

Meditando sulla bellezza di Elena, nelle battute del *Faust* che affida a Chirone, Goethe suggerisce, a chi attento frequenti la sua pagina, come il fascino sia qualità trascinate, più che della perfezione della forma, della grazia che essa sa assumere. Il pensiero – fondamentato sulla distinzione tra la staticità della bellezza e le qualità viceversa dinamiche della grazia – ha la sua prima chiara formulazione presso i greci, che esaltavano la *charis* proprio per quanto di *dynamis* essa implicava. La storia dell'arte greca – certo non per prima né per ultima; ma, altrettanto per certo, in modo potentemente paradigmatico per la cultura occidentale – è la storia dell'artefice che lotta con la durezza dei materiali per conferire al ritratto del dio (oppure dell'atleta o dell'eroe divinizzato) dapprima la bellezza, poi la grazia. Oltre che dell'anatomia e del ritmo – che consentono al simulacro di collocarsi nello spazio con decisione stereometrica e aprono l'osservatore ad una saporosa percezione cinestetica –, gli artisti antichi hanno così progressivamente affinato il loro magistero del pannello: basta il fremito di piegoline ingenerate dalla cintura che stringe alla vita l'*Auriga di Delfi* per dare grazia a una colonna antropizzata. “*Cette ceinture vagabonde / fait dans le souffle aérien / frémit le suprême lien / de mon silence avec le monde... / Absent, présent... Je suis bien seul, / et sombre, ô souave linceul*”: verseggia, ancora nel XX secolo, Paul Valéry nei suoi *Charmes*, dando felice espressione ad intuizioni, antiche sì, ma di portata comunque metastorica.

Sono intuizioni di cui, nella corrente stagione della sua creatività, fa tesoro Etta Rossi, artista di sperimentalismo inesausto e docente di discipline pittoriche presso il Liceo Artistico Munari di Crema e Cremona che, la mattina di un non ancora afoso sabato di giugno, mi accoglie nella sua luminosa-ombreggiata casa-studio nel centro di Crema.

Lo sforzo della colta e sensibile artista è, in questa estiva sospensione della didattica, eminentemente obiettivato all'allestimento della sua mostra *Barocco*, che inaugurerà in autunno a Villa Fabrizia a Bertinico. Si tratta di un'esposizione personale, non retrospettiva, ma interamente declinata *ex novo* sul tema che il titolo enuncia e che la Rossi stessa ha eletto. È stata la bellezza formale di un lento nodo di stoffe accidentalmente posato sul suo tavolo di lavoro a porre Etta – dichiaratamente poco simpatizzante, fino a qualche mese fa soltanto, con superfetazioni e fasti sei-settecenteschi – sul sentiero dello studio del Barocco. Barocco inteso, in senso lato, non come maniera del secolo del Bernini, ma come stile di “nodo-ombra-aria” – come modo espressivo, cioè, che transita per il sapiente pannello – che attraversa tutta la storia dell'arte. Amante dei contrasti e degli apparenti controsensi, Etta s'è presto scoperta egualmente stregata dagli stregoni d'una *Nike di Samotracia* come d'una *Santa Teresa d'Avila*, i cui materiali lapidei simulano del pari, con la ridondanza delle pieghe del pannello, anche gole d'ombra e passaggi d'aria capaci di smaterializzare il peso e la durezza del marmo. Alla scoperta della bellezza formale delle stoffe che s'arricciano lentamente annodandosi, ha fatto rapido seguito quella del concetto di rimando: in quel vincolare senza stringere e senza fugare ogni possibilità di fuga, l'artista ha identificato, quasi d'istinto, un emblema d'amore.

La scoperta è stata foriera di un'importante evoluzione nell'arte di Etta Rossi, finora piuttosto marcatamente “di genere”. Nella sua camera da letto, sopra un basamento che ne segnala l'eminenza simbolica anche al visitatore più disattento, Etta ha collocato *Lo*

*stereotipo*. Si tratta d'un manichino femminile che, limitato al solo busto, della donna preserva gli attributi sessuali: la rotondità del seno, in particolare, è volutamente accentuata dai maliziosi percorsi di un filo di perle e di una collana di corallo simulati a pigmento. Per via di *serio ludere*, tuttavia, l'artista ci suggerisce che ogni donna – e la latitanza della testa è voluta proprio per trasformare l'icona indistinta in ritratto di portata universale – è realtà ben più ricca e complessa di quella dichiarata da un abusato stereotipo: sul leggerissimo polistirolo in cui il manichino è fabbricato, Etta pennelleggia in effetti le screziature del marmo e così invita a non trascurare il “peso” di quanto la tremula carne racchiude; né lo “spessore” dei significati contraddittori che, tra la purezza tradizionalmente significata dalla perla e la passione sanguigna allusa dal corallo, in tale peso si stratificano. Forma e polisemia di quest'idolo laico si riverberano per tutta l'abitazione, galleria personale della Rossi oltre che sua dimora e suo studio. Così, ad esempio, nelle interpretazioni dei miti antichi; interpretazioni – si noti – tutte al femminile anche quando l'antico protagonista è di sesso maschile: la bellissima *Nike lontana*, velificata e diafana, che, ad ampie ali spiegate, sembra retrocedere – diventare sempre più “lontana” – attraverso un varco aperto dal suo volo nel muro della stanza da letto; *Narciso*, nell'antistante anticamera, è un doppio busto femminile acefalo, la cui levigata fattezze in carta giapponese è doppiata, in forma speculare ma dalla superficie resa crespata dal rivestimento *en papier-mâché*, da una lama centrale di plexiglass; mentre *Mercurio*, in soggiorno, è la gamba d' manichino femminile alla cui caviglia è applicata la doppia ala dorata della tradizione. Così, ancora, nelle figure alate, uno dei *leitmotive* dell'artista che, pensate non tanto come mediatori tra il Cielo e la Terra, quanto come guardiani di un limite, di una soglia, hanno spesso la “terribilità” degli angeli di Rilke. Così pure nei disegni preparatori per le recentissime allegorie delle quattro stagioni, espressione più impegnativa della riscoperta del colore e del “mestiere” che, congiuntamente agli studi sul Barocco, è, in questi mesi, tema di base della quotidianità d'artista di Etta. Attualmente in esposizione tra Villa Fabrizia di Bertinico e Arsenale di Lodi, i dodici acrilici su tela dedicati, ciascuno, alla rappresentazione di un mese, sia pur volutamente dissimulando sotto un'apparenza *naïve* ogni meditato citazionismo, si nutrono di colti riferimenti ai ritratti compositi dell'Arcimboldo (il collegamento con Expo 2015, ingenerato dal ricorso alle tematiche alimentari, è ovviamente voluto), all'emblematica raffinata della pittura occidentale e, più in generale, a tutta la tradizione artistica occidentale (la celebrazione della ritmica creatività della natura ha occasionato, com'è noto, cicli miniati e scolpiti per tutto il Medioevo; come l'artista stessa, ammirata, non trascura di ammettere). Festosamente colorate, queste opere sono un'intrigante variante della vocazione quasi monocroma di Etta: già sul pianerottolo della sua abitazione, ad annunciare la “casa d'artista”, dipinti fatti di segni bianchi sulla campitura compatta nera del fondo incorniciano l'uscio; sono figurazioni complesse in semplificazione compiuta in cui, chi quotidianamente frequenta le aule, percepisce d'istinto l'eco, più o meno voluta, della lavagna d'ardesia su cui il gesso grida, forte e chiaro, i suoi bianchi. Appena oltre la soglia, sulla sinistra della parete di fondo, Etta Rossi ha però orgogliosamente collocato la recente, e struggente, *Lettera a Frida Khalo*, manifesto particolarmente ben riuscito della sua passione cromatica del momento. Ennesima variazione sul tema del corpo femminile

senza testa in cui è il corpo stesso a farsi volto, la *Frida* di Etta – premio del pubblico al concorso *Donne in rinascita* bandito, sul principiare del 2015, dalla milanese Galleria Passetout di Elena Ferrari – ha un corpo-volto che rispecchia, con grande efficacia, i vissuti forti e la fortissima personalità della Khalo. *Frida* è un manichino da mercato frantumato in corrispondenza della spalla destra, *dacché* – mi dice Etta, alludendo al famoso incidente dell'artista latino-americana – “Frida è stata una donna spezzata”. Con la consapevolezza di chi, in prima persona, conosce la terribilità dei dolori ossei, la Rossi sceglie, a supporto dell'opera, una rete che ricorda il riposo dell'ammalato; ma, del pari, decide pure che siano poi la stessa “pelle” e lo stesso “cuore” di Frida a cantare salute e fioritura. Sulla superficie del manichino rotto, infatti, è riprodotto uno dei paesaggi della Khalo, mentre il busto si riempie di esotici e bellissimi fiori di stoffa (qui, come spesso altrove, la Rossi segue le tracce picassiane del riciclo di ogni materiale soggettivamente suggestivo): ciò che Frida dipinge proviene dalla sua interiorità e questa interiorità pervade completamente il suo io, costituendo, così, la sua essenza e il suo volto più autentici.

La gran parte delle opere di Etta Rossi ci comunica l'idea di una femminilità che non ha vergogna di proporsi coi suoi chiari attributi, anche sessuali. Ma che è spesso, se non sempre, minacciata (molti i grossi chiodi arrugginiti che sostengono a vista formelle in terracotta di figure librate in volo; tantissimi i punti metallici che ripiegano su di sé pagine, spesso parzialmente pudicamente camuffate, del libro autobiografico chiuso nella *Scatola nera* nella stanza del pianoforte, forse fulcro emotivo della casa di Etta, in cui campeggia il rosso monocromo del suo *Uberto* – di cui la stanza del pianoforte è studio), a volte già mutilata (in un angolo del soggiorno, tragicomico il presepio sospeso delle *Marie-Antoinette*, terracottine grassottelle, apparentemente iconiche di ubertosità da Venere paleolitica, ma prive di testa e inastate su lunghi spiedi arrugginiti; e non è insignificante annotare, *au passage*, che l'affettuoso soprannome della Rossi nasce per contrazione di “Maria Antonietta”, suo nome di battesimo), comunque sofferente (*Gea* è manichino da mercato che ci guarda dall'alto della parete a cui è appeso, con la pelle che simula ferro ossidato perché i metalli sono cuore della terra che il poco rispetto degli uomini intacca con principi di struggente rovina; più autobiograficamente, l'autoritratto nello studio dell'artista è tutto a rabbiosamente rapide pennellate rosse, espressione gridata di dolore fisico nel corso di un pomeriggio di picco reumatoide). Una femminilità che, certo pudica (le ferite non vengono sbandierate con aggressività da femminista, ma neanche occultate in un estremo tentativo di rimozione o autocensura), si muove sempre nella direzione dell'onestà, nei confronti di se stessa come dello spettatore: l'opera d'arte è certo irriducibile ad un significato unitario, ma l'artista parte dalla chiara volontà di comunicare un *suo* ben preciso significato. Da qui, spesso, la necessità di cominciare dalle parole; di lavorare su concetti di cui si cerca la definizione in diversi dizionari. Da qui il desiderio – continuamente riemergente nell'*iter* di Etta Rossi e fattosi programma nelle opere per *Barocco* – di inglobare il titolo dell'opera nell'opera stessa, rubricandolo con la precisione dello *stencil* e ricorrendo al rosso, colore “tutto cuore” che l'artista ama, ma di cui fa uso volutamente morigerato. La parola, d'altronde, è da sempre seducente per la Rossi, che si misura in prima persona con la poesia e che i suoi versi direttamente coinvolge in diverse sue opere: ad essere fascinosa non è solo il suono del verso, ma anche

il segno che quel suono significa; sicché la scrittura entra spesso nelle opere di Etta, insinuandosi tra i segni senza suono delle arti figurative. Si vedano i *Portali*, dove l'artista gioca con le portelle dei trittici della tradizione religiosa e con lemmi e forme che suggeriscono la forza e la leggerezza delle ali. Si vedano, oltre a quello, crucialissimo, racchiuso nella *Scatola nera*, i molti libri d'artista che la Rossi realizza, affascinata dalla bellezza dell'oggetto-libro in sé e per sé, come dalla bellezza della parola poetica singolarmente considerata.

Mentre riscopre il colore e gli arnesi del pittore della tradizione – “Avevo bisogno di un bagno nel colore”, mi dice spalancando la porta del bagno della sua casa-studio per mostrarmi, sorridente, un rutilante olio su tela che ritrae il suo cane Scott –, Etta Rossi si mantiene fedele al suo sperimentalismo inesausto e alla sua vocazione monocroma licenziando le sue variazioni sul tema del Barocco. L'acquisizione di maggior rilievo indotta dalla riflessione sul nodo e la piega è, mi sembra, la coniugazione – ancora inedita nel *corpus* di Etta – del maschile col femminile in un unico prodotto. Le interpretazioni del tema “Barocco” che l'artista ci consegna sono quanto mai variegata: nodi che hanno la morbidezza femminile d'un nastro di Moebius e la rigidità maschile dell'acciaio riflettente, ad esempio; come anche lamiere accartocciate, dove il femminile è la forza che dà movimento alla dura scorza del maschile. La proposta più ritornante e più francamente parlante è, però, quella in cui la Rossi ricorre all'abbinamento di lacerti di tessuto bianco, generalmente stracci di lenzuolo, con pezzi di metallo, più spesso lastre opportunamente fatte tagliare da un fabbro (ma può trattarsi anche di più irregolari frammenti di rotaia o degli anseggianti percorsi d'un tondino). Il lenzuolo è la donna: luminosa fino al candore, capace di grazia (nell'ingenerare piega), coprente e protettiva, ma anche leggera. Il metallo è l'uomo: solido fino alla rigidità, specchiato fino alla freddezza. Etta mantiene la riconoscibilità dei materiali; li stravolge, però, significando così lo stravolgimento che l'amore significa: la lastra di ferro è sostegno per il lenzuolo che vi viene incollato sopra, ma la freddezza del metallo è riscaldata da una patina di ruggine (“Il ferro” – mi confessa Etta – “è come gli uomini, che, a loro volta, sono come il *cognac*: migliorano invecchiando”); gli svolazzi di candido pannello (nella gran parte dei casi costruiti sulle forme femminili di un manichino), viceversa, sono “ingessati” da un impasto a base di colla che li rende durissimi. La dissonanza è solo apparente: ragione e sentimento appartengono alla danzatrice del vento come a chi, con arte, sa condurre l'aquilone. Per quanto la forma sia moderna, il pensiero è antichissimo: *harmonia est concordia discors*. Etta sembra parlarci dell'amore di coppia come di un'armonizzazione degli opposti possibile perché portata dal tempo. I suoi lacerti di sudario inamidato appesi a ferri arrugginiti sono, in chiave contemporanea, il canto d'amore di Filemone e Bauci: solidità e grazia che sono struttura e ornamento, non più forza di quercia e profumo di tiglio. Nelle “variazioni barocche” della Rossi l'elemento maschile – positivo in quanto di valenza struttiva e perché riscaldato dall'emotivo lavorio della ruggine – torna consapevolmente ad armonizzarsi con la grazia diafana del femminile: il pannello ne comunica rotondità e respiro che danno volume; ma il tutto in deliberata mancanza di un corpo sottostante, come spingendo alle estreme conseguenze la “disincarnazione” della donna principitata dallo “stereotipo” della camera da letto. Come a voler comunicare il pensiero – bellissimo

– che l'essenza della donna è grazia impalpabile: *donna è tutto ciò di bello che non si può toccare*. La soluzione armonica dell'apparente dissonanza sembra collocarsi sotto il nume tutelare della figura paterna: il papà di Etta – mi confida l'artista – era tornitore e la simpatia per il metallo che si afferma in questi ultimi lavori ha sapore di ricordo d'infanzia e valenza d'omaggio. Nell'arricciarsi dei trucioli di metallo, tra l'altro, è verosimile affondi un'altra radice dell'attrazione per le annodate forme barocche.

Sia pur con sottesi difformi, il procedere ossimorico ha sovente contraddistinto anche in precedenza gli esiti della Rossi. Girando per la sua casa d'artista, spesseggia il gusto del paradossale alla maniera di Magritte. Sulla parete del soggiorno che comunica con il giardino interno, ad esempio, *Natura morta* combina la parvenza di peso plumbeo, che le viene conferita dall'opzione cromatica in nero, con l'impressione della levitazione, suggerita dalla diafana scatola di plexiglass che la racchiude e la vincola al muro in posizione sopraelevata.

D'altronde, chi ha il privilegio di frequentare l'opera e la persona, si capacita presto di come quello di "ossimoro vivente" sia statuto ontologico dell'artista stessa. In effetti, con la profonda consapevolezza del proprio dono naturale di maga che, soprattutto a partire da materiali poveri ("e più poveri sono" – mi dice – "meglio è"), sa fabbricare sogni inediti e preziosi (e preziosi anche perché incentrati, quasi sempre, su figure di donne potenti, tra il mito e la storia), in Etta Rossi coesistono l'umiltà del senso della necessaria fatica del mestiere, la modestia di chi sa la relatività di ogni conquista e l'onestà di chi non nasconde ma, viceversa, mette generosamente a disposizione l'esclusiva chiave della propria creatività – senza la tracotanza di chi "si spalanca", perché fin troppo consapevole dei suoi tesori. Una lamina arrugginita che prende volutamente il posto della foglia d'oro della tradizione, tutto sommato, ci dice qualcosa di più del nostro essere uomini d'una sublime lama di luce bizantina.

*Crema, 27 giugno 2015 – Sirmione, 1 luglio 2015*

*A Etta e Uberto*

***Gli ossimori di Etta Rossi***