L'intorno delle cose non è in fondo
che un nuovo invito rivolto all'uomo,
nell'ennesimo tentativo di richiamare
in esso una nuova consapevolezza o
quanto meno l'attenzione ad
ulteriori interrogativi sulla sua natura.
Un contenuto di senso assordante
per una società divenuta silenziosa
solo nel mentre che è intenta
a riconoscersi osservando
uno schermo,
ormai indifferente
alla riflessione e cieca
d'innanzi all'opera.
E se è vero come sosteneva
Wittgenstein che:
"su ciò di cui non si può parlare si deve tacere",
è vero anche che
su ciò di cui non si può parlare
si può comunque rappresentare.

978-88-94045-35-8

18.00 €

claudio borghi

l'intorno delle cose

EU

Claudio Borghi

l'intorno delle cose

a cura di Lorenzo Fiorucci

Editoriale Umbra

claudio borghi

l’intorno delle cose

Editoriale Umbra

claudio borghi

l'intorno delle cose

23 marzo - 11 maggio 2019

Vernissage Art Gallery
Vicolo del Freschetto, 22 / Piazza
San Rocco - Intra (VB)

T. (+39) 391 3454108
M. (39) 347 262423

info@vernissagegalleryart.it
www.vernissagegalleriart.it

Catalogo a cura di
Vernissage Art Gallery

Testi di
Lorenzo Fiorucci
Claudio Borghi

Foto
Anna Ranzato
Maria Boragno
Sabrina Clerici
Claudio Borghi

Progetto grafico

Editore
Editoriale Umbra, Foligno (PG)

Ringraziamenti
Luca Pietro Nicoletti
Enzo Maio
Giovanni Carnevale

FONDAZIONE
GHISLA
ART COLLECTION
LOCARNO

ISBN: 978-88-94945-05-8
EDITORIALE UMBRA s.a.s.
via Pignattara, 34 - 06034 - FOLIGNO (Pg)
E-mail: info@editorialeumbra.it
Tel +39 0742.357541

© Diritti Riservati
E' vietato ristampare, riprodurre o utilizzare qualsiasi parte di questo libro in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo meccanico, digitale o di altra natura, ivi comprese le fotografie su pellicola e digitali, le fotocopie e la scannerizzazione senza il permesso scritto dell'autore.

claudio borghi

l'intorno delle cose

claudio borghi
l'intorno delle cose

INDICE

IL SENSO DEL SILENZIO NELLA SCULTURA DI CLAUDIO BORGHI **p. 9**
Lorenzo Fiorucci

OPERE **p. 21**

SCRITTI E COLLAGES **p. 61**

COSE **p. 63**
Claudio Borghi

NOTIZIA **p. 85**

Il senso del silenzio nella scultura di Claudio Borghi

Lorenzo Fiorucci

La tentazione di lasciare questa pagina completamente bianca, emulando in chiave musicale 4.33 di John Cage, manifesto del silenzio non percepibile per eccellenza, è forte. Forse farebbe piacere anche a Claudio Borghi che del silenzio in scultura, con un evidente paradosso, si è fatto in qualche modo portavoce. Chi si è interrogato sulla sua scultura, in modo più autorevole del sottoscritto, ha notato, non senza ragione, il carattere afono delle sue opere. L'assenza di suono, sollecitata anche dalle riflessioni che lo scultore appunta qua e la su ciò che nel contempo accade attorno ed oltre alla sua opera, ricorre in varie forme nei testi critici che tentano di fotografare almeno l'ultimo decennio della sua produzione. Brevemente all'indietro citando solo tre esempi: un riferimento a questa

componente è presente già nel titolo: *Il silenzio delle cose*, dell'ultima monografia dell'artista, del marzo 2018, a cura di uno studioso attento (nonché amico fraterno), come Luca Pietro Nicoletti, al quale devo anche la mia conoscenza con Borghi, che bene tratteggia nel testo di presentazione la tendenza dell'artista verso "un silenzio più profondo, con un raccoglimento più intimo, con un atteggiamento schivo, nell'arte quanto nella vita, rispetto a un 'sistema' che rischiava di diventare fagocitante". Anche Simona Bartolena (2014), coglie nei lavori realizzati tra il 2010 e 2014: "Presenze silenziose come assenze", mentre un'ulteriore riflessione sulla dimensione silente della scultura, che diviene "luogo di pensiero", è l'oggetto del testo di Luigi Cavadini (2011), che fa il punto sul biennio di lavoro 2008 - 2010.

Colpisce, semplicemente come dato di riscontro, quanto la dimensione afona della scultura di Borghi sia un aspetto costante, registrato in modo sistematico da tre diversi commentatori in tre diverse occasioni a distanza di anni, e come in sostanza questa comunanza ponga di fatto un interrogativo di base su questo interesse dello

scultore, che lo spinge a ricercare effettivamente questa situazione. Una costante dunque che diviene metodo, strumento necessario per mettere a fuoco il mondo.

Borghi ha la bella abitudine di appuntare i suoi pensieri e le sue riflessioni ad ampio spettro in una sorta di diario, simile in questo a Leoncillo, oltre che per l'interesse verso una scultura di natura, anche se rispetto a quest'ultimo i suoi scritti sono meditati e depurati da quel tormento esistenziale che ha creativamente afflitto per tutta la vita lo scultore umbro. In questi appunti - periodicamente offerti al pubblico, anche in questa occasione - emergono i riferimenti teorici, gli interessi filosofici e le visioni maturate lungo il corso degli anni, non tanto attorno all'arte, ma anzi più precisamente attorno ai fatti del mondo. Oggetto privilegiato di questa raccolta di pensieri (che oscillano tra idealismo e relazione toccando senza fanatismi le contorsioni sociologiche attuali e la fisica dei quanti), mi sembra sia l'uomo nel complesso relazionarsi alla natura, il suo livello di percezione istintivo e razionale con le cose e il grado di coscienza e consapevolezza di vivere

in rapporto con gli oggetti e con ciò che gli orbita attorno. Un uomo che tuttavia non si manifesta mai esplicitamente nelle sculture, che sembra anzi evitare accuratamente la sua presenza, ma è proprio in questa ostinata negazione, che l'assenza esplicita diviene presenza inequivocabile, o quantomeno prefigura l'uomo come unico referente di un messaggio. Borghi prova anche a ribaltare il punto di osservazione, sottraendo attenzione all'antropocentrismo e immergendosi in una visione che parte dall'oggetto e conduce verso quel "Andare alle cose per diventare cosa, essere cosa tra le cose", un'attenzione al quale si era rivolto a metà anni cinquanta un pittore milanese come Bepi Romagnoni anche se in una chiave realista, ma la riflessione di Borghi è diversa e forse suggerisce tuttavia una mimetica estraniazione dal mondo che fa presagire l'anticamera di quel silenzio invocato in precedenza. L'artista si pone dunque quesiti speculativi di non facile soluzione, ma che ha il coraggio di affrontare e di offrire con lucidità ad un'ipotetica discussione aperta, collegando gli esiti di questa ad una manifestazione scultorea. Il minimalista Richard Nonas, che per certi aspetti

somiglia a Borghi non tanto nella resa formale troppo asciutta e schematica nell'americano, ma quantomeno nell'approccio teorico delle sue opere, è convinto, da antropologo qual è, che la scultura funzioni meglio di una tesi di dottorato per raffigurare la bellezza complessità del mondo e dei popoli soprattutto primitivi. Misteri della comunicazione contemporanea. Allo stesso modo l'artista lombardo declina queste sue riflessioni sul silenzio, sul vuoto e sull'intorno delle cose, restituendole in un'immagine concreta, reale che da sostanza alle visioni sottratte al fluire quotidiano. Credo sia in questo processo di estrazione, di segmenti dalla linearità del tempo e nella capacità di declinare in astratto la riflessione sul mondo, che ha origine il silenzio della scultura di Borghi. É infatti ragionevole supporre che la sua opera, pur affondando le proprie forme in una rispettosa naturalità è quindi immergendosi in una dimensione di effettiva osservazione e concretezza tattile con la realtà, alla ricerca di un'integrazione tramite la pausa, il vuoto dello spazio, sia generata da una necessità che trova la sua unica possibilità di realizzazione nell' astrazione idealizzante della

mente. Che non è semplice rifugio interiore, intimismo o isolamento romanticamente creativo, ma piuttosto mezzo necessario per focalizzare un'attualità frammentata di difficile ricomposizione, caotica e convulsa nelle tensioni schizofreniche di una società senza più un centro riconoscibile. In questa polinuclearizzazione esistenziale, egli ritaglia il proprio segmento, lo verticalizza concretizzando in scultura la sua ipotesi e formulando il proprio discorso.

Dall'astrazione silente il passaggio successivo e l'indagine sull'intorno delle cose, quindi sulla loro temperatura su ciò che le potrebbe contestualizzare. Di fatto è l'osservazione del vuoto che metaforicamente suggerisce l'attesa per una possibile presenza. In un'attualità in cui il pieno bulimico e il comportamento competitivo è costante di una società che si fa sempre più impermeabile a ciò che si pone fuori da se stessa, interrogarsi sul vuoto, sull'atmosfera dell'intorno, o per dirla in termini di fisica nucleare, sull'orbitale dell'atomo, è un atto di riflessione polemica, di dissidenza civile solo per il semplice fatto di considerare, in controtendenza, la possibilità di

una compenetrazione, che equivale ad accogliere.

Un riscontro in questo senso è verificabile anche nella declinazione linguistica impiegata dallo scultore nella produzione qui esposta: *Paesaggi* e *Città*, che da un lato, con la colorazione monocroma essenzialmente mentale e raggelante, costruita su toni freddi bianchi e blu, colata sopra le linee alte e lisce delle fredde pareti di lamine di ferro saldato, copre i volumi sempre più architettonici, urbani, poggiati su giganti steli ondeggianti, che formano un'effettiva astrazione di luogo e di tempo, restituendo un'immagine di una possibile città o paesaggio futuribile.

Sono opere che, mi si perdonerà l'abusato paragone, ricordano il ribaltamento strutturale delle *Città invisibili* narrate da Calvino, altrettanto visionarie e mentali, ma efficacemente lucide nella restituzione della frammentazione caotica di un tempo percepito, o quantomeno immaginato allora (1972), quanto reale e concreto oggi. In cui l'elemento razionale, che sorregge tacitamente l'opera, annega nella componente fantastica e nel clima sognante della narrazione.

Nessi specularmente affini, eppure non cercati

esplicitamente, in quanto naturalmente percepiti dalla scultura di Borghi, in cui affluiscono temi essenziali, del vivere, immaginando appunto luoghi dell'abitare come *Pianura* (2017) o *Piazza*, (2016) e quindi restituzioni sintetiche che ricalcano terrazzamenti paesaggistici della *Piccola Liguria* (2016), o puramente ipotetici come sembra essere: *Piuma Blu* (2016), quasi surreale o quantomeno dall'atmosfera metafisica. Come in Calvino il reale e il surreale si uniscono in un dialogo combinatorio del possibile, così la vita si mescola alla morte, o meglio alla memoria, che entra nella riflessione di Borghi sottoforma di contenitore, custode del ricordo di ciò che fu e di ciò che nella sua superficie resta forse con un po' di nostalgia, come sembra evocare *Pietra tombale* (2016).

L'altro aspetto è più fisico, la sproporzione della componente costruttiva ordinatrice dei piccoli cubi che poggiano su giganti volumetrie. In questa sproporzione Nicoletti ha ravvisato il lievitamento di basamenti, a sopperire in fondo una visione in cui l'oggetto prevarica il soggetto, il significante insiste e ingloba sul significato, che è forse anche la metafora di questo nostro tempo (il contenitore sopraffa su i contenuti). Ma è forse anche l'estremo tentativo di Borghi di far coniugare l'anima ancora naturalista (il paesaggio), con l'elemento più culturale e quindi umano (la città), ricordando e riportando materialmente in essere la giusta proporzione: le prime di fatto supportano e contengono le seconde. Le "basi" ricordano infatti, steli, ampi fusti già indagati dallo scultore con forme più naturalistiche negli anni ottanta, e che qui assumono sembianze maggiormente strutturali, di ipotetiche foreste fossilizzate, o forse ancora frammenti scollegati di rocce e zolle terrestri o chissà ancora di quale altro pianeta, su cui umili volumetrie urbane, piazze ed edifici si poggiano silenziose e inanimate, ma non prive di messaggio.

Queste sculture - dense di un portato visionario anche urbanistico, tale che può a buon diritto rapportarsi con il medesimo intento condotto in chiave maggiormente organicistica, lungo la seconda metà del novecento, da Francesco Somaini incalzato ancora dalla componente di forte trasporto espressivo che invece in Borghi è attenuata in favore di un maggior rigorismo

ascetico - consentono di entrare nella mente dell'artista e allo stesso tempo ne tradiscono le effettive intenzioni, il senso ultimo. La sproporzione tra le regolarità volumetriche di piccolo formato, che sembrano restituire future distopie architettoniche, e la possenza di una natura divenuta invisibile nel piccolo, in quanto massa troppo grande per essere compresa da chi vi abita (e qui forse affiora qualche influenza quantica), è la prova di "fedeltà" o quantomeno di coerenza della ricerca di Borghi che in questo senso si pone sulla scia di quella tradizione di naturalismo lombardo.

L'intorno delle cose non è in fondo che un nuovo invito rivolto all'uomo, nell'ennesimo tentativo di richiamare in esso una nuova consapevolezza o quanto meno l'attenzione ad ulteriori interrogativi sulla sua natura. Un contenuto di senso assordante per una società divenuta silenziosa solo nel mentre che è intenta a riconoscersi osservando uno schermo, ormai indifferente alla riflessione e cieca d'innanzi all'opera. E se è vero come sosteneva Wittgenstein che: "su ciò di cui non si può parlare si deve tacere", è vero anche che su ciò di cui non si può parlare si può comunque rappresentare.

opere

PAESAGGIO BLU
2008
acciaio policromo 32 x 35 x 8

TONDO DORATO
2018
acciaio dorato 29 x 32 x 16

PAESAGGIO ALTO I°
2016
acciaio verniciato 39 x 15 x 16,5

LASCIATE ANDARE
2012
acciaio verniciato 210x 28,5 x 62

ANGOLO
2012
acciaio verniciato 172 x 21 x 35

PIUMA BLU
2016
acciaio verniciato e piuma 27 x 18 x 10

MEDAGLIONE DORATO
2017
acciaio dorato 37 x 36 x 5

PIANURA
2017
acciaio policromo 38 x 36 x 10

PIETRA TOMBALE
2016
acciaio verniciato 20 x 25 x 14

PIAZZA
2016
acciaio 11 x 21 x 23

PASADA II°
2018
acciaio verniciato 31 x 45 x 15

INTERNO BLU 2013
acciaio verniciato 155 X 10 X 9

CROZ DELL'ALTISSIMO 2012
acciaio verniciato 177 x 34 x 21

PAESAGGIO 2012
acciaio verniciato 1164,5 X20 X 18

SENZA TITOLO 2014
acciaio verniciato 163 X 18 X 18

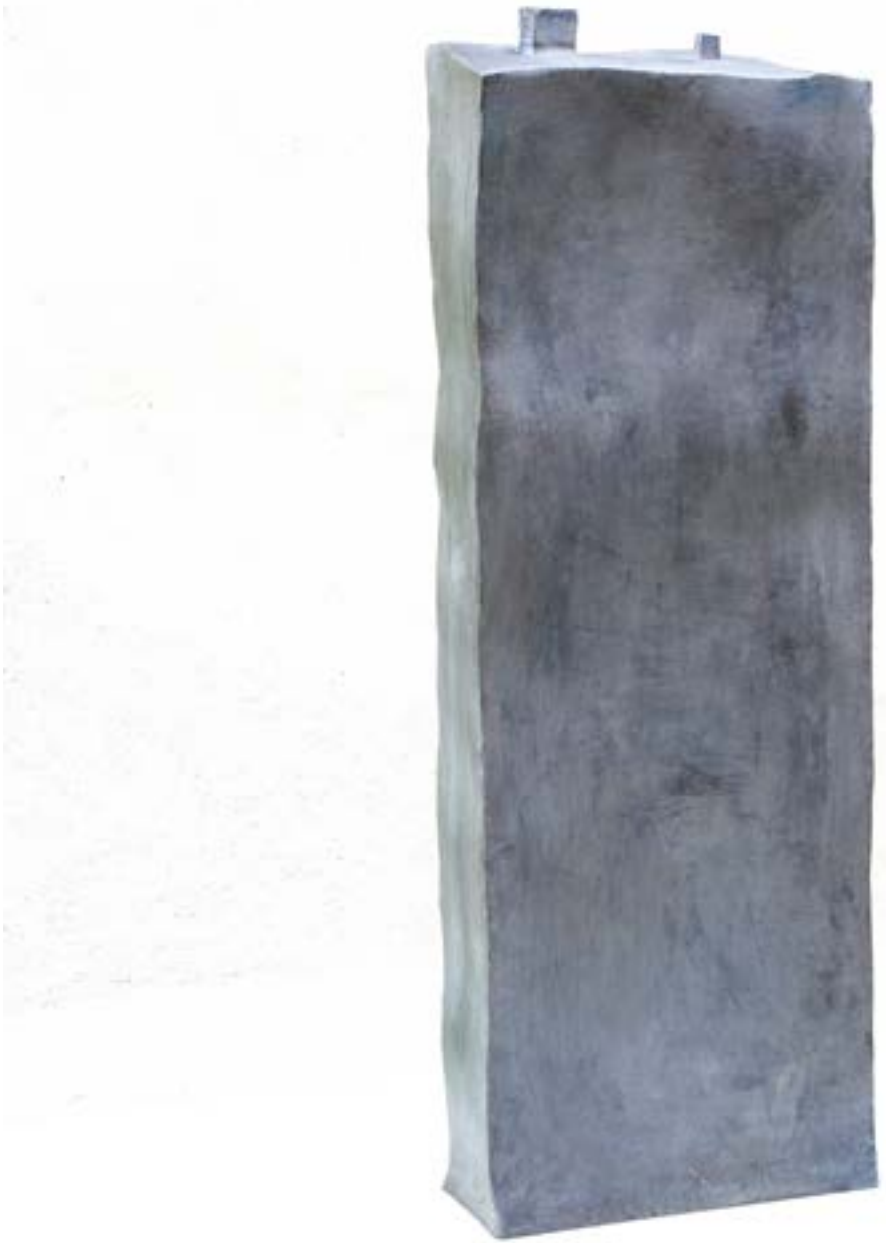
STELE PIUMA 2013
acciaio verniciato e piuma 149 x 35 x 12,5

PICCOLA LIGURIA
2016
acciaio verniciato e fiori secchi 20 x 17 x 9

LIGURIA
2016
acciaio verniciato efiori secchi 35 x 16 x 12

PAESAGGIO BASSO
2018
acciaio verniciato 36 x 21.5 x 11,5

PAESAGGIO ALTO II°
2018
acciaio verniciato 81 x 30,5 x 13,5



PASADA I°
2018
acciaio verniciato 101 x 130 x 12,5

NOMELEH
2018
acciaio CORTEN. 225 x 223 x 65

FINESTRA
2017
acciaio verniciato 160 x 175 x 30

CHIARO DEL BOSCO
2015
acciaio verniciato e piuma 190 x 360 x 80

scritti
e collages

COSE
di Claudio Borghi

Le cose sono cose proprio perché non parlano, perché non hanno bisogno di dire nulla, tanto meno a noi. Le cose sono mute. Mute come una foglia, una roccia, una nuvola, come la matita che tengo in mano e il foglio su cui disegno. Cosa possiamo dire poi delle cose, visto che siamo sempre implicati con le cose essendo noi stessi cose? Le cose sono quelle entità che non hanno niente a che fare col linguaggio. Certo, le pietre non si muovono: sono cose. Ma se proviamo a mettere da parte il nostro punto di vista la cosa si sposta, anche se si sposta ad una velocità molto più lenta della nostra: il movimento della superfice della terra può spostarla, anche il vento o l'acqua può spostarla. Ciò che sappiamo delle cose è sempre qualcosa che è sempre impregnato dal nostro modo di essere al mondo e ci impedisce di immaginare cosa possa essere la vita dal lato delle cose, là, dove noi non ci siamo.

Qualche anno fa una giovane amica, un po' poeta e, forse, un poco folle, ebbe una grande intuizione, e mi scriveva:

> *«... Quand'ero piccola mi immaginavo che mentre dormivo tutti gli oggetti della*

mia stanza smettessero di fingere la loro immobilità e iniziassero a ballare. Giocare e ballare. Sapevo che per ragione non poteva essere […]. Io, adesso, penso che sia così anche quando siamo svegli, sotto ai nostri occhi, ma noi non ce ne accorgiamo. Però io me ne sono accorta. Sono stata due mesi ad aspettare, ma adesso ho capito, e temo che mi stia succedendo una cosa molto importante. E ho come l'impressione di non potermi perdere nulla, anzi non devo perdermi nulla della carta sul marciapiede, della penna che tengo in mano, del pacchetto delle mie sigarette. … Il fatto è che a me sembra che quella borsa marrone che ora io vedo poggiata per terra accanto al sedile, sta a farsi proprio i fatti suoi come se vivesse nel mondo proprio all'altezza della gamba, e magari conversi col sedile di fronte. O semplicemente pensi. Questo è il mio punto di vista sugli oggetti. Quella borsa è come un bambino lasciato a giocare accanto alla madre. Si, ma quando guardi il bambino, capisci che il bambino, in quell'istante, ha un'esistenza propria che non ha nulla a che vedere con la madre. E' un uomo in miniatura. Beh, quella borsa, è un uomo travestito da borsa, tutto qui …».

Una cosa è certa: la vita non è un privilegio degli organismi viventi: vita significa prendere parte agli accadimenti del mondo, chi può dire il contrario delle cose?
La nostra vita, mentale e fisica, dipende dalle cose, esse si nascondono dietro la loro immediata e facile disponibilità. Il problema delle cose evidentemente siamo noi, gli esseri umani: le cose le compriamo, le cambiamo, le rompiamo,

facciamo ciò che vogliamo; le cose sono a nostra disposizione, il consumismo non è che la forma finale; ciononostante, delle cose, non riusciamo a sapere nulla. Che cosa sono le cose senza di noi?
Le cose parlano da sole, si dice, ma è un'illusione. Le cose non parlano, sono mute. E quando parlano dobbiamo disporre di qualche apparecchio per fare esperienza di loro, come fosse con un paio di occhiali o un apparecchio strano che ci permetta di cogliere ciò che solitamente non cogliamo. Kant chiama quello che vediamo "*fenomeno"* e lo vedo attraverso quegli occhiali; c'è il *fenomeno* perché ho gli occhiali, senza occhiali non c'è il *fenomeno*, che vale a dire che non possiamo toglierci gli occhiali dal naso. Il nostro stare al mondo è commisurato al nostro apparato sensoriale: quei nostri occhiali, per capirci.
Tutte queste cose, però, hanno qualche cosa in comune: tutte hanno un *nome,* e, come tali, possono essere discusse. Non si possono immaginare cose senza nome, dargli un nome è il modo più semplice per pensarle; è come una ferramenta ben fornita, piena di attrezzi che possono essere usati: noi siamo dentro il linguaggio. Il nome produce la cosa, la rende pensabile come entità autonoma e tendenzialmente autosufficiente. Finché il mondo è una collezione di cose là, persisterà l'idea che noi, in fondo, siamo separati dal mondo: se il mondo è là fuori io sono qui dentro: da una lato il mondo, dall'altro l'uomo. Il punto è quanto e come io sia in relazione con le altre cose? Il mondo è una continuità, perché il mondo continua sempre; lo stesso vale per la cosa.
Se percepisco una *foglia verde*, il linguaggio sopprime ogni riferimento agli altri fattori: la morbidezza, la nervosità, la lucentezza ecc.: io sono qui, la foglia è là. Un evento isolato non è un evento, poiché ogni evento è relazione di cose fra cose. L'isolamento di un ente, di una cosa, nel pensiero non corrisponde a nulla di reale, è un'astrazione: è così che le cose diventano irraggiungibili. Ma per le piante? Esse si riproducono in talee, la stessa pianta è in due o più luoghi diversi o sono due piante con lo stesso genoma? Lo stesso è

per il concetto letterale di campo: un campo è uno spazio di terreno al momento non coltivato. Il campo è pieno di vita, fiori, animali, insetti, uccelli, erba. Il campo non è chiuso. Riceve luce e calore dal sole, acqua dalla pioggia, concime come sottoprodotto dell'esistenza di organismi viventi, il campo è vivo della vita di chi ci vive: il campo non è una cosa.

Secondo il fisico Carlo Rovelli[1], è come una grande ragnatela invisibile che stabilisce relazioni con diverse porzioni di mondo, mosche, foglie, ragni, rugiada ecc.

Heidegger ci dice: quanto è cosale la semplice pietra, è davvero isolata e senza vita? Un sasso sta fermo, l'ho già detto, ma se pensiamo ai suoi atomi esso è in perenne vibrazione. La meccanica quantistica ci dice che più guardiamo il mondo nel dettaglio meno è costante, è un fluttuare continuo. La pietra, in realtà, è una realtà temporale e dinamica come tutte le altre cose, ma su scale troppo lontane dalle nostre, così non ci accorgiamo della sua strana vita. Quello che Heidegger chiama *ente* non ha altro scopo che trasformare l'essere del mondo in una collezione di enti, di *cose,* a disposizione dell'uomo, l'ente è l'essere ridotto a strumento che rimanda all'uso e al consumo, l'ente non è altro che l'altra faccia del soggetto umano. Farsi soggetto non è altro che tirarsi fuori dal mondo, contrapporsi all'essere e, appunto, sminuzzarlo in una infinita quantità di enti impiegabili nei più diversi usi a disposizioni dell'essere umano. Ma l'essere non è l'ente ma, al contrario, è ciò che non può mai diventare ente. L'età della tecnica è l'età della metafisica, cioè l'essere umano contrapposto al mondo ridotto a ente, l'età della separazione dell'umano rispetto al mondo. Ogni cosa diviene materiale dell'imponente disporre. Il mondo diviene materia prima usabile e da sfruttare.

Cosa significa ciò? Significa che la cosa non *coseggia,* la cosa *coseggia* solo quando non è al servizio dell'essere umano.

---

1 C. Rovelli, *La realtà non è come appare. La struttura elementare delle cose,* Cortina, Milano, 2014 p. 51

Mi sembra, però, che nonostante mi dibatta per cercare le cose, ritrovo ancora me stesso. Le cose parlano attraverso la nostra stessa voce, le cose sono sempre cose-in-relazione-a-noi. Come dire: per capire il mondo devi capire come sei nel mondo.
Il primo carattere di questo rapporto è *l'angoscia*. L'umano stare al mondo è angosciato.
Esempio: un'acciuga è stata attaccata da un tonno affamato che ha inghiottito molti dei suoi compagni. L'acciuga è stata giustamente terrorizzata, ma a sera l'attacco è finito e si è calmata. Durante l'aggressione era spaventata dal tonno, ma la paura è completamente diversa dall'angoscia, essa non è diretta verso qualche ente bensì verso il mondo in quanto mondo[2]. Nel mondo l'uomo si sente libero, e questa libertà diventa angoscia. Angoscia perché, diversamente dall'acciuga, che sa sempre cosa fare nel mondo (se c'è un tonno scappa, se c'è un piccolo crostaceo: mangialo, se c'è luce: vai sul fondo…): l'acciuga sa sempre cosa fare perché l'acciuga è il mondo, essere liberi significa non essere tutt'uno col mondo.
Un'altra caratteristica è *la coscienza*. Coscienza è ricordare a se stessi di non essere un'acciuga, è parlare con se stessi, è essere nel mondo ma contemporaneamente esserne fuori, ciò che l'uomo teme di più è proprio quell'essere che cerca, la sua più grande colpa è quella di non essere come un'acciuga, cioè di non coincidere col mondo: l'esserci nel mondo è angoscia e colpa. Il mondo non è casa nostra, così come il mare è, invece, la casa dell'acciuga.
Heidegger è convinto che l'uomo è quell'essere vivente che trasforma il mondo delle cose, che spezzetta l'essere in enti riducendolo ad una collezione di entità a sua disposizione. L'ente non è un dato di natura ma il risultato di un'operazione umana di *"oggettivazione"*, che è operazione contraria a quanto sostenuto, intendendo il mondo straordinariamente

2 M. Heidegger, *Essere e tempo,* Milano, Longanesi, 2005 p. 229

fitto di relazioni: l'ente, in quanto ente, è una invenzione esclusivamente umana che ha un nome anch'esso: il *linguaggio*. Per questo l'uomo non potrà avere nulla in comune con l'aringa. Per questo è necessario tacere, oppure *"abitare poeticamente"*: la poesia, per Heidegger, è l'unico modo per lasciare stare in pace il mondo. Se all'inizio la parola - il linguaggio - portava il mondo all'ente, ora la parola poetica, l'arte, compie l'operazione contraria. Il problema è che questa operazione contraria è sempre dello stesso linguaggio umano che si voleva superare. Questa nuova umanità è molto simile alla vecchia: l'animale umano non rinuncia alla sua supremazia del mondo, anzi, la sua presunzione è ancora più forte. Il tentativo di Heidegger fallisce per due ragioni: la prima è che continua a pensare all'umano ancora separato dalla natura e finché sarà così, separato dall'animalità, non farà mai parte della natura. Il secondo è il primato riservato al linguaggio: è il linguaggio che frantuma in enti l'unità dell'essere. La parola poetica non smette di essere parola, il progetto fallisce perché contiene troppa umanità e troppo poco corpo e troppe poche cose.

Quando una cosa è cosa, è recalcitante e spigolosa, ma quando è ridotta a ente non fa più paura, diventa familiare e maneggiabile. Cosa diventa, a questo punto, la cosa? Jean Baudrillard aggiunge un altro tassello al discorso: ci dice che la cosa diventa la proiezione dei nostri desideri, dei nostri pensieri, dei nostri discorsi. La cosa sembra là fuori, ma in realtà è dentro di noi, è fatta di noi.[3] Non si tratta di mostrare come la cosa sia inavvicinabile, ma la cosa, in realtà, è un segno[4], un segno è qualcosa che sta al posto di qualcos'altro come un rettangolo bianco in campo rosso significa "senso vietato". Quella cosa allude a qualcosa d'altro: posizione sociale, comunità di appartenenza ecc., l'oggetto è ridotto

3 Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti,* Bompiani, Milano 1982, p. 7

4 Ibid. p. 82

a “superstizione funzionale”[5] e acquista valore, che dipende dagli altri oggetti con cui può essere scambiato e consumato[6]. La cosa è sempre più relazione. Ciò che viene consumato non è l’oggetto ma il rapporto stesso con esso. Basta il contatto umano e la cosa si trasforma, raccontandoci colui che la usa, le sue paure, i suoi studi ecc.: linguaggio. Diventa parte di quella cosa complicata che, con parole alla moda, oggi indispensabile per i vincenti, che mi sembra si chiami *story-telling*. Così la cosa diventa *simulacro*, altra invenzione umana. Le cose sono segni, le cose sono al nostro servizio. La trasformazione del mondo delle cose in segni da un lato diventa onnipotente e presuntuoso, dall’altro la cosa diventa sempre meno importante, le cose smettono di essere cose e diventano una realtà fondamentalmente parlata.
Fin dall’inizio l’umano è tagliato fuori dal contatto con la pienezza del reale, ma allo stesso tempo questa radicale mancanza diventa una spinta verso di esso, innescando una ricerca di questo introvabile qualcosa. Il problema è come trasformare questa radicale mancanza i qualcosa di pieno.

Va così che la realtà è un prodotto dell’attività umana, e il reale è lo scarto della realtà, ciò che il linguaggio non vede e non può vedere, il grande rimosso delle cose. Il reale ci ricorda che il mondo è assai più ampio, ma questo è l’impensabile per eccellenza e ci ricorda la finitudine umana, la sua fragilità, la sua finitezza.
Occorre forse mettersi nella condizione di farsi guardare dalle cose? Cosa succede se prendiamo noi la posizione che da sempre collochiamo le cose e trasformiamo noi stessi in cosa? Farsi guardare dalla cosa? Certo, lo so, le cose non hanno occhi, anzi sono cose proprio perché sono cieche. Ma riservare agli umani la capacità degli occhi, in fondo, è un luogo comune per difendere il nostro punto di vista sul mondo. Ma cosa vuol dire che anche le cose possono vedere? Significa

5 Ibid. p. 147

6 Ibid. p. 251

che anche le cose, come noi, fanno parte del mondo che ci comprende e che non sa che farsene della distinzione fra persone e cose. Quello che Merleau-Ponty chiama «carne»[7]. La «carne» del mondo, quindi delle cose come i viventi, delle piante come i minerali. Nella «carne» gli umani non hanno nessun privilegio, e, allo stesso tempo, chi vi è, è anche chi è visto, soggetto e oggetto. Nella «carne» l'uomo diventa natura, ma anche la natura diventa uomo, come la borsa della mia amica. Non si tratta di umanizzare il mondo, ma di deumanizzare le cose e avvicinare le cose all'animale che parla. Quello che Baudrillard chiama «oggetto assoluto» è una cosa del tutto esterna all'umano e alle sue preoccupazioni. L'oggetto assoluto è l'oggetto d'arte, che ha come obiettivo di mettere da parte l'umano a tutto vantaggio della cosa prodotta, che è non umana perché troppo umana e dove l'umano va a dissolversi,[8] al di fuori della rete dei valori e dei significati umani. Andare alle cose per diventare cosa, esser cosa tra le cose.

Quando ho finito una scultura – ma quando è veramente finita? – non ha più bisogno di me e io non ho più nessun potere su di essa, essa va dove la portano gli altri. Sguardo inumano: porsi di fronte alle cose, ma non come oggetti, bensì come cosa tra cose, un atteggiamento che è solo di mistici e poeti.
Nel mondo normale è il soggetto che decide a cosa prestare attenzione e come; ora invece è la cosa che richiama attenzione. Come in Sartre di *La Nausea*: *«gli oggetti sono cose che non dovrebbero commuovere, poiché non sono vive […]. E a me, commuovono, è insopportabile. Ho paura di venire a contatto con essi proprio come fossero bestie vive»,*

7 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile,* Bompiani, Milano 1993, p.154

8 J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano, 1988, p. 8

«La cosa sono io»[9]. Lo stato d'animo di chi si sente scappare il mondo tra le mani. Una condizione "atmosferica" di chi, attraverso una maggior comprensione delle cose singole, riesce a comprendere Dio, cioè il mondo.
Essere una cosa significa essere oltre il desiderio, collocarsi oltre a se stessi, non essere mai a disagio, non desiderare mai di scappare, il mondo basta a se stesso e il vuoto non è mai vuoto ma pieno di mondo. I segni, ammesso che siano ancora tali, lasciano spazio e si avvicinano al balbettio afasico, barcollano fra segni che vorrebbero essere pesanti senza però che si arrivi ad un punto fermo, pendolano, girando a vuoto quanto più vogliono artigliare il mondo. Non più domanda ma preghiera. C'è silenzio tra una cosa e l'altra. Non c'è bisogno d'altro. Quel silenzio non ha bisogno d'altro che di guardarlo. Un silenzio vegetale, che non è il silenzio che precede o segue le parole. E' il semplice silenzio delle cose e del mondo. Rinunciare alla domanda e lasciarsi andare al mondo, cosa fra le cose, albero tra alberi, corpi tra corpi. Quell'albero che cresce magnifico nel prato, in realtà è una entità isolata e indipendente solo perché il mio sguardo è oggettivo e non riesce a cogliere il mondo nella sua per me impensabile interezza. Quello che vedo dell'albero è il "suo non essere". Il suo essere, se fossi in grado di vederlo, sarebbe qualcosa come l'essere prato e albero del cielo in questa mattina d'estate, e così via inglobando.
Io ho sempre a che fare con il reale, non faccio sculture ma cose, ma non in vista di un uso come strumenti. L'opera prodotta è una cosa del mondo. Una volta che l'opera c'è, è come se ci fosse sempre stata e per sempre, per questo è necessaria: è una cosa; e il mondo è fatto di cose che ci saranno anche quando non ci sarà nessun essere umano a guardarla. Si fanno opere per nessuna altra ragione che per assecondare il mondo. Quel che conta è la cosa e la cosa sta lì senza parole né pensieri.
In questo senso io non ho altro soggetto che la natura, ma non nel senso di copia, ci può essere copia quando c'è un modello, io

9 J.P. Sartre, *La nausea*, Einaudi, Torino p. 179

non sto mai altrove che nella natura, io sono natura che gioca con se stessa.
La differenza con un minerale che sta a chilometri sotto terra sta nel fatto che un'opera è fatta da un essere umano. L'essere umano è colui che trasforma l'essere in ente, ci ricorda Heidegger, cioè in qualcosa di manipolabile e al nostro servizio, io compio il lavoro contrario, la cosa è questa coincidenza col mondo stesso. L'opera è pienezza vuota.
Cézanne: «*devo lavorare sempre per non arrivare al finito, che suscita l'ammirazione degli imbecilli. [...] Non devo portare a termine, se non per piacere di fare cose più vere e più sapienti*»[10]. Cézanne potrebbe lavorare per mesi sempre lo stesso quadro, sempre in modo diverso perché si tratta di parlare delle cose in modo oggettivamente soggettivo. Si tratta di non pensare all'umano come qualcosa di completamente diverso dal resto del mondo. Cézanne non dice altro che l'artista è esso stesso una cosa. Non è l'artista dell'arte per l'arte, che è un modo per fare della cosa un feticcio, ma è l'arte come cosa che non esige altro che la si lasci essere quello che è, e lui non avrebbe potuto farla diversamente, può solo "*lascarla andare*". Questo è il mio lavoro.

contrario, la cosa è questa coincidenza col mondo stesso. L'opera è pienezza vuota.
Cézanne: «*devo lavorare sempre per non arrivare al finito, che suscita l'ammirazione degli imbecilli. [...] Non devo portare a termine, se non per piacere di fare cose più vere e più sapienti*»[11].
Cézanne potrebbe lavorare per mesi sempre allo stesso quadro, sempre in modo diverso perché si tratta di parlare delle cose in modo oggettivamente soggettivo.

10 P. Cézanne, *Lettere,* S. E. Milano, 1985, p.56

11 Ibidem

Si tratta di non pensare all'umano come qualcosa di completamente diverso dal resto del mondo. Cézanne non dice altro che l'artista è esso stesso una cosa. Non è l'artista dell'arte per l'arte, che è un modo per fare della cosa un feticcio, ma è l'arte come cosa che non esige altro che la si lasci essere quello che è, e lui non avrebbe potuto farla diversamente, può solo "lascarla andare".
Questo è il mio lavoro, nella penombra dei miei sottopensieri, piuttosto che alla luce del varietà.

notizia

Claudio Borghi è nato a Barlassina nel 1954. Si è diplomato al Liceo e all'Accademia di Brera. La sua prima esposizione è del 1978 alla Galleria delle Ore di Giovanni Fumagalli e Giuliana Pacini, in concomitanza della Biennale di Scultura del comune di Arese alla Villa Medici-Burba di RHO, nella rappresentativa dell'Accademia di Brera insieme ad altri cinque giovani scultori. Da allora fino al 1996 ha tenuto regolarmente mostre personali alla Galleria delle Ore e, successivamente, alla Galleria Spaziotemporaneo, ha partecipato a rassegne e mostre collettive a carattere nazionale e internazionale, tra cui "Asti Scultura," curata da Mario De Micheli, XXIX^; XXX^; XXXI^ edizione della Biennale di Milano. Alla rassegna "Giovane Arte Contemporanea" di Sartirana gli vene assegnato il premio CARIPLO. Tra le numerose pubblicazioni si segnalano: il volume "Claudio Borghi - 25 disegni-" con testo di Stefano Crespi, 1994, ed.Galleria delle ore Ore; il "Quaderno N. 3" dal titolo: "Il mio giardino", con disegni e poesie di Mariolina de Angelis, ed. Pinacoteca di Villa Soranzo, 2001, Varallo Pombia (No); "Claudio Borghi. Toccare, costruire" di Flaminio Gualdoni, ed. Mazzotta, Milano 2002; nel 2007 disegni con poesie di Alberto Veca per le ed. Pulcinoelefante. Dal 2006, una sua opera di grandi dimensioni è acquisita dal M. A. C. A. M. di Maglione. Negli ultimi anni anno ha tenuto mostre personali presso Palazzo Terragni a Lissone, al Castello Visconteo di Pavia, presso la Fondazione Leonesia di Puegnago del Garda nella rassegna "Le meccaniche delle meraviglie" della provincia di Brescia e realizza la grande scultura/teatro per la piazza del comune di Barlassina accompagnato dal volune monografico, edito da Silvana editoriale d'Arte, *"dalle cinque alle sette"* con testi di Maddalena Mazzocut-mis, Simona Bartolena e Anna Comino. Recentemente ha pubblicato per la Fondazione FGS di Cassano Magnago, il volume *Il silenzio delle cose* curato da Luca Pietro Nicoletti.

Del suo lavoro hanno scritto: Filippo Abbiati, Adriano Antolini, Riccardo Barletta, Simona Bartolena, Cesare Belossi, Germano Beringheli, Gianfranco Bianchetti, Mauro Bianchini, Floriano Bodini, Liana Bortolon, Pietro Carnevale, Luigi Cavadini, Ettore Ceriani, Claudio Cerritelli, Alessandra Colombo, Anna Comino, Caterina Corni, Marina Cotelli, Stefano Crespi, Silvia Dall'Orso, Raffaele De Grada, Mario De Micheli, Enzo De Paoli, Marina De Stasio, Luigi Di Franzo, Giorgio Faccincani, Rachele Ferrario, Lorenzo Fiorucci, Mariella Fresu, Stefano Fugazza, Giavanni Fumagalli, Eligio Gatti, Lorella Giudici, Alberto Ghinzani, Flaminio Gualdoni, Genevè Hartman Bonnet, Teodoro Martucci, Maddalena Mazzocut-Mis , Nicola Miceli, Franco Migliaccio, Luca Pietro Nicoletti, Giorgio Sassi, Giorgio Severo, Giancarlo Ossola, Giueppe, Pacciarotti, Luisa Passeggia, Antonio Pecchini, Francesca Pensa, Sara Pezzati, Francesca Ponti, Giuseppe Possa, Claudio Rizzi, Francesco Somaini, Alessandro Suma, Martina Zambon, Marco Zanelli, Stefano Zanetti.

http: www.claudio borghi.it

Lorenzo Fiorucci, nato a Città di Castello (PG) nel 1982 storico-critico dell'arte, ha studiato all'Università di Perugia con Caterina Zappia e si è perfezionato all'Università di Siena con Enrico Crispolti. I suoi interessi di studio si sono concentrati sull'arte italiana del secondo dopoguerra, con particolare attenzione per le vicende della scultura informale e della ceramica del Novecento, fra invenzione artistica e design. Tra le iniziative più recenti, ha curato la mostra Terrae. La ceramica nell'Informale e nella contemporaneità (Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 2015), la retrospettiva sulla scultrice Nedda Guidi in occasione della XXVI Biennale di Scultura di Gubbio (Gubbio, Palazzo dei Consoli, 2016), la mostra Epigoni e falsi di Rometti (Umbertide 2016), Politics (Gemonio 2017), Ugo La Pietra e la manifattura Rometti (Milano; Tarquinia 2018), Barocco e Barocchetto, colore e materia nella scultura ceramica di Lucio Fontana e Leoncillo Leonardi (Umbertide 2018), Keramikos 2018 (Viterbo 2018). Ha collaborato alla mostra Materia Prima (presso il museo della ceramica di Montelupo Fiorentino 2016 e 2017), alla mostra Fausto Melotti. Trappolando (Montrasio Arte, Milano 2016) e alla mostra dedicata alla ceramica Decò (MIC, Faenza 2017). Ha curato inoltre la mostra Etrusculudens, Origini trasformazioni e mutamenti, che documenta l'esperienza di Sebastian Matta e il laboratorio da lui creato a Tarquinia, attraverso il lavoro di tre allievi: Giovanni Calandrini, Luigi Belli e Massimo Luccioli, Imbilico perpetua motus terra di Gian Luca Bianco (Gubbio 2017), Edgardo Mannucci orizzonti cosmici (Innsbruck, Monza 2018) e assieme a Luca Pietro Nicoletti e Gianluca Poldi la mostra Pop'60 Silvio Pasotti (Segrate 2018).Ha inoltre partecipato alla realizzazione del catalogo ragionato delle opere del pittore Giuseppe De Gregorio e sta curando il catalogo generale della pittura e collage di Bepi Romagnoni. Collabora con l'Archivio Crispolti di Roma, la galleria Montrasio Arte Monza e Milano, e la Manifattura Rometti di Umbertide (PG) di cui cura l'archivio storico. Ha preso parte alla schedatura del fondo bibliotecario del prof. Alessandro Marabottini custodito presso l'Università degli Studi di Perugia. In preparazione un libro dedicato alla galleria e alla rivista torinese "Notizie" di Luciano Pistoi (1957-1960) e una monografia su Leoncillo.

Scrive stabilmente per le riviste "Contemporart", "Hestetika" e "La Biblioteca di Via Senato" è tra i fondatori e membro del comitato scientifico della rivista "CAD 900" collabora con la rivista "Op. Cit." e "La ceramica moderna e antica".

Finito di stampare nel mese di Marzo 2019
pressso la Tipolitografia Testori Luigi & C - Bolzano Novarese (No)

Di questo volumetto sono state stampate 600 copie di cui 50
contengono una acquaforte stampata e firmata dall'autore
e numerata con numeri arabi da 1/40 a 40/40
e da I/X a X/X con numeri romani
La lastra è stata biffata.

COPIA n.....

PRINTED IN ITALY 2019