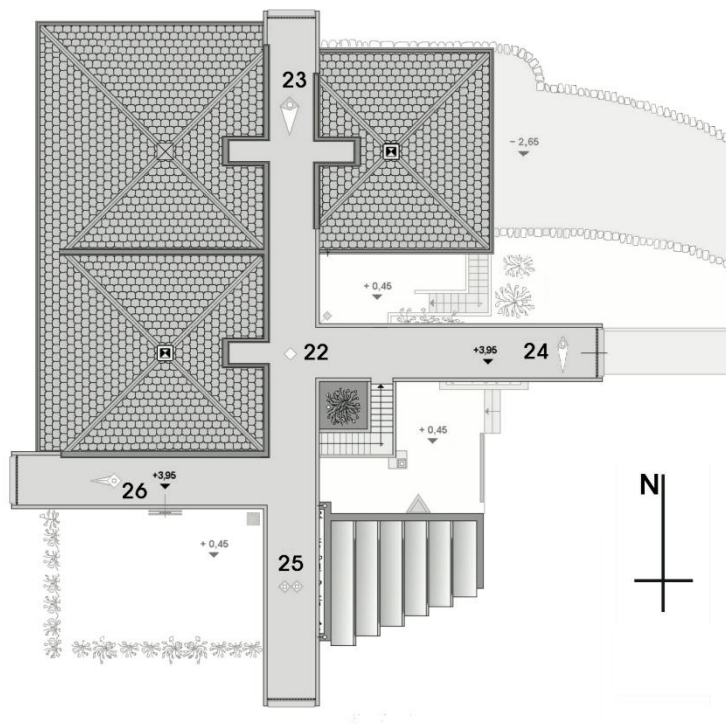


Lasum sta che dormi (tr. "Lasciami in pace") – 2012. Part. tratto superiore

Ma non sempre l'intreccio parola/immagine si risolve in modo così immediato ed elementare. Ed è certo impossibile ritrarne l'esito in fotografia quand'esso include anche la musica. Sui terrazzi dei Tre tetti, in vista della intera vallata che si spinge oltre le luci di Milano fino all'Appennino, la voce del *Pierrot lunaire* che esce dalle mie *luminose* sulle note di Arnold Schoenberg porta peculiari valori aggiunti alla lettura dei versi di Albert Giraud:



Cubo luminoso – 2012 (v. n.22) - tr. dei versi: Edi Minguzzi
(segno d'interpunzione installato all'incrocio dei terrazzi di 1° P. no)



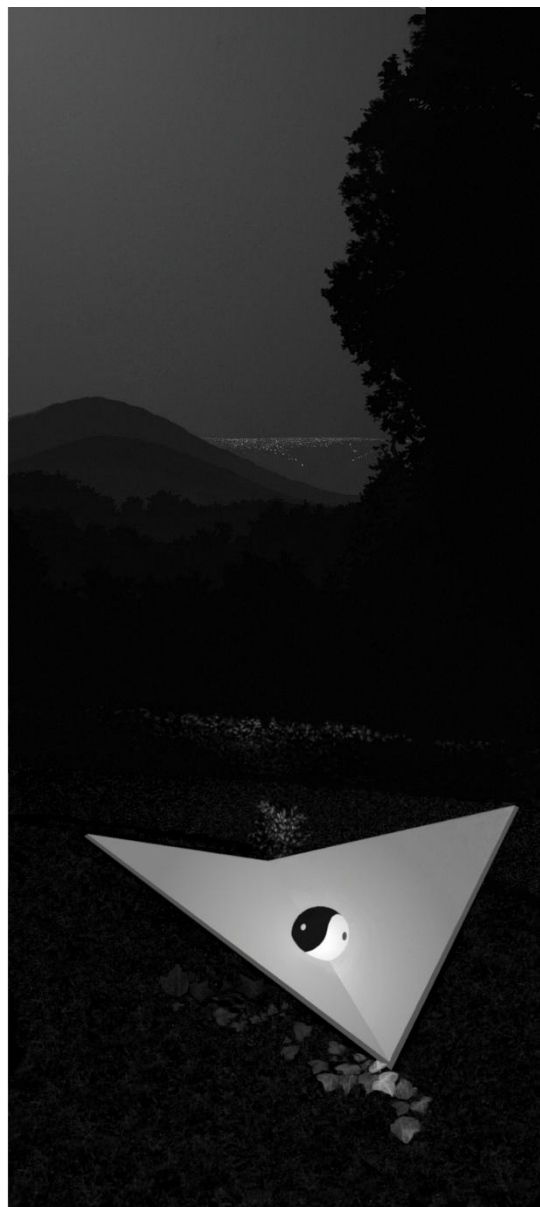
Casa dei Tre tetti – Pianta dei terrazzi: ai n. 23,24,25,26 sculture luminose; al n. 22 Cubo luminoso, punto video-acustico

lo conto che l'effetto straniante dei suoni e delle sculture luminose sugli intricati e sulle vastità del paesaggio sottostante ottenga lo scopo di staccare i visitatori dal piano dei terrazzi verso il fantastico.

Due sculture luminose installate sui terrazzi e sulle balze dei *Tre tetti*.



Zip – 2012 (verso i boschi di levante)



Straniero – 2012 (verso il fondovalle)

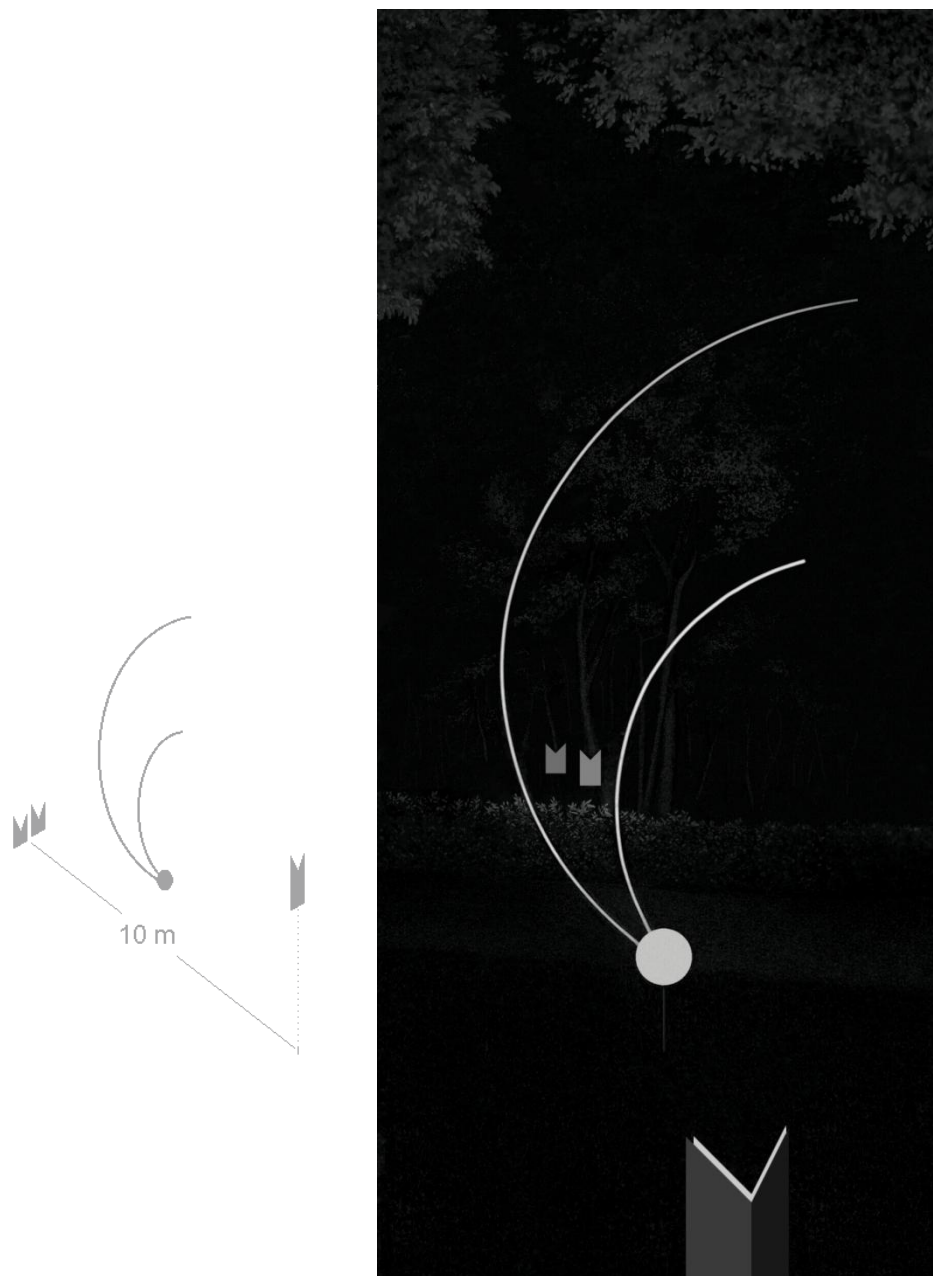
Giova, credo, ricordare che tutti i gruppi luminosi dei *Tre tetti* includono come ingredienti gli scorci di paesaggio in cui li ho inseriti e che il linguaggio complessivo include le articolazioni della pittura, della scultura, del *design* e della *land art*, talvolta fino a quelle del meno esplorato linguaggio della spazializzazione dei suoni. Trattandosi poi, come s'è detto, di un'opera complessiva entro la quale si cammina, i tratti di paesaggio volta a volta inquadrati mutano durante il percorso. Un titolo come "*E se l'ascissa fosse ondulata?*" rimarrà pertanto oscuro fino a quando il visitatore non attraverserà l'asse prospettico dove troverà in risposta, al punto zero, un'ordinata altrettanto ondulata quanto l'ascissa. Ma quando lo spettatore si allontanerà di nuovo, l'"ordinata" cesserà di essere tale e assumerà altre fisionomie disponibili per le proiezioni dei depositi gestaltici che ciascuno di noi si porta in testa. Ecco perché alla dinamica dei percorsi ho dedicato una serie di traguardi, ai cui assi prospettici si arriva solo camminando, anche a caso, tra una sagoma e l'altra, o tra un suono e l'altro.

Ideare e costruire i *Tre tetti* è stato esattamente come comporre orditi e trame tra immaginazione e fantasia. E molto mi ha ispirato il noto dipinto di Magritte in cui gli alberi si alternano e confondono in un voluto disordine con cavallo e cavallerizza.

In questa avventura intellettuale mi sono imbattuto più volte in forme metaforiche del linguaggio verbale che si presentavano già convertite e incrociate nelle corrispondenti del pensiero visivo. Per

esempio, ho notato che talvolta l'intreccio parole/immagini assume e accumula senso proprio quando apparentemente si ferma al piano della tautologia:

Bosco dei *Tre tetti*, scorcio sul versante di Sud-Ovest



***Divergo, biferco, duplico la mia divergenza* - 2012**

in questo caso mi era parso, all'inizio, che il titolo non facesse altro che ripetere i tre stadi del gruppo di sculture; ma già il fatto di dare una voce all'opera, fingendo che sia essa stessa a descriversi, mi ha convinto ad adottarlo: attribuire con una semplice *fiction* consapevolezza a tre oggetti inanimati travalicava sicuramente i limiti del tautologico. La parola aggiungeva del suo, con ironia.

Cito come ultimo esempio il caso della forma luminosa dalle anse abbondanti, che galleggia, inerte, su acque mosse e attorniate dai cespugli di rosmarino odoroso. La figura diafana e bianca poggia su un sottile tappeto nero che a sua volta poggia su un'acqua increspata. Qui il titolo bisogna proprio cercarlo e avvicinarsi per leggerlo: "*Budda acquatico*". Ma io spero che, appena letto, converta istantaneamente l'*inerzia* degli oggetti galleggianti nell'*impassibilità* del personaggio evocato. "*Acquatico*", infine, è una mia licenza per riportarci a occidente nel concreto del giardino dei *Tre tetti*.

4. Möbius: una vista lanciata al di là dell'opposizione binaria

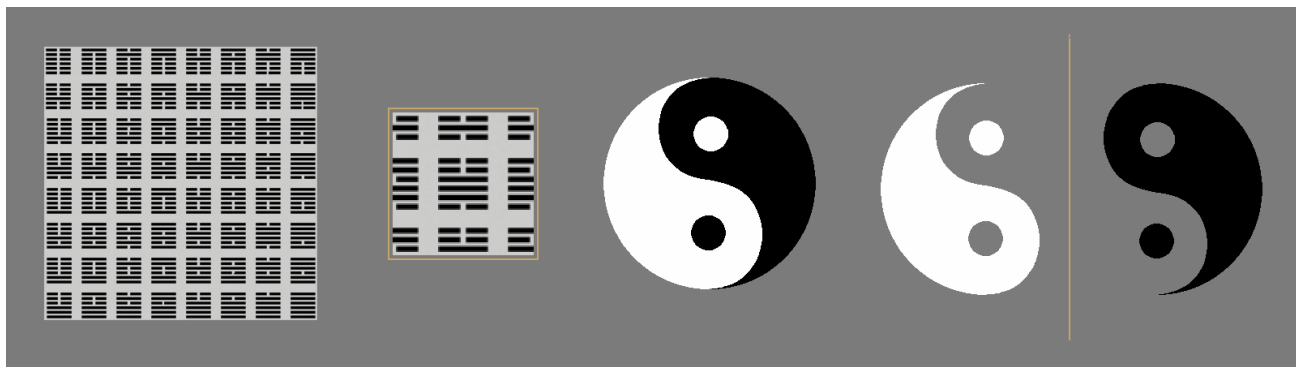
Prendo una striscia di carta, la piego in tondo, ne congiungo gli estremi: ho costruito un anello. Ma se prima di congiungerli attorciglio un lembo su se stesso (bordo basso su bordo alto e viceversa), ho costruito un luogo topologico di altissimo interesse concettuale: il nastro di Möbius.



A Sirtori mi è piaciuto darle diverse interpretazioni formali già a partire dai portici di casa, dove mostro i suoi tratti componenti (e sotto specie di “tentazioni” anche alcune possibili radici e devianze). Nel bosco di Nord-Est ho invece appeso a un ramo d’albero, in vista evidente, una versione canonica del nastro, che però non risulta immediatamente riconoscibile perché l’ho mascherata da triangolo. Smascherarla è un esercizio visivo che ne fa comprendere bene le proprietà: se prendete fra indice e pollice il nastro, già nella sua forma palese illustrata qui sopra, potete constatare con i polpastrelli la consistenza reale delle sue due facce opposte; ma se cercate di verniciare una faccia (o un bordo), poniamo di rosso, presto vi accorgete di aver verniciato entrambe le facce (entrambi i bordi), o meglio: l’unica faccia e l’unico bordo.

Möbius ha dimostrato che in topologia può esserci continuità tra gli opposti.

Siamo un bel passo al di là della conciliante complementarità degli opposti che Confucio indicava nel modello dello Yin-Yang. E ormai lontanissimi tanto dalle scale latine del *gradus ad Parnassum*, quanto dai 64 gradi canonici con cui l’I King rappresenta l’universo delle combinazioni fra i principi opposti del “creativo” e del “ricettivo”.



Paradossalmente, nel secondo secolo dell’informatica, è il computer – campione tecnologico della discretizzazione – che nelle composizioni, come nelle riproduzioni fotografiche digitali, pone in concorrenza i suoi numeri finiti con le artigianali miscele di olio cotto ed essenza di trementina usate dai pittori del passato per realizzare i più sottili passaggi di colore: per esempio, citando Antonello da Messina, per riprodurre in pixel lo sfumare/velare incarnati rosati, oppure olivastri, fino a suscitare con l’immagine un mondo di crudeltà, ma pure il fruscio quasi silenzioso che esce dalla seta su pelle femminile. Per esattezza, gli attuali 256 tasti (e gradi di colore) del pc non sono sufficienti per reggere il confronto, ma sono anch’io fin d’ora disposto a scommettere che Antonello, manovrando un mouse del 2100 farebbe altrettanti, e certo altri inaspettati, miracoli. Per ora siamo in una fase di transizione in cui il *continuum* si avvia a tramontare per farsi sostituire dal *discreto a intervalli sottili*. Temo però che ce ne si voglia disfare anche sul piano concettuale, solo perché non appare più consentaneo ai linguaggi e alle tecnologie del momento, e neppure tanto allineato alle grandi e fantastiche ipotesi della scienza, sempre in volo e in ebollizione. Ma forse certe novità messe in evidenza già dal secolo scorso nella definizione dei linguaggi sono tecnologicamente reali, ma concettualmente incomplete e illusorie. Anche Antonello, ricordo, lavorava con *discreti a intervalli sottili*: quelli che disperdeva nei bagni d’olio e trementina erano granellini minimi e finiti di pigmento, esattamente come sono minimi e finiti gli ioni che viaggiano negli attuali bagni galvanici. Il punto è che la virtualità (se intreccio fantasia e immaginazione la dimensione virtuale è inevitabile) delle sue immagini era fatta di vedute penetranti espresse con irraggiungibili raffinatezze. Reali, dunque,

anche se ottenuti attraverso le illusioni del pennello, sono gli esiti delle sue tele, quelli che passano nel linguaggio delle immagini dal dipinto alla nostra mente. Reale è l'arricchimento della nostra immaginazione: in noi c'è un prima e un dopo aver visto la tela di Antonello. E' questo il salto che conta.

Ed eccoci ad attingere salti anche da Möbius, o meglio dal suo anello, che ai Tre tetti è accolto come scoperta che dovrebbe aprire nuove prospettive. La scoperta, a mio avviso, non è tanto che esista una via d'uscita dall'opposizione binaria, sulla quale però fanno perno, desidero ricordarlo, le più note teorie della linguistica del '900, ma che questa via di uscita si palesi alla mente con lampante evidenza. Che l'anello apra poi una ridda di conseguenze che impegnano i matematici a riformulare completamente teoremi che parevano assodati, come quello detto "dei quattro colori", non è certo secondario (4). Ma già a un primo impatto la nostra mente si trova di fronte a una novità inattesa: un "tratto d'elica" è in grado di trasformare *discreto* in *continuo*. E dissolve la nostra aspettativa di capire grazie alla sola opposizione binaria.



Sia il nastro che il tratto d'elica (in geometria: "flesso") scaturiscono da idee e riflessioni operate in sede di pensiero visivo. Ossia da un pensiero che scandisce con la vista della mente anche quando guarda nel nulla. Forse, da qui si apre la prospettiva che il pensiero verbale, e quello filosofico in particolare, possano trovarvi materia di riflessione in merito alle proprie elusioni.

5. Scolpire i suoni nello spazio

Ai Tre tetti si possono udire suoni che si articolano nello spazio. Alcuni, per la verità, più che suoni sono rumori d'acqua che escono da cascatelle variamente inserite nell'ambiente. Camminando sotto i portici di casa esci dalla sfera di gorgoglio di un'acqua per entrare nella sfera di un'altra. Un po' più lontano, vi ho già fatto cenno, un *Budda acquatico* mostra le sue impassibilità su acque agitate e rumorose. Sta dietro una siepe, ma ne percepisci la presenza prima di vederlo.

I suoni musicali veri e propri escono invece dai boschi e dalle radure, dove particolari impianti acustici mi consentono di muovere, virtualmente, da destra a sinistra, da vicino o da lontano ecc., le fonti sonore. Se registro, per esempio, in andata e ritorno un *glissando* in avanti e indietro su tutta la tastiera del pianoforte, qui posso riprodurla in scala spaziale ingigantita come se uscisse da una tastiera di oltre quaranta metri nel bosco. E questo può non aggiungere nulla a quanto già esce dallo strumento, ma comincia a diventare interessante, quando la composizione delle note si giovi dell'articolazione spaziale per ottenere altri valori estetici. E' il caso, ad esempio, del linguaggio video-acustico messo a punto per "A quattro mani", l'opera in dieci quadri d'immagini e suoni che ho composto con Francesco Rampichini e che insieme abbiamo presentato nel 2009 alla Triennale di Milano. Alla base di quel lavoro c'è una sintassi bimodale, in cui i suoni si muovono nello spazio mentre le immagini si muovono nel tempo con loro processi metamorfici. Può così avvenire che musicista e pittore si esprimano in perfetta sincronia e nella stessa direzione, poniamo da destra a sinistra o dal centro alla periferia dello schermo su cui si proietta il lavoro; ma può anche accadere che il musicista acceleri il tempo musicale per farsi inseguire dal pittore; e se viene raggiunto, potrà darsi il contrario, perché l'intreccio è disponibile a scambi di ruoli e battute e la sua natura è dialogica.

In questa sintassi, che ha richiesto un suo *software* specifico, cadono i tradizionali confini tra musica "a fonte fissa" e pittura "a immagine statica". I suoni si muovono nello spazio, che diventa il metro vi-

(4) il teorema nasce dalla domanda "quanti colori servono come minimo per assegnarli alle regioni di una mappa in modo che regioni confinanti abbiano sempre colori diversi?". Dimostrare che su un piano ne bastano 4 fu un cruccio per i topologi per circa un secolo e la dimostrazione (relativamente recente) richiede l'uso di elaboratori elettronici con tempi di calcolo di migliaia di ore. Ma sul nastro di Möbius le cose si complicano ulteriormente perché il numero di colori necessari si alza.

sibile dei loro flussi temporali. Quando tra il 2008 e 2010 ho sperimentato questa tecnica nei boschi delle *luminose*, ho potuto notare come i suoni, che grazie al *software* si muovevano tra una scultura e l'altra, e tra uno scorcio e l'altro del paesaggio, generavano l'illusione di provenire da quelle sculture e da quegli scorci. In qualche modo, direi, si legavano istante per istante al luogo di provenienza per una sorta di abbinamento automatico dovuto a prassi e abitudini consolidate nella mente (suona un *clacson* e immediatamente mi volto verso il veicolo). Mi è così nata l'idea di un linguaggio in cui l'abbinamento suono-immagine contasse non su ipotetici isomorfismi tra luci, colori e suoni, ma su consentaneità di carattere più generale, tra le strutture dei luoghi e delle immagini e quelle dei suoni. La sintassi bimodale varata in Triennale si era così trasformata in una nuova sintassi dialettica in cui il coinvolgimento dello spettatore entrava come fattore fondamentale.

Dirò più avanti degli esperimenti musicali che in seguito ne ho tratto. Intanto va detto che se le composizioni avvengono su un *software*, le verifiche si fanno invece tra gli alberi. Ma la connessione determinante avviene nella mente dei visitatori e dipende dalla disponibilità individuale a fare collegamenti tra forme diverse in base ai modelli gestaltici che ogni persona cattura nell'esplorazione del mondo e poi coltiva nella sua testa. E certe reazioni del pubblico mi confermano che la "musicalità" di uno spazio architettonico esista realmente; che non dipenda da qualità acustiche, né, tantomeno, da affinità morfologiche tra suoni e luoghi, ma che sia piuttosto legata alle qualità armoniche dello spazio architettonico e ai fili conduttori con cui il progettista pone in sequenza temporale temi architettonici, soglie, cinte, vedute e percorsi. Questioni di *metacodici*, non tanto di codici.

Giardino dei Te tetti, intrecci armonici di architetture, sculture e paesaggio

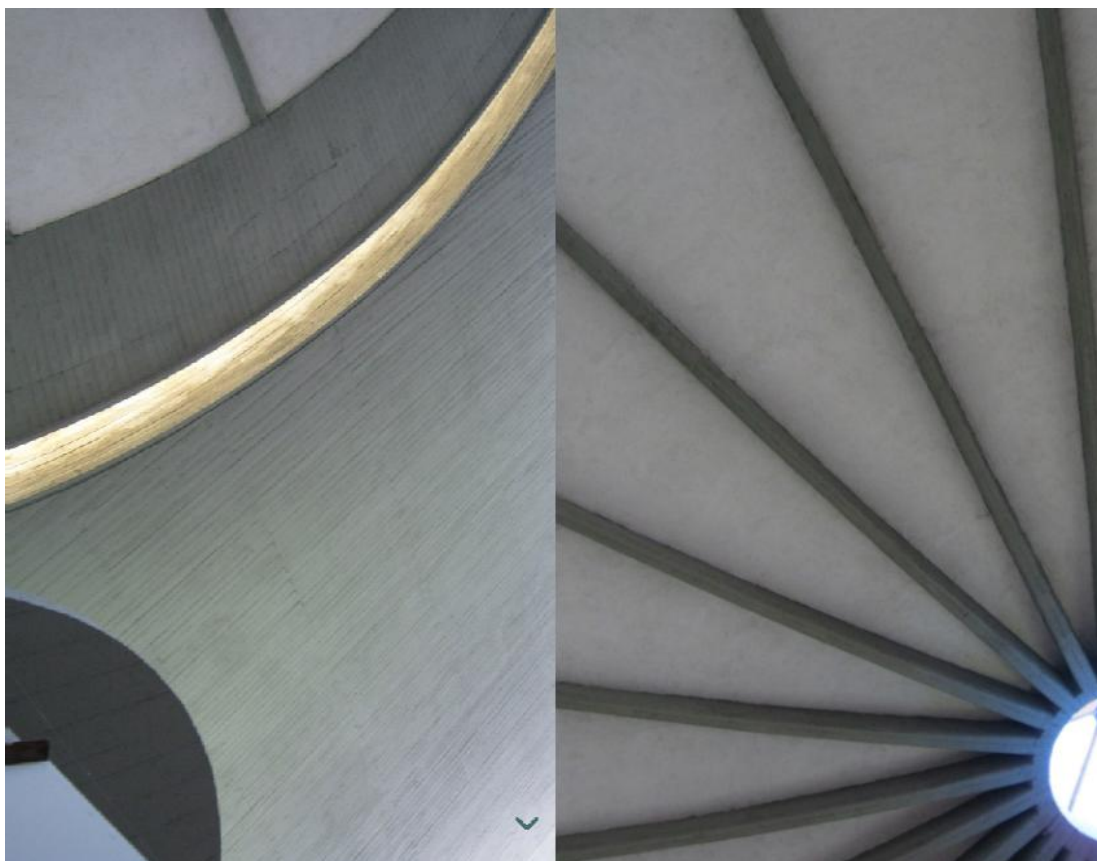


Simmetrica o asimmetrica, dipende da dove mi guardi – 2009.



Rimbalzo, ma dove? - 2010

Talvolta i “*semi*”armonici dell’architettura, fatti a pezzi dalla fotografia, diventano pittura:



Chiesa di Pogliano M. - 1973 Armonie architettoniche ottenute attraverso segmentazioni della copertura, lame di luce zenitale e sequenze in raggiera attorno a una lucerna colorata (vedute degli interni).

Edi Minguzzi (5) puntualizza sinteticamente i concetti-base di queste forme sintattiche nei termini icastici di “*polisemia*” e di “*sinsemia*”. Per me sono termini assai appropriati anche perché non si fermano alle articolazioni percettive, ma si spingono a quanto e come si trasmette attraverso le combinazioni percettive, al *quantum* di sostanza semantica molto più impalpabile che sta sicuramente al di là del prefabbricato “significato” e certamente al di qua del generico “senso”, che ci offre la lingua italiana. Già l’inglese con il suo participio presente “*meaning*” sembrerebbe disponibile a una apertura maggiore verso il necessario divenire.

Un rapido rapporto su un esperimento dei laboratori video-acustici dei Tre tetti. Ascoltando e riascoltando di sera, all’aperto, *Musica intuitiva*, di Karlheinz Stockhausen, ne annotavo le forme di articolazione, in particolare l’inserimento ritmico dei silenzi, con effetto di attese, e le dosatissime alterazioni prodotte dal sintetizzatore sui suoni emessi dai fiati. Col tempo mi convinsi che c’era una consentaneità di fondo fra l’ordito del componimento e la trama del mio bosco fatto di alberi e di sculture luminose. Questa consentaneità si fermava probabilmente ad alcuni aspetti strutturali e, per schematizzarla, direi che su entrambi i versanti potevano rilevarsi elementi singoli e isolati, oppure grappoli anch’essi isolati. Ho così deciso di cimentarmi in un arrangiamento, segmentando anche nello spazio ciò che già era segmentato nel tempo. Ma ciò che più mi incuriosiva era capire cosa di vicendevolmente inaspettato l’abbinamento poteva aggiungere ai due poli componenti. E l’inaspettato ci fu, a mio parere, ma attende tuttora riscontri o smentite da chi lo video-ascolti.

Ho naturalmente esposto l’esito a diversi musicisti (Paolo Gilardi, Francesco Rampichini e Alessandro Solbiati hanno poi diretto memorabili concerti e serate ai Tre tetti) e ho così avuto le prime indispensabili conferme. Certo, mi duole di non avere mai potuto mostrare il mio lavoro a Stockhausen

5) Edi Minguzzi, *La casa delle muse*, prolusione all’apertura della *Casa Museo dei Tre tetti* nel 2015, pubblicato accanto a queste pagine nel sito www.giorgiorivaopere.it e prossimamente nel nuovo catalogo del Museo.

che purtroppo ci aveva già lasciati, l'ho però esposto a suo figlio Mark di cui ricordo la stretta d'intesa che ci siamo scambiati alla conclusione del magnifico concerto di tromba e filicorno che poi ha voluto dare sui terrazzi e sul prato di casa.

La voce umana e la musicalità intrinseca delle lingue hanno attratto alcuni sirtoresi d'adozione. In una seconda edizione che stiamo ancora calibrando, Edi Minguzzi, Francesco Rampichini e io - con alcuni timbri vocali registrati di Luca Catanzaro – abbiamo pensato di dar vita a due monologhi intrecciati come fossero un dialogo tra millenni. Protagonisti, Omero e Dante; oggetto "il canto" - voce, metro, musica e poesia - con cui l'uno e l'altro esprimono una visione interiore che travalica i limiti della lingua verbale, perché

"lingua non è, di quello che lo 'ntelletto vede, compiutamente seguace".

6. Teatro: miniatura dell'oggetto, estensione del concetto.

Il *Teatrino della coclea verde* nasce nel '14 da una precedente idea cammin facendo soppiantata da questo più recente fantasma di architettura che viene e va senza lasciare segni del suo passaggio. Si monta infatti in pochi minuti, e in altrettanti si smonta. Lo accoglie un prato a forma di conca che è una vera fortuna aver trovato in natura. Volendo, si potrebbe consegnare a ciascuno spettatore il

Giardino dei Tre tetti – versante Sud



Teatrino della coclea verde. In scena: *Suono verticale* e *Estuario?* 2013

suo sedile al cancello, tanto i luoghi e le modalità d'inserimento risultano intuitivi.

Anche in assenza di rappresentazioni, il teatrino offre di per sé agli spettatori (una quarantina al massimo) l'esperienza di disporsi entro uno schema di traguardi visivi che è lo stesso del *theatron*, del *luogo per vedere*, o del *luogo dello sguardo*, qual era per i Greci antichi. Sulla scena, in esposizione permanente, ho messo due miei lavori prediletti, dove l'oscillazione geometrica si fonde con la morbidezza della forma organica: "*Suono verticale*" e "*Sono il tuo estuario?*", che al tramonto si accendono con la luce del sole, mentre dall'imbrunire si giovano di luci proprie.

Essendo uno spazio dotato di attrezzature acustiche, il suo uso più frequente è di ascoltarci musica e poi magari fare anche discussioni. Dunque *odeion* e *theatron*, l'uno o l'altro, o l'uno e l'altro - ma entrambe le prospettive sensoriali, visto che il grande sistema dei casi ha finito per dotarci tanto di occhi quanto di orecchi, predisponendoci così alla sinestesia.

"*Coclea verde*" ha per me il senso di fungere da *focus* per tutto quanto si trova ai *Tre tetti*, che nel loro insieme ho concepito non solo come l'opera dentro la quale si cammina, ma anche come il luogo dove ciascuno si cimenti - uso l'ottativo - con i suoi specchi. Ma più in generale, non ne nascondo l'ambizione, su questo dosso vorrei dare il mio contributo per mettere in evidenza sensoriale la ricchezza di articolazione di cui dispone il pensiero quando esercita le innumerevoli connessioni tra l'ideare visivo, il denotare in parole e l'affidarsi al traino talvolta realmente suadente dei suoni. Forse, aprendomi a questo "pensiero integrale" mi precludo l'accesso alla razionalità pura. Ma forse - questo dubbio francamente mi resta - è una pericolosa costante di molta "filosofia" l'aver fatto del *logos* verbale un vitello fin troppo (a)dorato.