

Il Bosco di Franca Ghitti

di Maurizio Vitta

Con l'installazione intitolata "Bosco", di cui ha esposto una prima versione a Milano, in una sala del Museo Archeologico, e una seconda, più articolata, a Ratisbona, Franca Ghitti ha aperto la sua ricerca sulla spazialità. E lo ha fatto in senso quasi letterale: non ha imposto alla sua scultura un volume compiuto intorno al quale organizzare il vuoto, ma ne ha marcato solo i margini e i punti d'incrocio, lasciando che l'aria, la luce, i corpi e il movimento vi circolino liberamente. A rigore, non si tratta di una novità. Già altri scultori, da Fabro a Kopf, da Messina a Plessi, da Zorio ad Anthony Caro, hanno creato "installazioni" che sono altrettante "strutture aperte". Ma dietro questo "Bosco" c'è un'idea di scultura della scultura che è propria del modo di lavorare della Ghitti e che ora, pur nella sostanziale continuità rispetto alla produzione precedente, si è evoluta fino a sfiorare quel concetto di "scultura urbana" con il quale l'arte d'oggi si confronta di continuo.

L'opera di Franca Ghitti nasce fin dall'inizio da una sommatoria di vuoti e di pieni, con una spiccata qualità "parietale" (ogni pezzo s'impone per la sua bidimensionalità, caratterizzata da una forte tensione verticale) e una reiterazione degli elementi di base (i segni tracciati modularmente sul legno o la ripetitiva accumulazione di oggetti nelle realizzazioni in ferro). Le radici antropologiche di questo procedimento creativo, di cui spesso si è parlato, sono di natura più poetica che strutturale: le memorie che vi persistono si sono andate via via depurando fino a confondersi con la riflessione su un presente consapevole del suo spessore storico; e alla vena narrativa dei primi tempi si è sostituito un asciutto senso della concettualità, reso corposo da una materia assunta sempre nei suoi imperiosi caratteri primari.

Questi elementi costitutivi della scultura della Ghitti sono emersi con chiarezza nella monografia¹ pubblicata nel 1988 e nella grande mostra personale² tenuta a Palazzo Braschi, a Roma, nello stesso anno. Analizzando i tratti più distintivi del lavoro della scultrice Enrico Crispolti ha osservato: «L'intensità iconico-segnica di ogni elemento della scultura che la Ghitti ci è venuta proponendo da vent'anni a questa parte (ma con maggiore impegno nell'ultimo decennio) risiede certamente nella sua particolare discorsività materica, metallo o legno che sia, carica appunto di una sua capacità di memoria. Che è compito assunto dalla scultrice di riattivare e spingere a un preciso significato di evocazione antropologica. La componente materica è perciò così rilevante nel lavoro della Ghitti, e ne determina tale intensità iconico-segnica in ogni passaggio, in ogni elemento,

¹ *Ghitti, Scultura 1965-1988*, a cura di Maurizio Vitta, con contributi di C. Bertelli, E. Crispolti, W. Schönenberger, A. Tagliaferri, Electa, Milano 1988

² *Ghitti, Luoghi e tracciati*, a cura di Enrico Crispolti, Palazzo Braschi, Roma, 22 settembre - 22 ottobre 1988.

anche quando, come negli anni Ottanta, contestualizzato in una trama strutturale spesso sostanzialmente iterativa.»³

Dal canto suo Aldo Tagliaferri, esaminando il rapporto fra materia e memoria, ha scritto: «L'accentuata valenza segnica di queste sculture discende dalla paradossalità del loro volgersi, in prima istanza, alla tradizione per elaborare, in seconda istanza, forme polisemiche e libere dalla sottomissione a modelli immobili. L'estetica contemporanea dell'iperdeterminazione e della frammentarietà, che permea queste sculture nella loro intera storia, fonda in modo decisivo l'orientamento della ricerca rendendola particolarmente sensibile al lavoro di superficie. Scandita dall'iterazione di un modulo, oppure costituita dal collage di materiali eterogenei, oppure percorsa da segni minuziosi, la superficie produce un effetto di scorrimento e sollecita la percezione dei mutevoli e studiati effetti materici. E la disseminazione segnica della superficie non è che una ratifica della crisi della centralità comportata dall'estetica dell'iperdeterminazione.»⁴

E Carmelo Strano ha sinteticamente commentato: «Mi pare che la scultura di Franca Ghitti si indirizzi sostanzialmente verso la *texture* o verso la messinscena di elementi che compongono l'immagine globale o unitaria dell'oggetto plastico, anche quando essi avessero un'autonomia semantica particolarmente forte. Nelle recenti installazioni questi nuclei narrativi (scomparti più di ispirazione paleocristiana e romanica che non *strictu sensu* nevelsoniana o tilsoniana) paiono vagare come per sonnambulismo e ingigantirsi anche, pronti a galleggiare pariteticamente con elementi delle stesse dimensioni. Basta aprire gli occhi, ed ecco sfatata la magia.»⁵

Gli oggetti e i materiali quotidiani

I giudizi della critica a proposito della mostra di Roma hanno variamente sottolineato questi aspetti. Lorenza Trucchi, ricollegando "l'accentuata sensibilità per la materia" al "legame intimo e profondo" che l'universo femminile mantiene per gli oggetti e i materiali quotidiani, ha scritto in quella occasione: «Con questo bagaglio umile e prezioso, reale e ideale, Ghitti ha realizzato una scultura che ricompagina e celebra i valori dispersi e umiliati. L'opera cresce su se stessa con accumulazioni di oggetti (per lo più utensili agricoli) e di frammenti di scarto (sfridi) fino a farsi colonna, parete, staccionata. Questo materiale eteroclitico non è adoperato in senso polemico o antiartistico, come accadeva nel Dadaismo e nella Pop, bensì come catalizzatore di una memoria corale e, quindi, reportuale...»⁶

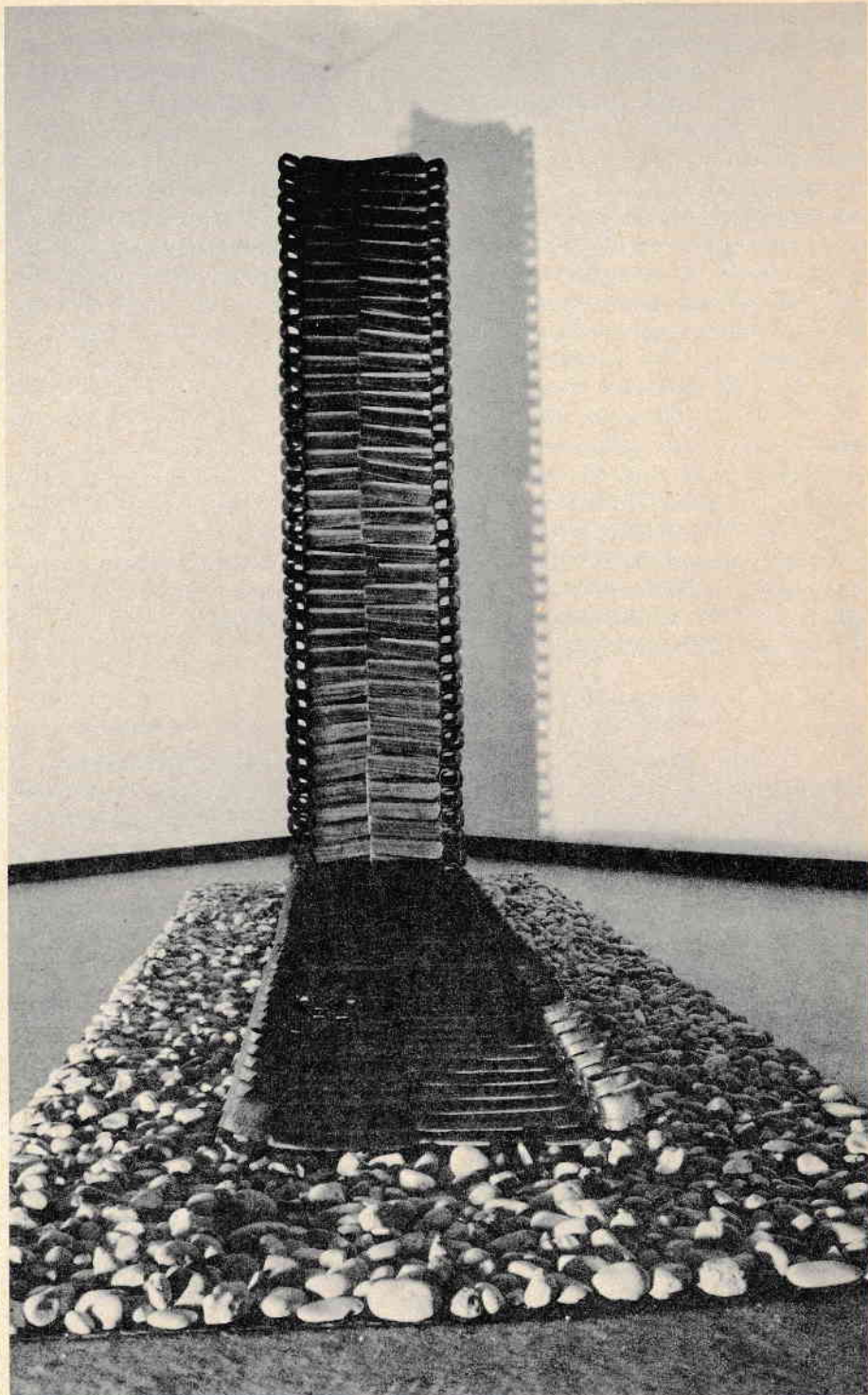
Giuseppe Appella, indicando "le strette relazioni che la Ghitti, da due-tre anni, con progetti e installazioni, cerca di instaurare con l'architettura", si è chiesto se in ciò sia da leggere "un mutamento radicale di linguaggio", e ha osservato: «D'altronde, l'astratta e rigorosa simbologia cui Franca Ghitti non è sfuggita, pur opponendovi sempre il reale peso della materia, l'efficienza e le possibilità plastiche insite nel ferro e nel legno, non ha conservate intatte le qualità spaziali della scultura, la sua disposizione frontale e iconica? Il trapasso dalle primitive esperienze a quelle della seconda fase e così via non è stato un lento calarsi dalle forme tradizionali in forme nate da una profonda e sentita meditazione che

³ In *Ghitti. Scultura*, cit., p. 18.

⁴ In *op. cit.*, pp. 25-26.

⁵ "L'arca", n. 20, ottobre 1988.

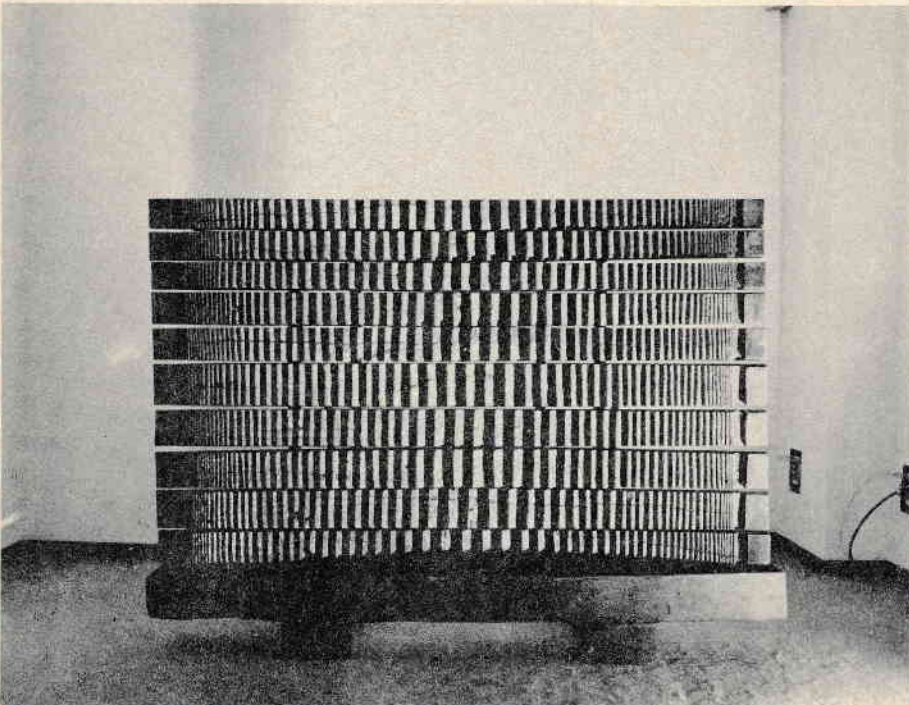
⁶ "Il giornale" del 16 ottobre 1988.



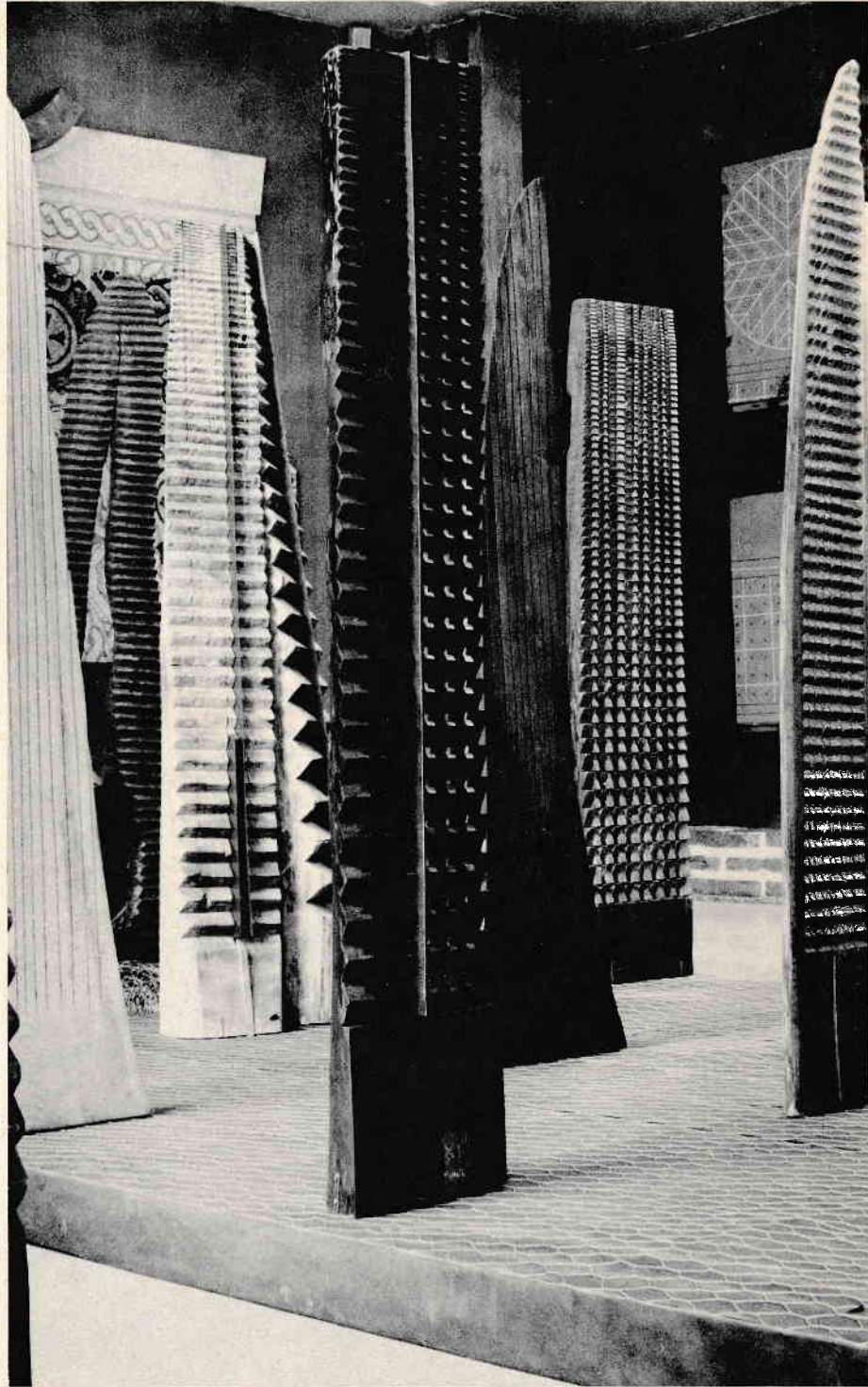
18 "Cascata" 1988 (ferro e ghiaia 200x150x30 cm)



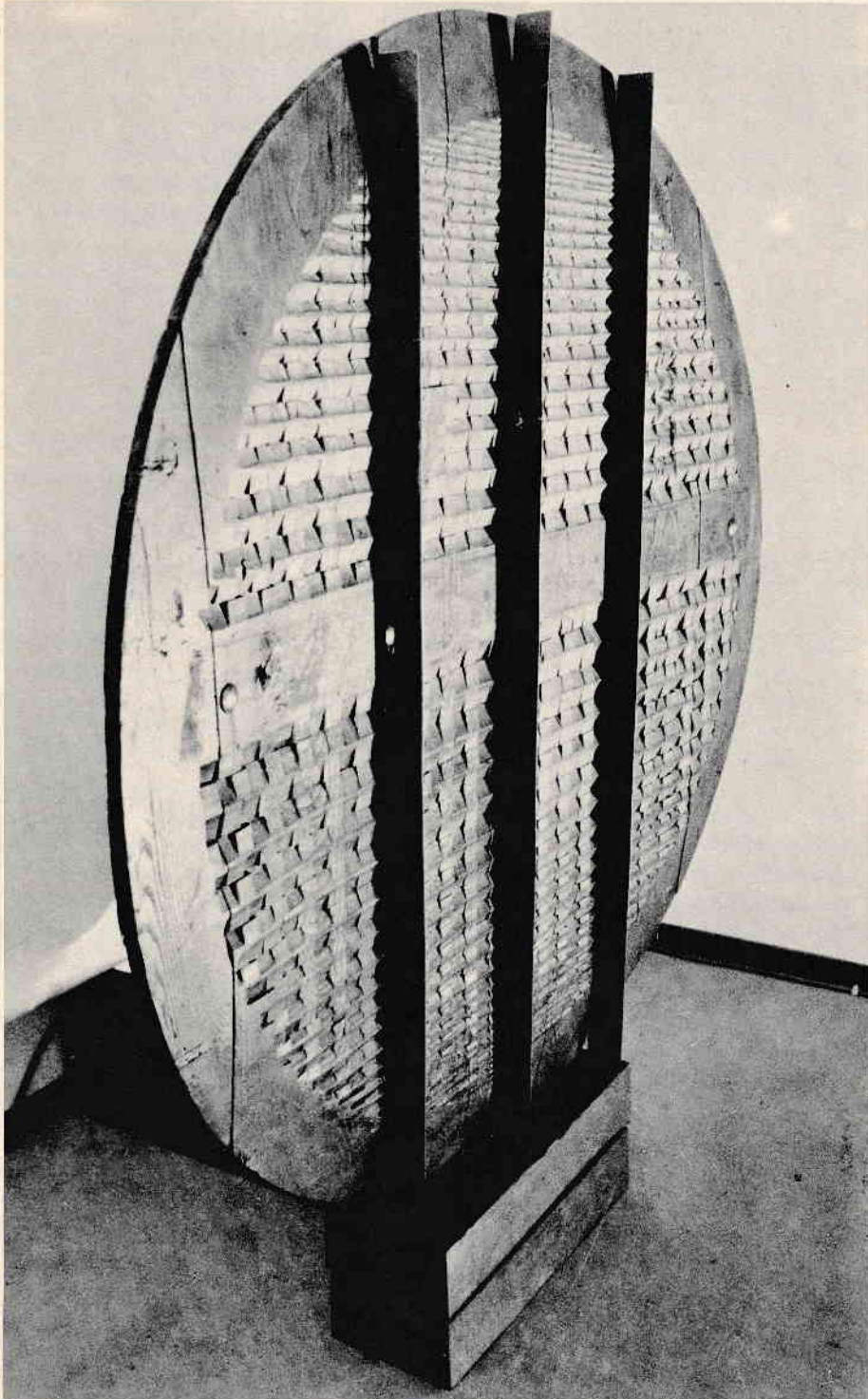
"Meridiana" 1987 (ferro e polvere di sfrido, diametro 250 cm)



"Staccionata" 1987 (legno e ferro, 200x120 cm)



20 "Bosco" 1988 (legno e ferro)



Tondo n° 3 del 1988 (legno rovere)

rivelarono subito il distacco da fonti culturali facilmente indicabili?»⁷

E Sandra Orienti ha ribadito: «Questi “alberi”, o questa ri-creazione dell'albero, che a seconda della specie sembrano reclamare gesti e interventi significativamente diversificati, mimano pure la colonna (con vaga eco brancusiana) o, quando è evitata la pur minima indulgenza decorativa, paiono alludere all'idea verticalizzante dell'edificio, del grattacielo: quasi che la tentazione primitiveggiante possa scalare le vicende dei secoli sino a sfidare i firmamenti e varcare il tempo nella rassicurante, se pur in questi termini intrepida, concezione della dimora, dal primitivo al futuribile.»⁸

«In fin dei conti,» ha riflettuto Enrico Gallian, «Franca Ghitti si è innamorata e ama profondamente lo strumento che produce idee; anzi, gli speciali strumenti che producono idee.»⁹

Complessità e varietà di interpretazioni

La varietà delle interpretazioni della scultura della Ghitti è senza dubbio indice della sua complessità, ma anche della sua natura essenzialmente costruttiva. Le opposizioni fra passato e presente, tradizione e modernità, continuità e innovazione che la caratterizzano si compongono in un disegno coerente grazie proprio alla sua capacità di agglomerazione: la lavorazione modulare del legno e l'assemblaggio di scarti ferrosi denunciano il gusto di un'edificazione illimitata, e l'idea che si tratti di “scultura della scultura” nasce appunto da qui. Franca Ghitti opera infatti a partire non tanto da oggetti trovati quanto da forme già date, e ogni suo pezzo è il risultato di un progetto costruttivo che mira a ordinarle e collegarle in una fitta rete di relazioni concettuali. Il che, come è stato detto, la mette al riparo dalle suggestioni dadaiste o pop, ma le consente anche di realizzare un sistema aperto di significati.

Con il “Bosco” questa inclinazione si è fatta ancora più chiara. Esso nasce dalla composizione di sculture precedenti, disposte secondo un disegno di severa classicità, fondate su una base lignea comune e spicanti su un reticolo metallico steso su cartone catramato e arrotolato ai bordi. Le sculture si innalzano su questo elementare basamento con una sveltante verticalità che le fa continuamente trapassare dalla configurazione spontaneamente arborea del legno grezzo alla multiforme razionalità di un moderno *skyline* urbano; e la qualità intrinsecamente costruttiva e progettuale dell'opera è sottolineata dai rapporti costanti – quasi matematici – che si instaurano non solo fra un pezzo e l'altro, ma tra le singole forme bidimensionali e addirittura fra le loro rispettive qualità scultorie, come le tacche, gli innesti metallici, la gamma cromatica. La calcolata strutturazione architettonica di ogni componente si ordina così in un paesaggio in perenne metamorfosi, col “bosco” che rimemora la selva primitiva, il colonnato antico o il fitto reticolo metropolitano del nostro tempo, in una sintesi che sarebbe vano districare.

In effetti, nella scultura della Ghitti la carica semantica si esprime lungo una direttrice trasversale, che taglia epoche e culture diverse. Non si tratta solo delle esperienze personali dell'artista (le origini camune, il contatto con la cultura africana, la riflessione su Brancacci, il confronto con l'arte contemporanea). Vi sono in più alcuni dati formali che tradiscono una collocazione di confine,

⁷ “L'osservatore romano” del 23 ottobre 1988.

⁸ “Il popolo” del 10 novembre 1988.

⁹ “L'unità” del 25 settembre 1988.

una frontiera nella quale i contrasti e le differenze convivono in un difficile equilibrio. Il segno più vistoso sta forse nell'elementare monumentalità di queste sculture, cui l'insistita verticalità conferisce un carattere marcatamente simbolico. Si è talvolta parlato, a tale proposito, della loro natura totemica, che le racchiuderebbe in un'atmosfera mitica e aurorale. Ma ciò è vero solo in parte, giacché la nostra civiltà urbana ha il suo totem nella figura del grattacielo e dell'edificio a torre, la cui sagoma snella e complessa (si pensi a Foster, Pei, Portman, Rogers e via elencando) segna il panorama della cultura architettonica attuale e della nostra stessa esistenza quotidiana. Rispecchiare la potenza tecnologica e formale di quelle costruzioni nella rozza natura del legno e del ferro è l'operazione che la Ghitti compie nelle sue opere, che si pongono non di rado come "luoghi" di vita collettiva dei quali la memoria non esclude, ma anzi sollecita una fruizione diretta e immediata. Si affaccia così l'idea di una "scultura urbana" duplicemente intesa, organizzatrice di spazi sociali e di tensioni visive, che sono propri del tessuto cittadino, e insieme espressione di un tempo storico nel quale l'agglomerato metropolitano conserva un carattere mobile, variegato, ma sempre cruciale, e il passato si riverbera nelle sue invarianti genetiche come una specie di riferimento culturale. La scultura moderna va da tempo riflettendo su un nuovo concetto di monumentalità "aperta", desacralizzata e densa di significati attuali; sicché l'opera della Ghitti, soprattutto con quest'ultimo "Bosco", si pone come incisivo contributo a un dialogo in atto.

Progettualità, complessità e senso dell'edificazione spaziale e temporale sono quindi le categorie generali entro le quali è possibile collocare l'opera di questa scultrice, che struttura i suoi significati, non meno che le sue forme, in architetture di pensosa immediatezza.