Paolo Scirpa. Voragini che indagano l'ignoto

di Marta Michelacci

Paolo Scirpa, Sicilian artist, has played an important role in the context of twentieth century art. His experiences are in the field of optical art but are characterized by an original style.
He is the author of the Ludoscopes, or optical machines with neon structures, which lead the observer to experiment with infinite perspectives. Trained alongside Lucio Fontana and therefore influenced by Spatialism, he then developed a personal language that is enriched with metaphorical allusions. Appreciated by Bruno Munari but also by Pierre Restany, he has exhibited in various parts of the world, never ceasing to experiment with new solutions. In a recent exhibition in Turin, 100% Italy: 100 years of masterpieces (21 September 2018-10 February 2019) his works were presented for their contribution to the development of the art of the twentieth century.

Keywords: Art History, Paolo Scirpa, Ludoscopes, Light calligraphy, Italy

> *…chiudi gli occhi e vedrai…Apriamo gli occhi per esperire ciò che non vediamo, ciò che non vedremo più – o piuttosto per esperire che ciò che non vediamo con evidenza (l'evidenza visibile), tuttavia ci riguarda come un'opera (un'opera visiva) di perdita. Certo, l'esperienza familiare di ciò che vediamo sembra per lo più dare luogo a un avere: vedendo qualcosa, abbiamo in generale l'impressione di guadagnare qualcosa. Ma la modalità del visibile diviene ineluttabile…quando vedere è sentire che qualcosa ci sfugge in maniera ineluttabile, o in altri termini: quando vedere è perdere.*[1]

L'acuta analisi di Didi-Huberman circa il visibile apre un dilemma incolmabile che attraversa la storia dello sguardo e che lo porta ad individuare questo tipo di consapevolezza già nel Medioevo, quando cioè i teologi sentirono la necessità di distinguere tra *imago* e *vestigium,* certi che il visibile è traccia di una somiglianza perduta, ovvero la somiglianza con Dio perduta nel peccato. Per il filosofo e storico dell'arte francese il problema si ripropone, seppure in situazioni estremamente diverse, nel momento in cui alcuni artisti dell'avanguardia americana degli anni Cinquanta, come Tony Smith, o quelli legati al minimalismo, realizzarono opere che mettevano in scena la perdita, la scomparsa degli oggetti e dei corpi, il vuoto[2]. Le opere prodotte dal Minimalismo rivendicano il potere di essere trasparenti, ovvero di non rimandare ad altro se non a sé stesse: nessun'aura, nessuna latenza.

Alcuni artisti sono stati capaci d'inventare forme che sanno rinunciare all'immagine e che, al contempo, fermano l'attenzione su di sé evitando il riferimento a qualcosa di esterno all'immagine stessa[3]. Nell'era della moltiplicazione iconica accompagnata dalla consapevolezza del loro potere[4] il mondo dell'arte ha deliberatamente scelto la riduzione minimale in cui talvolta sono stati gli stessi oggetti della realtà quotidiana a diventare protagonisti. Negli anni Sessanta anche la Op Art, sulla scia delle ricerche avviate con il *Bauhaus* e poi il Cinetismo avviano un percorso in cui la rappresentazione, la *mimesis*, viene decisamente sostituita dalla

---

1 - G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, Roma 2008, p. 9.

2 - *Ibid.*, p. 9.

3 - *Ibid.*, p. 10.

4 - Il riferimento è all'imprescindibile testo di David Freedberg, *The power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

presentazione di oggetti che traducono l'infinita mobilità del reale e che in qualche modo usano la luce per dare vita a forme immateriali[5]. Se da un lato l'interesse si concentra sugli effetti prodotti dallo spostamento del punto di vista dell'osservatore per entrare in diretta sintonia con la scienza e la sperimentazione, dall'altro questi artisti, ed in *primis* Lucio Fontana, daranno vita ad una sorta di 'antiscultura' che sostanzialmente annulla la forma che l'aveva generata[6].

Quando l'artista italo-argentino, nel "Manifesto Blanco"*,* chiese a tutti gli uomini di scienza del mondo di permettere lo studio e lo sviluppo di un'arte tetradimensionale, intendeva dare corso ad un nuovo orientamento che gettava le premesse per la nascita del movimento Spazialista.

Questo marcato interesse per le novità della fisica moderna, ma anche lo sviluppo della tecnologia hanno fortemente spostato l'oggetto del fare artistico e sollecitato gli studi in questa direzione[7].

L'"Ambiente spaziale a luce nera" (Milano, Galleria del Naviglio, 1949) propone allo spettatore di fare la stessa esperienza di chi può viaggiare nel vuoto, fuori dall'atmosfera, senza essere sottoposto alle leggi di gravità[8]. Così molte delle esperienze spaziali, a partire da quel momento, metteranno in campo questa nuova possibilità accanto a quella prodotta dalle sculture di luce. È il caso anche della installazione luminosa pensata da Fontana nel 1951 per la Triennale di Milano, "Struttura al neon", in cui l'artista, attraverso una sorta di arabesco, dà forma allo spazio in quanto è lo spazio stesso a generarla[9].

Nel 1962 Marshall McLuhan pubblica *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man,* ma a quell'epoca Lucio Fontana aveva già definito la poetica dello Spazialismo spiegando che scoprire il cosmo significa indagare l'infinito e che bucare la tela è come dare corpo e vita ad una nuova consapevolezza del nostro stare al mondo[10]. Le "Attese" e i "Concetti Spaziali" dell'artista non erano altro che

---

5 - Per gli sviluppi dell'*arte cinetica* si veda anche: W.C. Seitz, *The Responsive Eye*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York 1965. E anche: S. Bann – R. Gadney – F. Popper – Ph. Steadman, *Four Essays on Kinetic Art*, Londra 1966 e di Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du movement dans les arts plastiques depuis 1860*, Paris 1967.

6 - Si veda a questo proposito: U. Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tubingen, 1967.

7 - Il rapporto tra arte/tecnologia/macchine è stato oggetto della mostra a cura di Leon Shulman, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, catalogo della mostra New York, Museum of Modern Art, 9 novembre 1967 – 2 gennaio 1968, New York 1967.

8 - M. Meneguzzo – B. Di Marino – A. La Porta, *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana*, Milano 2013 (Catanzaro, Complesso Monumentale del San Giovanni 19 ottobre - 29 dicembre 2013).

9 - F. Tedeschi, *Lo spazio-luce nei Ludoscopi di Paolo Scirpa*, in «Titolo» n. 16, Perugia 2018, p. 10.

10 - M. McLuhan, *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*, London 1962.

la traduzione iconica dell'esigenza di rendere visibile una condizione di vita in cui non si può più pensare ed agire in termini locali e significava affermare implicitamente che le azioni che compiamo hanno un'incidenza all'interno del villaggio globale. Se il 'medium è il messaggio' l'arte per prima non poteva non registrare una così importante svolta epocale come quella inaugurata dall'era televisiva e, di conseguenza, gli artisti hanno assunto il compito di studiare gli effetti di una cultura di massa in cui reale e virtuale spesso si confondono, poiché non ci è dato misurarne i confini. In sintesi gli artisti degli anni Sessanta e Settanta hanno anticipato quelli che sarebbero stati gli effetti di una cultura immersiva in cui l'osservatore non è più in grado di distinguere tra reale e virtuale: le sollecitazioni sono sensorialmente molteplici e lasciano l'osservatore spiazzato.

Un calligrafo della luce elettrica

L'opera di Paolo Scirpa spesso è stata considerata come la continuazione di un discorso sul creare spazio con la luce, sulla scia di quanto Fontana aveva intuito, ma anche in sintonia con le opere di Luciano Fabro, Nanda Vigo e molti altri artisti che negli anni Sessanta e Settanta sperimentavano nuovi mezzi espressivi. In realtà occorre fare delle distinzioni; le sue sperimentazioni vanno infatti a toccare alcune regioni della coscienza che di fatto rendono unico il suo lavoro e la sua poetica che, nel corso della sua lunga carriera, ha mantenuto inalterata una forte attitudine speculativa.

L'artista, definito anche 'calligrafo della luce elettrica', ha avuto il merito di aver sviluppato un tema in cui la luce diventa scrittura, linguaggio, comunicazione, in forme assimilabili alle regole della classicità[11]. Se la calligrafia è un'arte, affine al disegno, che insegna a tracciare la scrittura secondo criteri di eleganza, di bellezza, di proporzione, si deduce che all'artista siciliano sia stata attribuita la capacità di aver sviluppato un pensiero aperto alle più recenti innovazioni dell'arte del secondo Novecento.

Nelle sue opere la sperimentazione delle potenzialità degli specchi ha permesso di creare interessanti connessioni con quel settore di studi scientifici che nel tempo hanno concentrato il loro interesse nell'ambito dei fenomeni di riflessione '[…] dove la catottrica è componente tecnica al servizio di una idea che ne reinventa esteticamente i fenomeni'[12], quasi come se le meravigliose invenzioni seicente-

11 - P. Restany, *Paolo Scirpa: verso una nuova igiene della visione*, in S. Zanella (a cura di), *L'immagine insidiata*, Catalogo mostra antologica, Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, marzo-aprile 1987, p. 47.

12 - C. Belloli in *Catalogo mostra personale*, Studio d'Arte Contemporanea Il Moro, Firenze, maggio 1979.

sche spiegate da Kircher, uno dei geni della catottrica e autore dell'*Ars Magna lucis et umbrae*, siano state riscoperte e utilizzate da Scirpa per veicolare un contenuto ideale, come faceva anche fratel Pozzo, gesuita del Seicento, capace di stupire l'osservatore meno accorto con ingegnosi giochi di specchi[13].

Bruno Munari, amico di Scirpa, ha evidenziato il fare artistico speculativo dell'artista siciliano con toni arguti:

> Scirpa progetta degli oggetti tridimensionali e delle pitture dove la luce (per gli oggetti tridimensionali) e il colore danno effetti particolari. […] In queste scatole nere l'ordine delle traslazioni di questi perimetri luminosi inizia subito dentro la scatola e si moltiplica fino all'infinito. Nasce così un effetto prospettico come un tunnel di cui non si vede la fine, fatto di tanti segmenti uguali a distanze uguali. Questa suggestiva prospettiva sveglia nell'osservatore sensazioni di varia natura con una prima percezione di cose note ma un finale ignoto. Sono come dei buchi verso l'ignoto, come un terminale video orientato non si sa dove, sono delle perforazioni dello spazio ottico. Una penetrazione nello spazio dove puoi partire seguendo le prime tracce ma poi ti perdi nel buio dove c'è assenza di gravità e di forme. Nessuno, finora, è andato in fondo a questi buchi per raccontarci cosa ha visto[14].

Entrare nello studio milanese di Scirpa è come oltrepassare una soglia, ovunque si trovano disegni, progetti, bozzetti di piccole o anche grandi dimensioni a testimonianza di una pratica artistica che non concede nulla all'improvvisazione e che non lascia cadere alcuna intuizione; vi si trovano anche alcuni "ludoscopi", una delle sue invenzioni. Si tratta di scatole luminose, di dimensione varia, che appaiono come voragini di luce, talvolta a spirale, che assorbono totalmente l'osservatore e che gli consentono di fare un'esperienza singolare: quella di sentirsi risucchiare in un abisso misterioso e spiazzante al contempo. Queste installazioni luminose sono una sorta di macchine ottiche frutto di una ricerca condivisa con altri artisti che sperimentavano le potenzialità di alcuni materiali che sapevano suscitare un effetto dinamico. Lo stesso Scirpa ha dichiarato che questi oggetti hanno avuto la loro origine da una marcata attrazione nei confronti del Manifesto della scultura futurista di Boccioni, che prevedeva l'uso della luce elettrica nell'opera d'arte e, sulla traiettoria dello Spazialismo di Lucio Fontana, dall'aver sperimentato l'illusione ottica attraverso strutture al neon che simulano prospettive all'infinito.

---

13 - A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Romae, Sumptibus Hermanni Scheus, ex Typographia Ludovici Grignani, 1645.

14 - *Paolo Scirpa 1978-'81. Catalogo mostra personale*, Vismara Arte Contemporanea, Milano, aprile 1981, p. 16.

D'altra parte le suggestioni nei confronti del linguaggio futurista sono particolarmente evidenti anche nei lavori del '65/'66 realizzati con la tecnica che l'artista padroneggiava con grande competenza professionale, ovvero la litografia e l'incisione.

Precocemente, nel 1953, Scirpa si presentò sulla scena artistica con le prime opere in cui spesso il titolo aveva a che fare con la luce: una di queste è "Sole". Il sole è energia, luce, tema profondamente legato alla sua terra d'origine, la Sicilia, e l'opera dell'artista è marcatamente radicata in una cultura stratificata che nella sua città d'origine, Siracusa, è rilevante.

La ricchezza del patrimonio artistico della sua città natale costituisce il retroterra culturale di Scirpa che si accompagna ad una componente climatica, per così dire, che assume tratti metaforici e che contraddistingue pertanto la sua particolare cifra stilistica. Nonostante ciò, il "Sole" di Scirpa ha tutt'altra natura, che possiamo definire metaforica. Tutto ciò emerge con evidenza in uno scritto poetico dello stesso artista che è una sorta di dichiarazione d'intenti:

> Le mie composizioni pittoriche circolari intitolate "Sole" sono strutture di colore-luce che tendono verso un'immagine attiva e che cercano d'interpretare ed esprimere la forza, l'energia sempre viva ed attuale. Mi pare di aver intuito un centro vitale al quale tutte le forze misteriosamente convergono in unità e da cui divergono succedendosi, messaggere del processo evolutivo, del senso umano e universale.
>
> L'idea del "Sole" vuole essere un messaggio d'amore, il simbolo della realizzazione di noi stessi nella volontà eterna[15].

In realtà è lo stesso artista a raccontare che quel "Sole" non è tanto una fonte di luce reale ma costituisce un richiamo fortissimo ad una esperienza di vita fatta dall'artista.

Marco Meneguzzo nel testo monografico su Scirpa evidenzia il fatto che l'artista non usa la luce in termini ottico-percettivi e il suo lavoro appartiene ad una tradizione medievale che lo rende più vicino a Beato Angelico che non a Lázló Moholy-Nagy. In un passaggio successivo Meneguzzo racconta dell'incontro di Scirpa con Chiara Lubich e di quell'idea dell'"unità" che troviamo trasfigurata e metaforizzata nella "poetica della luce".

> Paolo Scirpa poneva, e pone, il problema addirittura trascendentale della "luce", di cui la luce reale – ottenuta con gli strumenti che anch'egli usa – non è che

15 - Marco Meneguzzo, *Paolo Scirpa*, Milano 2010, p. 73.

> un riflesso. […] fermo restando però che questi mezzi non sono che l'ombra, il rappresentato, l'imitazione, il riflesso, appunto, di quel significato[16].

Quando nel 1965 partecipa alla IX edizione della Quadriennale Nazionale d'Arte a Roma, il suo linguaggio sembra già possedere i tratti della maturità, ma in realtà la sua evoluzione e sperimentazione di nuovi materiali saranno costanti e continue. A quell'epoca, il suo luogo d'indagine sembrava oscillare tra un lirismo vicino all'Informale e un'attenzione all'astrazione geometrica in cui pare evidente come le esercitazioni compositive di carattere pittorico siano finalizzate alla ricerca di un equilibrio compositivo e tendano già alla raffigurazione dell'infinito attraverso fughe prospettiche e spazi non misurabili. Per esempio con le opere *Habitat* introdurrà l'uso di superfici d'acciaio specchianti che sembrano planimetrie urbane e in cui l'artista si serve del nitro su acciaio per ottenere effetti di tridimensionalità illusoria in cui l'osservatore, attraverso lo specchiamento, si ritrova dentro.

Questa insaziabile ricerca di modalità di espressione sempre nuove è documentata da alcuni suoi scritti che confermano questo percorso e che ci permettono di entrare ancora più a fondo nella sua poetica:

> Lo spirito di ricerca mi ha spinto, sin dalla giovinezza, a conoscere e vivere la contemporaneità delle avanguardie pur mantenendo forti legami con le mie origini. Da un punto di vista problematico, ho sempre pensato di condurre la mia ricerca indagando la realtà estetica della nostra società tecnologica e consumistica: con ciò si è delineata in me una tendenza sperimentale che mi ha portato a compiere un itinerario denso di scelte rigorose. Nell'esigenza di esprimere la contemporaneità, le mie esperienze si richiamano particolarmente ai valori di base del Cinetismo delle avanguardie storiche, del Costruttivismo e del Neoplasticismo e via via fino alle più recenti opere tecnologiche. Sono stato particolarmente attratto dal manifesto della scultura futurista di Boccioni e da altri pionieri futuristi che avevano teorizzato la possibilità dell'impiego della luce elettrica nell'opera d'arte. Lo Spazialismo di Fontana e le esperienze astratto-concrete di altri gruppi di ricerca estetica hanno avuto molta importanza per me[17].

Sicuramente l'artista si riferisce – anche se non le cita direttamente – alle ricerche che stavano conducendo in quel momento artisti che lavoravano nell'ambito ottico-cinetico come Gianni Colombo, che nel 1959 aveva esposto alla galleria *Azimut* di Milano e che con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Giovanni De Vecchi aveva fondato il "Gruppo T" (in cui T sta per Tempo)[18].

---

16 - *Ibid.*, p. 15.

17 - *Ibid.*, p. 73.

18 - Il catalogo a cura di G. Granzotto – M. Margozzi, *Arte programmata e cinetica. Da Munari a Biasi a Colombo*, Roma 2012, offre una sintesi completa degli artisti legati all'ambito ottico/cinetico; su Gianni

Il gruppo aveva coniato il termine di "Miriorama" per indicare le infinite visioni, variabili nel tempo, che avevano l'intenzione di abolire ogni confine tra scultura, pittura e architettura. Le prime opere cinetiche di Gianni Colombo comportavano l'intervento diretto dello spettatore e la sperimentazione di strutture che prevedevano l'uso della luce come le "Crono-cromo-strutture" che sono essenzialmente delle proiezioni di luce su degli specchi messi in vibrazione. Colombo non tarderà a prendere contatto anche con gli artisti del "Gruppo Zero" di Düsseldorf, mentre nel 1967 comincerà a sperimentare lo "Spazio elastico ambiente"[19]; si tratta di una serie di lavori, sempre sulla scia dello Spazialismo di Fontana, che erano finalizzati allo studio delle relazioni tra il corpo e lo spazio. Negli "Spazi elastici" lo spettatore viene proiettato nel buio, in un non-spazio, in cui sono presenti dei fili elastici resi fosforescenti dalla lampada al neon Wood[20].

Analogamente a Padova nel 1959 nasceva il "Gruppo N" con Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi e, sempre a Milano, il "Gruppo MID" che poi avrà un seguito a Zagabria al Museo d'Arte Moderna nella mostra "Nuova Tendenza 3"[21].

Colombo è utile anche il testo di Giuseppe Franzoso, *Spazio elastico-ambiente di Gianni Colombo,* Vigevano (Milano) 1975.

19 - Nel 1958 in Germania era nato il *Gruppo Zero* e a Zurigo nel 1960 venne organizzata la mostra *Kinetische Kunst* al *Kunstgewerbemuseum,* che vide anche la partecipazione di Enzo Mari. Si veda: *Kinetische Kunst*, catalogo della mostra, Zurigo *Kunstgewerbemuseum*, maggio-giugno 1960, Zurigo 1960. Anche lo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven organizzò una mostra nel 1966 alla quale presero parte, tra gli altri: Man Ray, Moholy Nagy, Agam, Fontana, il GRAV, il gruppo MID, il Gruppo T, il Gruppo Zero. Fu la prima grande ricognizione dedicata alle opere che avevano come *medium* artistico la luce. Si veda a questo proposito: *Kunst-Licht-Kunst*, catalogo della mostra, Eindhoven 1966.

20 - Tedeschi osserva che il lavoro di Scirpa ha delle corrispondenze con gli *Spazi elastici* di Gianni Colombo. Si veda F. Tedeschi, *Lo spazio-luce nei Ludoscopi di Paolo Scirpa*, in «Titolo», n. 16, cit., pp. 10-13.

21 - *Nove tendencjie*, catalogo della mostra, Zagabria, *Galerija Suvremene Umjenosti*, 3 agosto-14 settembre, Zagabria 1961. Le mostre si ripeterono in anni successivi e in luoghi diversi: *Nove tendencjie 2*, catalogo della mostra, Zagabria, Galerija Suvremene Umjenosti, 13 agosto-19 settembre, Zagabria 1963. E non solo a Zagabria ma anche a Venezia: *Nuova tendenza 2*, catalogo della mostra, Palazzo Querini Stampalia, 14 dicembre-15 gennaio 1964, Venezia 1963; poi anche a Parigi: *Nuovelle tendance: propositions visuelles du mouvement international*, catalogo della mostra, Parigi, Palais du Louvre, Musée des arts décoratifs, aprile-maggio 1964, Parigi 1964; Nova tendencjia 3, catalogo della mostra, Galerija Suvremene Umjenosti, 13 agosto-19 settembre, Zagabria 1965; *Arte cinetica*, catalogo della mostra, Palazzo Costanzi, luglio-agosto 1965, Trieste 1965; *Licht und bewegung. Lumière et mouvement. Luce e movimento. Light and movement. Kinetische kunst*, catalogo della mostra, Berna Kunsthalle, 3 luglio-5 settembre 1965, Berna 1965.

Anche questi artisti lavoravano nell'ambito dell'arte cinetica e parteciperanno, nel 1962, alla mostra Arte programmata tenutasi nel negozio della Olivetti a Milano[22].

Fondamentalmente l'Arte programmata e l'Arte cinetica hanno antecedenti storici importanti che annoverano i *Mobiles* di Alexander Calder, i "Macchinari" di Jean Tinguely, ma anche le "Macchine inutili" di Bruno Munari; i precedenti vanno ricercati anche nelle esperienze delle avanguardie storiche ovvero nei *Rotoreliefs* di Marcel Duchamp, nel "Modulatore di Luce-Spazio" di Moholy-Nagy, nella "Costruzione spaziale cinetica" di Naum Gabo anche se poi ufficialmente il Cinetismo, come movimento, viene consacrato con la mostra del 1955 a Parigi alla Galleria Denise René[23].

Paolo Scirpa arrivando a Milano nel '68 si trova completamente immerso in un clima di grande fervore ed effervescenza sperimentale che lo affascina e lo coinvolge e che gli consente di entrare in contatto con tutti quegli artisti che lavoravano in questo ambito ottico/cinetico, dal "MAC" al "Gruppo N", al "MID"; a Parigi entrerà poi in contatto anche con il "GRAV" (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*). Di questo ultimo gruppo facevano parte sei artisti: Jean-Pierre Vasarely, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François Morellet, Julio Le Parc, Joël Stein. Il "GRAV", nato nella *Ville-lumière*, e attivo dal 1960-68, era particolarmente attento

22 - L'Arte programmata nacque proprio nel 1962 nella circostanza particolare della mostra nel Negozio Olivetti a Milano, organizzata da Bruno Munari e Giorgio Soavi con catalogo curato da Umberto Eco. Dopo questa prima mostra ne seguirono altre, sempre di Arte programmata, a Venezia e Trieste. L'Italia fu in questi anni una vera fucina di idee per quanto riguarda questo orientamento sperimentale in cui utopia, scienza e creatività si fondevano trovando anche concretizzazioni nel design. Gli eventi venivano patrocinati non solo dall'azienda Olivetti ma anche da Bruno Danese e Dino Gavina. Si veda anche: Marco Meneguzzo, *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, catalogo della mostra, Parma 2000 (la mostra fu replicata al Museo Arte Nuoro nel 2001). Anche a Graz si tenne una mostra dal titolo: *Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst. Imagination. Perception in Art*, Graz, Kunsthaus, 25 ottobre 2003-18 gennaio 2004, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2003. Si vedano anche: U. Eco, *La forma del disordine*, in *Almanacco Letterario Bompiani,* Milano, 1962; S. Morando (a cura di), *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, in *Almanacco Letterario Bompiani*, Milano 1961, pp. 175-188; U. Eco, *Opera aperta*, Milano 1962; B. Munari (a cura di), *Mostra d'arte programmata*, catalogo della mostra, Milano Negozio Olivetti, (presentazione di Umberto Eco), Milano 1962. Per l'arte programmata si veda anche: L. Vergine (a cura di), *Arte programmata e cinetica. L'ultima avanguardia 1953-1963*, Palazzo Reale Milano, 4 novembre 1983 – 27 febbraio 1984, Milano 1983.

23 - *Le Mouvement*, catalogo della mostra Parigi, Galerie Denise René, 6-30 aprile 1955, testi di Roger Bordier, Pontus Hulten e Victor Vasarely, Parigi 1955. Alla mostra parteciparono Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely. Victor Vasarely in questa circostanza scrisse le '*Notes pour un manifeste'*.

ad evidenziare la funzione sociale dell'arte tradotta poi in un vero e proprio manifesto[24].

Nel "GRAV" trovavano definizione quelle istanze che poi avranno una parte importante per alcuni artisti, come Michelangelo Pistoletto, nella proposizione dell'idea dell'artista come responsabile sociale. Anche l'idea di un'arte ludica, capace di coinvolgere lo spettatore, che diventa protagonista di un evento che si trasforma in *performance*, avrà un grande seguito negli anni Settanta in quelle azioni artistiche che avevano il potere di catalizzare un vasto pubblico e che stabiliranno un loro centro a Milano, a Bologna, ma anche in diverse parti d'Europa e del mondo[25].

Alcune note biografiche

Ripercorrere alcune tappe della storia di Scirpa diventa imprescindibile per comprendere le radici del suo fare artistico, ma anche per ricucire la trama di eventi, di incontri, che hanno sostanziato tutta la sua vita, caratterizzata da un'instancabile forza creativa che si è mantenuta inalterata nel tempo. Nato nel 1934 a Siracusa ha frequentato la locale Scuola d'Arte. In seguito ha proseguito gli studi a Catania e a Palermo. Tra le esperienze più significative c'è quella condotta, nelle vacanze estive e per lunghi periodi, presso le officine grafiche di Salisburgo alla *Kunstlerhaus Internationale* e alla *Sommerakademie für Bildende Kunst*, diretta da Oskar Kokoschka, dove approfondirà la conoscenza della tecnica litografica e dell'incisione. Negli anni Sessanta lavorerà anche a Parigi nello studio di Johnny Friedlaender, dove maturerà importanti competenze professionali che gli consentiranno di scoprire i segreti più reconditi dell'incisione ad acquaforte.

Scirpa, sempre attento a tutto ciò che lo circonda e costantemente interessato alle questioni relative alla luce e allo spazio, manterrà comunque un suo tratto caratteristico, una sua specificità che gli viene riconosciuta anche da chi ha potuto studiare a fondo il suo lavoro. Diversamente da molti altri artisti, suoi coetanei, che nell'ambito dell'Arte cinetica e programmata hanno agito secondo una prassi spe-

24 - La mostra di Lodz del 1967 documenta l'attività del Gruppo N. Si veda: *Grupa N – Grupa NPS*, catalogo della mostra, Lodz, Muzeum Sztuki, Lodz 1967. A questo proposito si veda anche: I. Mussa, *Il Gruppo Enne: la situazione dei gruppi in Europa negli anni Sessanta*, Roma 1966.

25 - Per quanto riguarda l'aspetto ludico e performativo ci si riferisce qui alle esperienze condotte negli anni Settanta a Bologna nelle *settimane della performance*. A questo proposito il MAMbo nel quarantesimo anniversario della Settimana internazionale della performance (1977) ha presentato la ristampa anastatica del volume di documentazione della manifestazione. Il testo, dal titolo *La performance*, con prefazione di Franco Solmi e testo critico di Renato Barilli, è stato pubblicato nel 2017. Nel 1977 negli spazi della GAM di Bologna e in altri luoghi della città si tennero le azioni performative di diversi artisti tra i quali: Maurizio Plessi, Marina Abramovic e Ulay, Hermann Nitsch, Luigi Ontani.

rimentale che potremmo definire asettica, nell'artista siracusano c'è sempre un aspetto etico ed emotivo che traspare:

> La sua appartenenza all'ambito ottico-cinetico se da una parte è inequivocabile, dall'altra è anche anomala. Inequivocabile per l'uso degli strumenti, il modo, l'esito voluto e ottenuto, elementi che rientrano appieno in quella tendenza; anomala, d'altro canto, perché l'intenzione di Scirpa è tutta metaforica, e per nulla riducibile alla realtà effettuale della percezione […] come a dire che ciò che gli interessa è la luce ideale, e che per affermare questo interesse, e l'importanza che quella luce ha per l'artista stesso e per l'interpretazione del mondo di cui si fa tramite, è disposto a sopperire con i poveri mezzi concreti che il mondo gli mette a disposizione.
>
> Assumendo questo punto di vista, tutta la sua attività si ricompone in un *continuum* (tra l'altro non si dimentichi l'adesione dell'artista a quel concetto di "unità" scoperto per la prima volta nel contatto con la Lubich) che giustifica appieno, ad esempio, la coesistenza pacifica tra pittura e neon: non si tratta più infatti, di sostituire la "cosa rappresentata" – cioè la pittura che imita la luce – con la "cosa reale" – cioè con il neon che sarebbe invece la luce vera e propria –, perché entrambe queste situazioni non fanno altro che ricordare quella luce trascendente di cui ci vuole parlare Scirpa[26].

Nel 1968 arriva a Milano con un incarico di docenza al Liceo Artistico annesso all'Accademia; segue un periodo d'insegnamento all'Accademia di belle Arti di Bologna. Successivamente diventa prima assistente e poi collaboratore di Luciano Fabro e nel 1992 titolare della cattedra di pittura all'Accademia di Brera (dove manterrà la cattedra di questa disciplina fino al 2001).

I suoi interessi negli anni Settanta andranno dal *Nouveau Réalisme* alla *Pop Art*, sostenuti dall'incontro personale con Pierre Restany, vivamente interessato al suo tipo di ricerche. Nel 1965 aveva partecipato alla IX edizione della Quadriennale Nazionale d'Arte al Palazzo delle Esposizioni di Roma, un'occasione molto importante di confronto con artisti come Cascella, Burri, Afro, Consagra, Manzù. Scirpa aveva presentato in questa occasione tre litografie in bianco e nero, che in quel momento egli chiamava "Vegetazioni" (studi sui fichi d'India); le aveva realizzate durante il soggiorno a Salisburgo e con sorpresa venne a sapere che erano state accettate. Nel 1972 presenterà "Megalopoli consumistica" alla Galleria San Fedele a Milano: si tratta di un tema che lo impegnerà a lungo, come conferma l'installazione "Grande tabellone consumistico": un muro costituito di involucri di prodotti vari, con spiragli luminosi, acquisita poi dal *VAF-Stiftung*/MART di Trento-Rovereto ed esposto, nel 2008-2009, allo *ZKM* di Karlsruhe. Si tratta di un'opera

26 - M. Meneguzzo, *Paolo Scirpa*, cit., pp. 14-15.

di grandi dimensioni poggiante su specchi che fanno da supporto; i tagli luminosi sono fenditure che bucano le pareti e, concettualmente, sembrano rimandare ai tagli di Fontana, ad una possibilità di attraversare il consistente blocco costituito dai prodotti di consumo.

Ma, mentre in Fontana i tagli aprono dei varchi cosmici, aprendo l'orizzonte all'infinito, qui le aperture sembrano piuttosto evocare una speranza di attraversamento, una possibile soluzione.

A proposito di quest'ultima installazione Gillo Dorfles aveva commentato che l'artista 'ha reso qui l'effetto di accumulo oggettuale e di perdita intervallare rispecchiante la condizione del moderno panorama urbano attraverso un abile gioco dovuto alla specularità dell'immagine'[27].

La modalità usata, ovvero quella dell'accumulazione, aveva caratterizzato l'opera di molti altri artisti coetanei come Warhol o Arman, e l'effetto ottenuto è quello di una sorta di sacralizzazione dell'oggetto di consumo che assume una valenza estetica. Questo tema sarà oggetto di speculazione per lungo tempo e accompagnerà l'artista in un percorso sperimentale che lo porterà ad usare diverse strutture modulari e involucri di forma e colore variabile.

L'accumulo di oggetti, di *packaging*, non corrispondeva però alle finalità del *Nouveau Réalisme* e nemmeno a quelle della *Pop Art*; pur utilizzando infatti gli stessi *pattern* visivi la finalità è fondamentalmente diversa, come lo stesso artista dichiara, spingendolo a pensare e progettare anche un monumento al consumismo in forma di ciminiera fumante, rimasto allo stato di bozzetto.

Tra gli anni Settanta e Ottanta Scirpa conosce un certo numero di artisti e, tra questi, Bruno Munari esponente del "MAC" (Movimento per l'arte concreta) fondato a Milano nel 1948 insieme a Gillo Dorfles, Atanasio Soldati, Gianni Monnet[28].

Lo scopo del "MAC" era quello di promuovere un'arte che rifiutava la figurazione ma anche l'astrattismo lirico. L'amicizia con Munari è stata per Scirpa termine di riferimento imprescindibile proprio nella direzione della comune ricerca di una sintesi delle arti in cui fosse possibile ipotizzare la convergenza tra arte e tecnica.

Dal '77 al 1991 sarà presente ogni anno al *Grand Palais* di Parigi nella sezione cinetica del *Salon Grands et Jeunes d'aujourd'hui*. Segnalato da Munari, nel 1986 sarà a Tokio ed Osaka mentre in occasione della XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia dello stesso anno dedicata ad Arte- scienza, biologia e informatica progetterà la "Tomba di Archimede*"*. Si tratta di un progetto installativo che è un fotomontaggio di grande suggestione, ambientato nella zona archeo-

27 - G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, Torino 1980, pp. 80-81.

28 - Si veda anche G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano 1961.

logica di Siracusa, che Restany aveva definito 'visione trascendentale della realtà oggettiva'[29].

L'immagine colpisce perché sulle tombe vuote, sui buchi scavati nella roccia, che gli studiosi hanno riconosciuto come luogo destinato a sepolture monumentali, Scirpa è intervenuto collocandovi dei "Ludoscopi", le sue strutture luminose che sembrano voler dare voce a ciò che scaturisce dal profondo della terra.

Le spirali sulla tomba di Archimede hanno il potere di suggerire uno spazio metafisico, di sospensione temporale, creando una sorta di cortocircuito tra passato e presente in cui è possibile percepire anche la fascinazione nei confronti del matematico siracusano dotato di una capacità di sperimentazione di cui l'artista ha sempre avvertito tutta l'attualità.

D'altra parte l'attrattiva di Scirpa nei confronti della sua città natale, ed implicitamente di una cultura profondamente intrisa del pensiero greco, la si avverte anche in altre opere in cui il tema del teatro si sviluppa sia in termini luminosi, come nel "Progetto archetipo del Teatro Greco di Siracusa con luci al neon", sia in forme plastiche come ne "Il teatro e il suo doppio", in cui il modello ligneo con gradoni e cavea si propone non solo con le gradinate rivolte all'interno, riguardanti la scena, ma anche all'esterno; l'effetto è straniante in quanto la geometria perfetta della struttura, di circa due metri di diametro, contraddice la sua funzione: da un lato la proposizione di un qualcosa che va vista al centro dello spazio dell'orchestra, mentre le gradinate esterne propongono la visione di tutto ciò che sta fuori.

Dal 1980 al 2009 l'artista realizzerà un numero consistente di progetti architettonici e interventi che egli definì "metaurbanistici". Come per la "Tomba di Archimede", si tratta di fotomontaggi che intervengono su foto di architetture urbane o monumentali e che creano un vero e proprio spiazzamento nell'osservatore; i luoghi scelti sono i più disparati, dalla Galleria Vittorio Emanuele II a Milano con "Metavolta a fuga circolare, progetto d'intervento n.225", del 1999, al *Champ-de-Mars* a Parigi con "Alternativa ludovisiva alla spazialità urbana, progetto d'intervento n. 70" del 1997, alla scalinata dell'Aracoeli in Campidoglio a Roma con "Ascesa-discesa: la profondità penetrata, progetto d'intervento n.12" del 1982.

Il significato di questi progetti è dichiarato nel titolo di un altro fotomontaggio del 1988 in cui è raffigurata Piazza San Carlo a Milano: "Inserire profondità virtuali nello spazio reale".

Dall'osservazione di queste opere appare chiaro che l'artista mette in campo una problematica percettiva in cui il reale e il virtuale sono messi a confronto con una lucidità disarmante.

---

29 - P. Restany, *Catalogo della mostra*, Gallarate (Milano), 1987, p. 47.

Questa virtualità nella resa dello spazio susciterà l'interesse nei suoi confronti da parte di esperti di cibernetica, ma anche di studiosi che si sono interessati al rapporto tra arte e scienza.

Che la sua poetica oscilli sempre tra l'indagine scientifica e il sentire interiore è confermato da alcune riflessioni di Rossana Bossaglia, che inviterà l'artista a prendere parte nel 1990 al simposio "Nuove tecnologie e arte. Radici scientifiche dell'estetica" e a presentare quindi il suo lavoro al CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche). La storica dell'arte, scomparsa nel 2013, ha dedicato all'artista alcune pagine intense a proposito del suo *furor geometricus* evidenziando la sua capacità di indagare il mistero, le profondità del buio con la luce, confermando così il suo ruolo profetico.

> Qualche volta la composizione non racchiude tutta la visione, bensì apre delle voragini in punti determinati, rendendo il fulcro della veduta diverso da quello che noi siamo abituati a concepire: in un qualche modo la veduta, che noi godiamo prospetticamente secondo delle convenzioni visive sulle quali ci siamo un poco adagiati, viene spostata e spiazzata perché il meccanismo che Scirpa attua conferisce una forma quadrata a un ambiente che noi avremmo visto dominato dalla linea curva; oppure una forma circolare, concentrica a un ambiente che avremmo pensato rigidamente quadrato, a linee rette e così via...
>
> In questo modo l'opera di Scirpa, tanto più sembra regolata da un numero e da certe convenzioni squisitamente geometriche (legate alla cultura di un geomètra, per dirla alla dantesca), tanto più ci rivela la ricchezza della fantasia dell'artista e la sua volontà di indagare nel mistero[30].

È sintomatico il fatto che quando, nel 1983, nell'ambito delle celebrazioni leonardesche, l'artista ebbe modo di confrontarsi con alcuni disegni del genio fiorentino inseriti all'interno del "Codice Atlantico", alcuni appunti sullo studio dei fenomeni di riflessione della luce gli siano apparsi in assoluta continuità con quelle che erano le sue sperimentazioni. Oltre ai "Ludoscopi" l'artista progetta anche gli "Equilaterali", pitture triangolari ad acrilico fluorescente in cui la luce viene scomposta in gradazioni che creano effetti di profondità. In questi dipinti, di 90 cm. di lato, la luce viene scomposta in due diverse scale di gradazione, alternandosi in senso ascendente e poi discendente.

30 - R. Bossaglia, *Paolo Scirpa: profeta del mistero*, Catalogo della mostra personale, Arte Struktura, Milano, gennaio 1990. L'artista ha avuto anche un'amicizia importante con Silvio Ceccato, cibernetico di nota fama, che frequentava le mostre dell'artista.

Il Mosaico del Centro dell'Opera di Maria a Rocca di Papa

Gli interessi dell'artista non si sono mai limitati ad un unico ambito di ricerca, come dimostrano alcune opere realizzate negli anni '63/'65. In quel periodo Scirpa era stato interpellato per la realizzazione di un mosaico per la cappella del Centro dell'Opera di Maria a Rocca di Papa (Roma). La richiesta era di tradurre in immagini "la Pentecoste". Per Scirpa non è stato facile affrontare l'argomento. Come lui stesso racconta, "il soggetto è un pretesto purché rispetti il tema e abbia una sua vitalità". In questa circostanza l'impostazione iconografica si è modificata più volte ed è stata frutto di uno scambio continuo con Guglielmo Boselli, Antonio Petrilli, Cesco Zagolin, Nino Marabotto e Chiara Lubich stessa. A conclusione della III Sessione del Concilio Vaticano II, Paolo VI, nell'Allocuzione del 21 novembre 1964, aveva solennemente proclamato Maria Santissima Madre della Chiesa[31]. Questo avvenimento, così importante dal punto di vista teologico ed ecclesiologico, non poteva non coinvolgere l'Opera di Maria; pertanto si rese necessario chiedere all'artista un aggiornamento del lavoro in corso e il conseguente cambiamento dell'impostazione stessa del mosaico, coerentemente con la scelta di un nuovo titolo. La fase progettuale era già stata piuttosto laboriosa: l'artista aveva presentato le fotografie dei cartoni del mosaico in varie circostanze, anche nell'ambito di un convegno di artisti convenuti a Roma per dialogare e confrontarsi sul proprio lavoro. Non erano stati secondari neanche i problemi relativi alla scelta dei materiali; Scirpa era andato personalmente a Murano per scegliere le tessere vitree, che però risultavano troppo lucide. L'opzione si era quindi modificata: a materiali vitrei si sarebbero accostati marmi e pietre che l'artista aveva reperito in luoghi diversi, sia presso i marmorai siracusani che nell'alveo dei torrenti, e che aveva tagliato ad uno con la tagliola. Una finitura in cera avrebbe avuto lo scopo di rendere la superficie musiva omogenea valorizzando il colore naturale delle pietre e dei marmi.

La proposta di cambiamento, e il nuovo titolo "Maria Madre della Chiesa", a fronte delle numerose difficoltà risolte fino a quel momento, aveva costretto Scirpa a dover affrontare una situazione non facile. Si trattava di salvare il possibile di quanto già realizzato, ma anche di adattare la forma leggermente concava del supporto ad una modifica radicale. Pur mantenendo la centralità della figura di Maria, occorreva aggiungere sul lato destro dell'opera la schiera dei vescovi che alludeva al Concilio. Dal punto di vista iconografico le proposte di Scirpa spesso erano state considerate piuttosto ardite. Per esempio: ai piedi di Maria, gli apostoli raffigurati

31 - Allocuzione del Santo Padre Paolo VI, sabato, 21 novembre 1964, versetto 30, in: https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1964/documents/hf_p-vi_spe_19641121_conclusions-iii-sessions.html

a mezzo busto, alcuni dei quali con un copricapo a "coppola" erano sembrati un po' originali. Non così per l'artista che intendeva dimostrare come Gesù avesse chiamato tra i suoi gente comune – pescatori e operai – concetto rafforzato dalla presenza sullo sfondo sia di imbarcazioni che di impalcature. L'artista in quegli anni era attratto da tutte le novità emerse nel campo dell'arte; lo coinvolgevano particolarmente le esperienze di Picasso, Braque, Campigli, Klee, dei quali sapeva cogliere ogni tipo di suggestione visiva; si ispira infatti ad un'opera di Klee la cupola collocata dietro alla schiera dei vescovi[32].

D'altronde la densità di contenuti esigeva una grande attenzione ad ogni dettaglio e l'opera, con questo nuovo adattamento, assumeva la funzione mistagogica richiesta: 'Ella primeggi tra gli umili e i poveri del Signore, i quali con fiducia attendono e ricevono da lui la salvezza' (*Lumen Gentium*, 54).

I ludoscopi

Prima dell'autentica svolta nel suo linguaggio, che avverrà nel 1972 con i "Ludoscopi", la sua ricerca si muove tra due diverse opzioni: da un lato l'interesse per il linguaggio della percezione e dall'altro l'attenzione alle problematiche sociali del consumismo. Il deciso orientarsi successivo verso un ambito speculativo in cui la luce è del tutto protagonista avrà conseguenze importanti.

Fondamentalmente le sue opere vogliono sperimentare l'infinito e questo si rende evidente attraverso il modo in cui l'artista usa gli specchi che moltiplicano lo spazio senza consentirci di misurarne la reale profondità.

È lo stesso artista a parlare di esigenza interiore che alimenterà costantemente il suo lavoro; ciò trova eco nella rigorosità delle sue opere mentre, al contempo, la sua riservatezza nasconde una forte tempra.

In un altro scritto Scirpa conferma la coerenza insita nelle sue sperimentazioni:

> Il processo evolutivo dell'uomo è proiettato in un futuro sconfinato. Da sempre ho avuto radicata la convinzione che solo un'arte che nasce dalle condizioni storico sociali e che vive il suo tempo, che non guardi cioè solo al passato, può riuscire a costruire, nella dinamica di una nuova metodologia, una cultura, una coscienza e una comunicazione visiva veramente nuove. A questo punto, a una espressione rinnovata, deve corrispondere, alla base di tutto, una realtà nuova dell'uomo: occorre cioè fare l'uomo nuovo […]. Ho sempre coniugato la ricerca artistica con l'esigenza di esprimere il cammino interiore-spirituale che andavo facendo: dalle mie prime esperienze fino all'attuale fase di riflessione, corrispon-

32 - P. Klee, *Cupole rosse e bianche*, acquerello e guazzo su carta montata su cartoncino, 14,6x13,7 cm., Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1914.

> dono altrettante tappe esistenziali. Mi sono rivolto a luci e specchi perché la luce si può moltiplicare sfondando le tre dimensioni tradizionali, creando un gioco della visione, appunto uno spazio-luce che tende all'assoluto, in un immaginario che va oltre i limiti umani[33].

I "ludoscopi" sono pertanto la traduzione diretta delle sue esperienze interiori, attraverso percorsi ottici di spazi-luce divergenti e convergenti in un punto da individuare interagendo con l'immaginazione. Essi sono realizzati sulle tre forme basilari, applicando le due più semplici regole della geometria: l'espansione e la traslazione.

Esposizioni e fortuna critica

Quando Pierre Restany definisce Paolo Scirpa 'Calligrafo della luce elettrica' sembra dichiarare implicitamente l'ammirazione nei confronti di Scirpa. La stima che il teorico del *Nouveau Réalisme* provava nei suoi confronti traspare anche in uno scritto in cui usa espressioni di grande rilevanza:

> Il linguaggio di Scirpa è il linguaggio del rigore geometrico proiettato sulla luce, la luce del neon, un fenomeno basato sulla linearità della struttura e sull'effetto di prospettiva corrispondente. Scirpa è capace di crearci delle prospettive senza fine e questa illusione ottica che è la matrice di tutti i nostri sogni; realista però lo è l'artista sapendo che una struttura autonoma limita il linguaggio a un fenomeno di perfezione narcisista. Per non invitarci al narcisismo passivo della contemplazione, Scirpa ha cercato d'inserire le sue strutture linguistiche in ambiente preesistente, ambienti di alto prestigio e anche di fortissima presenza oggettiva[34]

Anche Carlo Belloli si esprime, quando parla dell'opera dell'artista siracusano, con toni di una certa eloquenza e questo non è un particolare secondario in quanto lo scrittore appartiene all'ultima generazione di poeti legati al Futurismo:

> In questi ultimi anni l'operatività plastica di ricerca, nell'ambito del dinamismo inoggettivo, reale o virtuale, ha segnato il passo oppure effettuato evoluzioni apparenti per non aver compiutamente assimilato, traducendole in termini deestetici, tecnologie avanzate utilizzate senza approfondirne le possibilità: computatore elettronico, laser, colori fluido-incoerenti, sistemi catottrici. I recen-

---

33 - M. Meneguzzo, *Paolo Scirpa*, cit., p. 74.

34 - P. Restany, *Paolo Scirpa: verso una nuova igiene della visione*, in Silvio Zanella (a cura di) *L'immagine insidiata*, Catalogo mostra antologica, Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, marzo-aprile 1987, p. 47.

ti lavori di Paolo Scirpa ci permettono di accertare un valido contributo italiano al rinnovamento delle problematiche cinevisuali internazionali[35].

Belloli, presentato dallo stesso Filippo Tommaso Marinetti come colui che impersonava il 'futuro del futurismo', fu il primo a coniare il termine di "Ludoscopi" per le opere luminose di Scirpa in un saggio del 1979; il critico d'arte e poeta italiano è stato l'enunciatore della Poesia Visuale che negli anni Quaranta anticiperà, in certo modo, interessi ottico-cinetici in stretta relazione con quanto avverrà solo qualche decennio più tardi.

Dopo la prima mostra personale a Catania nel 1967, puntualmente l'artista si ripresenterà poi ogni anno in gallerie diverse, da Milano a Salisburgo, ad Amsterdam, poi a Firenze, Genova, Bologna, Vicenza, mentre già dal 1955 aveva partecipato a mostre collettive che si terranno non solo in Italia ma anche in Europa e in diverse parti del mondo, mantenendo un impegno costante e ininterrotto fino al 2010.

Il mondo dell'arte ha assegnato all'artista un ruolo importante nel panorama e nel contesto internazionale, tanto da influenzarne gli esiti, attribuendogli un merito che va giustamente approfondito per comprendere il contributo specifico del suo progetto artistico. Grazie ad una libertà creativa che non ha subito condizionamenti, Scirpa ha potuto spaziare e mettere in gioco tutte le questioni oggetto di studio di un'intera stagione dell'arte ma che in lui si sono composte senza contraddizione.

Non stupisce pertanto che quando il Museo Ettore Fico di Torino ha proposto una mostra che potesse celebrare il contributo specifico dell'Italia all'arte del Novecento ha voluto che l'opera di Scirpa fosse presente nello spazio dedicato all'arte ottico/cinetica.

La mostra "100% Italia. Cent'anni di capolavori" si è tenuta nella città piemontese tra la seconda metà di settembre 2018 e febbraio 2019 e si è proposta al pubblico come un percorso storico esaustivo che evidenziava il contributo che gli artisti italiani hanno offerto alla creatività europea e a quella mondiale dall'inizio del Novecento ai nostri giorni[36].

100% Italia sembra il marchio di un prodotto di consumo, una garanzia, che risuona quasi come una rivendicazione di qualità. Cento anni di idee, proposte, sperimentazioni artistiche che confermano il valore dell'arte italiana nel contesto in-

---

35 - C. Belloli, *Catalogo mostra personale*, cit.

36 - A. Busto (a cura di), *100% Italia*, Cuneo 2018, pp. 414-445. La mostra (1 settembre 2018-10 febbraio 2019), proposta dal Museo Ettore Fico è stata ideata e coordinata da Andrea Busto; si è articolata in tre città diverse, Torino, Biella, Vercelli e in sette sedi espositive (tra queste, a Torino, il MEF- Museo Ettore Fico, il MEF *Outside,* il Mastio della Cittadella e Palazzo Barolo). I curatori sono stati: Luca Beatrice, Lorenzo Canova, Claudio Cerritelli, Marco Meneguzzo, Elena Pontiggia, Luigi Sansone, Giorgio Verzotti.

ternazionale in un clima di fervore capace di coinvolgere e segnare anche il mondo delle istituzioni, dell'economia, della politica.

Nella molteplicità delle sedi espositive si è resa evidente la continuità di un discorso e di un fare creativo che si è espresso in opere, movimenti, scuole che hanno caratterizzato la storia del Belpaese. Significativa la presenza tra gli invitati di Paolo Scirpa, a dimostrazione di un riconoscimento attribuito al suo lavoro; le opere dell'artista siciliano erano esposte al Mastio della Cittadella nella sezione "Optical, Minimalismo, Arte Povera" e sono state in grado di documentare l'originalità del suo contributo all'arte italiana del Novecento[37].

Si può dire che il lavoro dell'artista non ha conosciuto battute d'arresto e tutt'oggi la sua sperimentazione continua, anche se in modo silenzioso e raccolto, con una coerenza che non è scesa a patti con nessun condizionamento di tipo commerciale.

Tra le ultime installazioni figura "La porta stretta", un'opera di grandi dimensioni che sembra essere una sorta di varco d'accesso a qualcosa di misterioso, l'invito a un passaggio che richiede l'abbandono di tutto ciò che è inutile e che può essere d'impedimento. Questa essenzialità di linguaggio sembra caratterizzare i suoi lavori recenti accompagnati da una necessità che l'artista avverte come un imperativo. Quotidianamente infatti si esercita in composizioni geometriche e colorate usando i pastelli: si tratta di minimalismi pittorici di grande suggestione che compongono tracciati grafici che sembrano evocare paesaggi visti da grande distanza.

Il *medium* è la carta di giornale, quella dei quotidiani, alla quale l'artista sovrappone i suoi segni colorati, quasi come se volesse riscrivere quelle pagine con una propria storia, con l'esperienza della sua vita affinata nel tempo.

MARTA MICHELACCI
Docente incaricato di "Analisi comunicativa delle immagini" presso l'Istituto Universitario Sophia di Loppiano (FI)
marta.michelacci@gmail.com

37 - Nel 2018 il Museo Ritter, a Waldenbuch nei pressi di Stuttgart, ha pubblicato un catalogo delle opere della collezione e a pp. 252-253 del catalogo si cita l'opera di Scirpa. Si veda: B. Willert – M. Hoppe Ritter, *Ein Quadrat ist, Ein Quadrat ist Ein Quadrat*, Werke aus der Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Waldenbuch, 2018.