IL SILENZIO DELLE COSE

a cura di **Luca Pietro Nicoletti**

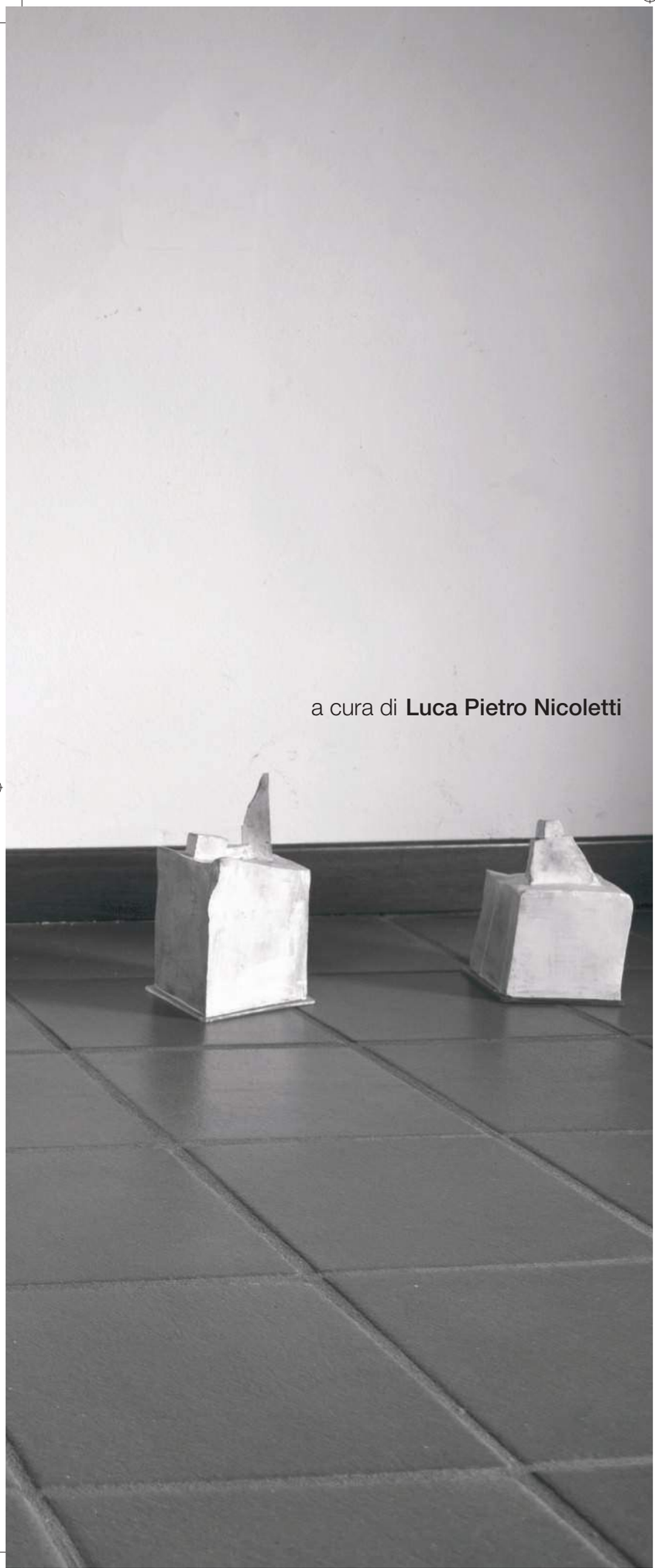
CLAUDIO BORGHI

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 1 25/03/18 15:07



CLAUDIO BORGHI

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 2 25/03/18 15:07



a cura di **Luca Pietro Nicoletti**

IL SILENZIO DELLE COSE

Tre appunti per una storia di Claudio Borghi



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 3 25/03/18 15:07

CLAUDIO BORGHI

IL SILENZIO DELLE COSE

Fondazione FGS
Via V Giornate 28 – Cassano Magnago (Va)

Patrocinio del
Comune di Cassano Magnago

Presidente Fondazione FGS/President Fondazione FGS
Patrizia Giani

Direzione Scientifica e coordinamento dei progetti culturali
Scientific directionand coordination of the cultural project
Vera Paladino

Relazioni col pubblico e responsabile pubblicità/PR and advertising
Marco Franchin

Gestione economica dei progetti/ Economic management of the project
Stefano Franchin

Testi
Luca Pietro Nicoletti
Alberto Ghinzani, Floriano Bodini, Francesco Somaini

Impaginazione e Fotografia/Make-up and photography
Anna Ranzato

Fotografie
archivio Borghi

Consulenza legale/ Legal advice
Studio Legale Avv. Lara Paladino

Traduzione
Fabio Paleari, Silvia Borghi, Vera Palladino, Marco Franchin

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 4 25/03/18 15:07

Sommario/Contents

7 **La Fondazione F.G.S.**
Il Presidente Patrizia Giani

8 **IL SILENZIO DELLA SCULTURA**
Tre appunti per una storia di Claudio Borghi
Luca Pietro Nicoletti

The silence of the sculpture.
Three notes for the story of Claudio Borghi

21 **OPERE**
Works

46 **SILENZIO E ASCOLTO**
Claudio Borghi
Silence and listening

56 **304**
Claudio Borghi

66 **TRE SCULTORI PARLANO DI UNO SCULTORE**
Ghinzani, Bodini, Somaini
Three sculptors speak about a sculptor: Ghinzani, Bodini, Somaini

71 **Apparati**
appendix

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 5 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 6 25/03/18 15:07

Fondazione FGS

La Fondazione F.G.S. per l'arte nasce qualche anno fa per l'iniziativa di una famiglia animata dalla passione per l'arte, per la storia, per la cultura, in altre parole per tutti quegli strumenti di crescita umana ed intellettuale, che costituiscono la parte più autentica della nostra identità di uomini degni di tale nome. La Fondazione, anche con questa mostra, continua la sua opera di divulgazione dell'Arte e del sapere in genere, fedele agli scopi statutari ed in linea con il proprio motto: "Amore per l'Arte, è Amore per il Genere Umano".
La scelta dello scultore Claudio Borghi per continuare nel nostro percorso è maturata nel tempo, ma è diventata operativa dopo una visita allo studio dell'artista, visita che ci ha convinti nel valore di ricerca che le opere dell'autore contengono. Quello che ci ha colpito è stata la mole di scritti che giustificano passo passo la sua indagine artistica; una sorta di giustificazione intellettuale alla sua produzione che, non essendo immediatamente riconoscibile, necessità di questa preparazione. Preparazione che non deve essere concepita come spiegazione ai fruitori, ma come necessario completamento del lavoro di ricerca interiore dello scultore.
I successivi passaggi, prima grafici e poi con la realizzazione di modelli, mostrano la grande cura dell'artista nel compimento prima ragionata e poi effettivamente attuato delle proprie opere. In questa ottica si inquadra anche il costante studio di nuovi materiali e di nuove applicazioni di materie tradizionali in un cammino realizzativo molto più complicato di quanto la performance artistica possa a prima vista esprimere.
Con grande consapevolezza delle capacità creative dell'autore, la Fondazione F.G.S. accoglie nei propri spazi espositivi Claudio Borghi e i suoi lavori.

Aprile 2018

Fondazione F.G.S.

Il Presidente
Patrizia Giani

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 7 25/03/18 15:07

IL SILENZIO DELLA SCULTURA

Luca Pietro Nicoletti

Tre appunti per una storia di Claudio Borghi



Lo spazio dell'ascolto

In numerosi appunti di Claudio Borghi, meditazioni notturne intorno al lavoro dell'artista come compito di ricerca e come atteggiamento nei confronti della vita, ricorre la riflessione intorno al bombardamento mediatico e alla perdita individuale di capacità e disponibilità all'ascolto indispensabili per i comuni rapporti umani. Ne consegue l'amara constatazione di una progressiva «disumanizzazione dei linguaggi» e una conseguente riflessione sul significato del silenzio e sul suo valore di correttivo alla deriva dei tempi: «il silenzio», scrive in un appunto non datato, «è la parola di ciò che deve essere solo mostrato, cioè l'etico, l'estetico, il mistico». Un pensiero complesso, questo, che l'artista argomentava ricorrendo al *Tractatus* di Wittgenstein, letto in un'edizione del 1968, quando il pensiero del filosofo tedesco stava godendo di particolare fortuna in Italia. Al contempo, Borghi metteva in esergo al suo scritto un passo da *Per un'estetica del silenzio* di Susan Sontag, che con il ben noto piglio lucido e militante si scagliava contro il linguaggio in favore del silenzio: «Mallarmé pensava che fosse compito della poesia ripulire con parole la nostra realtà ingorgata di parole; creando silenzio intorno alle cose. L'arte deve sferrare un grande attacco contro il linguaggio utilizzando il linguaggio e i suoi surrogati, nell'interesse del silenzio». Ne conseguiva, nel ragionamento dell'artista, una messa a fuoco congiunta del concetto di "vuoto", non privo di implicazioni zen, e di "silenzio". Quanto al primo, Borghi parla in questo scritto di «vuoto dell'umiltà, del tacere di se stessi». È evidente dunque l'insofferenza verso i ritmi della vita moderna e un'ansia conseguente. In un altro testo espressamente dedicato a *Silenzio e ascolto* poi, l'artista aveva scritto del vuoto come momento aurorale dell'ascolto. Il giudizio che ne derivava era per forza di cose di carattere prettamente morale: non solo lo spazio dell'ascolto si è progressivamente ridotto, ma «non abbiamo più nostalgia e rimorsi», sostituiti piuttosto dall'ansia del consumo immediato: «il nostro è un tempo senza più silenzi, senza più armonie. È un tempo colmo di convulso fragore». La ricerca artistica doveva prendere le mosse da questo stato delle cose e opporvisi non con toni acuti e fragorosi, piuttosto con 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. Significava tenere fede alla sapienza di un mestiere, al fatto che la scultura sia un lavoro intellettuale ma anche fisico, un lavoro da officina da svolgersi in solitudine. Lo aveva detto con parole efficaci Maddalena Mazzocut-Mis in un testo del 2014 che e come il precipitato di una lunga conversazione e sicuramente frutto di una lunga e amicale frequentazione con l'artista. La sua riflessione sulle ragioni dell'arte, anche quando non espressamente diretta a parlare del lavoro di Claudio, manteneva un'assonanza profonda con i suoi intendimenti: «L'opera d'arte si muove all'interno di un percorso che va dalla sua necessità alla sua libertà, poiché l'artista, che è geometra, meccanico e poi artigiano, è anche un progettista cosciente e abile».
Negli scritti di Borghi si avverte una circolarità costante dalla vita all'arte e dall'arte alla vita: l'uno si spiega con l'altro, o meglio il modo di guardare il mondo è filtrato dagli occhi di un artista, e la sua espressione artistica è la dichiarazione di un modo di intendere le cose e il rapporto con esse, suggerendo uno stile di vita e di fare esperienza del mondo. Per questo, con vigile attenzione a quello che accade e al portato di contenuto proposto dal "sistema degli oggetti", Borghi posa lo sguardo anche sulle cose più frugali, con un'attenzione verso il

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 9 25/03/18 15:07

frammento che è tutta novecentesca nella sua accezione di nostalgia di un'unità perduta ma anche come concentrazione emotiva data proprio dall'incompletezza: «nella piccola cosa insignificante e inutile, nel piccolo frammento, scopriremmo un condensato di significanza», tanto che, prosegue nel medesimo testo anepigrafo della precedente citazione, «il piccolo frammento si rivela una scheggia di eternità». Tutto questo, naturalmente, circolarmente arriva a confluire nella riflessione sul senso del lavoro dell'artista: «In un mondo in cui tutto è già stato fatto, il nostro lavoro non può essere che quello di riscrivere con nuovi occhi. Il nostro lavoro non è di tipo "metafisico", ma piuttosto "retorico" (retorica buona), in cui la debolezza è data dal fatto che gli oggetti su cui lavoriamo sono già stati pensati e dal fatto che il nostro lavoro "accade" malgrado noi, cioè porta sempre, geneticamente, l'impronta della caducità del mondo. Ma la nostra forza è che essa nasce dall'apertura che è di fronte a noi, e che, zitti zitti, con ironia, possiamo solo fare opere "deboli"».

Non bisogna leggere questa affermazione in termini riduttivi: piuttosto è la presa di coscienza del ruolo dell'artista e dell'opera d'arte. La ricerca artistica, si deduce sempre dalla lettura di *Silenzio e ascolto*, diventa un atto di reazione alla disumanizzazione del linguaggio, mentre il vuoto e il silenzio di conseguenza assumono il ruolo di atteggiamento alternativo, e infine la scultura uno «spazio dell'ascolto autentico». «In scultura», scrive, «i volumi sono un pretesto, è il vuoto che chiarifica, purifica, dà loro profondità. Il vuoto può restare senza volumi, ma i volumi non possono stare senza il vuoto. La scultura più bella è quella che resta nel vuoto. È il vuoto a renderla sonora e non sonante».

Il vuoto è dunque uno spazio di concentrazione, e la scultura un modo di guardare più intensamente le cose: «percepire la singolarità dell'oggetto (dunque la sua unicità) sotto la forma della molteplicità: entro quest'orizzonte, un oggetto è singolare, unico, proprio perché rivela la sua appartenenza all'ambito della molteplicità, perché mostra cioè di poter essere disperso nella molteplicità dei suoi ruoli, di poter non-essere linearmente un oggetto, ma più specificatamente un oggetto speciale di cui è difficile, proprio per questa sua qualità speciale racchiuderlo nel fuoco della "ratio" del pensare, togliendo esistenza all'oggetto».

Scultura nel paesaggio

Nel 2000, per il miscellaneo in onore di Gianalberto Dell'Acqua, Emilio Tadini scriveva *Qualche appunto sulla parola "lombardo"* e sulla particolare accezione che questo termine poteva avere riferito alle arti figurative e in modo particolare al secondo Novecento, polarizzandosi sugli esempi di Ennio Morlotti e Alfredo Chighine ma partendo da Leonardo. Il suo discorso verteva totalmente sulla pittura, ma nulla vieta di riconoscere una declinazione regionalmente connotata della coeva scultura quando parla di «una luce fervorosa, intima» e di un'attenzione al «sublime "basso" del quotidiano». È in questi termini che la ricerca artistica di Claudio Borghi è pienamente "lombarda" e in questo territorio ha maturato una sensibilità specifica per i problemi epidermici della materia e per una via al rinnovamento del linguaggio con radici coscientemente ben piantate in una genealogia storica della scultura. La «madrelingua» di Borghi, confermerà Flaminio Gualdoni nel 2001 in occasione di una mostra al milanese Spaziotemporaneo, è di scuola lombarda, nutrita dall'esempio sovranazionale di Alberto Giacometti e da quello locale di Vittorio Tavernari, fino alla linea di sviluppo che andava da Umberto Milani ad Alberto Ghinzani. Su questa, però, si innesterebbero altre lezioni, anche straniere, fra cui quella di Fritz Wotruba mutuata

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 10 25/03/18 15:07

da Mario Negri. Al tempo stesso, però, il critico osservava che egli era anche un “artista per artisti”, dando in parte ragione della presenza di ben tre scultori di una generazione precedente alla sua (Alberto Ghinzani, Floriano Bodini e Francesco Somaini) fra i primi commentatori delle sue opere: Borghi sarebbe dunque uno di quegli autori «la cui qualità entra da subito in contatto, e scambio fervido, con quella di un ambito specialistico per necessità esclusivo». In tutti e tre i casi, però, ancora una volta, si tratta di artisti non solo attivi a Milano ma lombardi di nascita e coi quali era possibile evidentemente una particolare sintonia. Lombardo è il suo raggio d’azione, lombardi i maestri che ha incontrato o con cui ha fatto i conti prima di rivolgersi agli esempi internazionali. Borghi fa infatti parte di una generazione di artisti nati nella prima metà degli anni Cinquanta e affacciatisi sulla scena alla fine degli Settanta, ma cresciuti in una dimensione appartata, favorevole a un’inclinazione più intima, e pronti ad abbracciare senza difficoltà quella stagione di riscoperta del lavoro manuale e della specificità dei processi operativi dei linguaggi artistici nel corso degli anni Ottanta. É in quella stagione che rapidamente avviene la maturazione di Borghi e dei suoi compagni di strada, che all’inizio del decennio si ritrovano sotto l’ala protettiva di Giovanni Fumagalli e della milanese Galleria delle Ore: per il navigato gallerista sarebbe stata l’ultima generazione di giovani a cui accordare fiducia e di cui seguire la ricerca. È il caso di Claudio, come dei pittori Alfredo Casali e Lorenzo Mazza, per un breve periodo anche Gabriele Poli, e di un altro scultore, più giovani di loro ma precocemente inserito in quella compagine come Valdi Spagnulo. Non si tratta ovviamente dei soli giovani che passano in quegli anni in galleria, ma di quelli che vi sostano più a lungo e che meglio si identificano con quell’ambiente scrivendo, inconsapevolmente, l’ultimo capitolo di una storia.

Tutto questo significava confrontarsi con un passato che poteva anche diventare soffocante, ma soprattutto imponeva di interrogarsi su quale uso fare degli strumenti e delle sensibilità ereditate da quella generazione nata tra la fine degli anni Venti e tutti gli anni Trenta. Bisognava chiedersi che cosa fare della pittura di gesto e della scultura centrata sulla ostensione della materia nella sua metamorfica trasformazione, in un momento in cui questi strumenti non avevano più la propria ragione nella crisi esistenziale post-bellica ma erano a disposizione per ospitare nuovi contenuti, da un nuovo primitivismo, tellurico e materico e non più “nègre”, alla revisione dei “realismi” fra le due guerre appena riscoperti e pronti a dare una lezione di arte monumentale tutt’altro che trascurabile.

È Floriano Bodini, presentando una mostra personale di Borghi alle Ore nel 1986 (10-29 maggio), a ricordare gli esordi dell’artista, intorno al 1977, quando il più anziano scultore di Gemonio insegnava tecnica del marmo all’Accademia di Belle Arti di Brera prima di trasferirsi all’accademia di Carrara. In quel frangente, il nome di Claudio viaggia insieme a quello di un artista di un anno più giovane di lui, Vincenzo Cattaneo (Borghi è del 1954), come lui allievi di Giancarlo Marchese e di Ettore Manfrini a Brera, e morto prematuramente proprio nell’anno in cui Bodini scrive il suo testo. I due, per un po’ di tempo, erano stati accomunati in varie occasioni, specialmente nelle mostre dei giovani che periodicamente Fumagalli teneva nella propria galleria a fine stagione, quando dava spazio agli allievi segnalatigli dai maestri docenti all’Accademia. Era capitato, in anni precedenti, che si fossero presentate compagini compatte di giovani provenienti dalla stessa classe di pittura o soprattutto di scultura, come le mostre degli allievi seguiti da Alik Cavaliere. È in questo contesto, dunque, che nel giugno del 1978 si affaccia alle Ore la prima scultura di Borghi, insieme a Vincenzo Cattaneo, a Francesco Greco, Rosario Ruggiero e Anna Torazza (2-22

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 11 25/03/18 15:07



"Senza titolo" 1985



"Albero" 1983



"Stele" 1086

giugno 1978). Nel maggio 1980, invece, il canone si è ristretto a lui, Cattaneo e Ruggiero (31 maggio-19 giugno 1980) e Mario De Micheli, presentando la mostra, di felicitava con la galleria di aver deciso di fare una mostra di un'arte così difficile e puntando su artisti giovani appena usciti dalle Accademie. Infine annotava: «mi pare di scoprire in Borghi un sentimento non approssimativo della forza primordiale. E in Cattaneo il senso esistenziale del quotidiano modellato in termini di drammatica semplicità». Tre anni più tardi avrebbe partecipato a *Uno scultore cinque pittori* con Giuseppe Basile, Pilar Dominguez, Gabriele Poli, Pino Rosa, Milo Sacchi (10 dicembre 1983-5 gennaio 1984). In quegli anni il suo lavoro era all'insegna della figura, con eco di semplificazioni formali che ricordavano fugacemente la lezione di Marino Marini. Prestissimo, però, egli aveva intuito che la sua vocazione era di carattere naturalistico e che gli interessava portare nel corpo della scultura un tema altrimenti appannaggio della pittura come il paesaggio. D'altra parte, gli anni d'accademia erano stati teatro di scoperte importanti. È lì infatti che sboccia il primo amore per Giacometti, su cui tornerà a interrogarsi a più riprese, ma soprattutto non è di poco conto ricordare che Borghi faceva parte di quel ridotto drappello di studenti che assistevano alle lezione di Luciano Caramel, allora docente in Accademia, su Medardo Rosso, in preparazione della grande mostra su di lui che avrebbe curato alla Permanente di Milano nel 1979. L'idea di uno spazio che è parte integrante della scultura, in cui i vuoti sono in realtà pieni di atmosfera viene anche da lì, così come una certa riscoperta della modellazione materica. Lo mette ben in evidenza Alberto Ghinzani, che in gioventù aveva avuto la medesima folgorazione per Rosso, presentando la prima mostra personale di Borghi, sempre alle Ore, nel 1983 (28 maggio-16 giugno): «alberi curvati dal vento, tracce di solchi e impronte, corpi come tronchi che si divincolano dal peso della terra: le sculture di Borghi, che pur nella loro evidenza fisica, sviluppano accadimenti minimi, in continuo flusso tra l'organico, il vegetale, il corporeo. Dalle figure che rimandano agli anni di apprendistato a Brera, fino ai recenti paesaggi –frammenti forse- è tutto un tendere ad "altro" che non sia l'immediata rispondenza dell'immagine, quasi che la lontana matrice informale di queste opere consenta di liberare una serie di simboli e segni altrimenti racchiusi nella solidità della materia. Così la superficie si anima dove più a lungo insiste la mano e leviga ed accarezza, la spatola approfondisce e corrode; dove più intenso sia il nodo da sciogliere, avviluppare, contorcere». Era lo stesso anno in cui Ghinzani organizzava alla Permanente, insieme a Giancarlo Ossola e Agostino Bonalumi, la mostra su *Il segno della pittura e della scultura*, dedicata proprio alle declinazioni del segno nella materia nella temperie informale e nelle esperienze successive, ed era anche il momento di svolta per il suo lavoro verso l'uso delle resine con effetto pittorico nella scultura. Ma l'idea di fondo che Ghinzani sottolineava in Borghi, quella che più trovava nelle sue corde, era non solo l'idea della scultura-paesaggio, ma di una scultura che potesse palesarsi come una stele di fronte al paesaggio, e che fosse capace di cogliere il risvolto estetico di una realtà umile e frugale. Quando poi fa riferimento alla materia organica, lo si riesce a cogliere meglio guardando il *Grande albero* realizzato nel 1983 e rimasto negli anni successivi (almeno fino a un'altra mostra alle Ore nel 1991) in gesso: l'arbusto frondoso a cui si fa riferimento è una scultura frontale dal profilo sagomato che Borghi ha realizzato modellando direttamente il gesso su un'armatura metallica, concentrando poi la materia entro alcuni grumi, di impressione estremamente vitale, mossa da un'agitazione interna, come se avesse congelato un momento di una continua metamorfosi. Il problema di fondo da risolvere era proprio quello della materia, di un modo di dare consistenza a una immagine all'interno di un magma modellato alla prima, eludendo la mediazione della plasticazione tattile, ma senza rinunciare

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 12 25/03/18 15:07

a un forte apporto manuale. Ma le ricerche all'ordine del giorno premevano in più direzioni: bisognava ripensare i materiali, mettendo da parte quelli storici e tenendo presente come la materia potesse forzare e indirizzare la ricerca. Non passano molti anni, poi, fra il *Grande albero* e una scultura in gesso più piccola intitolata programmaticamente *Stele paesaggio*, presentata alla personale del 1986: il paesaggio è in realtà una placca quadrata con un piccolo supporto, citazione evidente dalla stagione surrealista di Giacometti, prelevato come modello palese e messo alla prova di una ricerca di altro tenore, che non si centrava sull'uomo ma sull'ambiente che lo circonda e su come poteva vederlo. In questo caso si è tentati di pensare che quella stele indicasse un paesaggio visto attraverso uno schermo, come a voler ritagliare una porzione di realtà e a proiettarla in uno spazio monumentalizzato dalla presenza appunto di un piedistallo. Non a caso, infatti, Stefano Crespi, introducendo la monografia *Claudio Borghi*. *Sculture 1983-1989* promossa dalla Cassa Rurale e Artigiana di Barlassina, concentrandosi sin dal titolo del suo intervento su *La presenza, il gesto e l'interiorità* leggeva il suo lavoro in chiave di appartenenza culturale al territorio, a una "emozione" del paesaggio lombardo che aveva avuto eco in pittura e letteratura. Ma soprattutto cita un lungo brano di una *Bozza per autopresentazione* in cui Borghi puntualizza la sua idea di scultura come "presenza": «Presenza, nel senso in cui la intendo io, designa qualche cosa in più della sola presenza vivente del tutto distinta da quella degli oggetti inanimati, ma anche da quella di un essere vivente che potrei avere di fronte. Presenza di qualcosa che conosco e che cattura la mia attenzione non come opera modellata e dipinta, semplicemente degna di essere ammirata. La presenza di cui parlo… è nello stesso tempo presenza globale dell'opera, presenza illusoria del fatto rappresentato, realtà, presenza manifesta di una lotta: quella che l'autore ha dovuto affrontare per arrivare all'opera». Crespi la interpreta come «una plastica essenziale, fatta di forme necessitanti, sommaria e "sgraziata", quasi avara, tesa a un'espressione senza compiacenze, senza affascinandi languori o volumetrici pretesti; non seduce con la grazia, non invita al sogno; ha in sé lo slancio severo che impedisce di espandersi nella cronaca, o di consumarsi nel mutevole».

È però Marina De Stasio, critico d'arte de "l'Unità", a registrare che qualcosa stava cambiando, scrivendo di lui in occasione di un'altra personale alle Ore (6-25 aprile 1991) mettendo a fuoco con inedita lucidità le coordinate di fondo di questa evoluzione e racchiudendo in poche battute il senso di quanto accaduto fino a quel momento: «È una vicenda dello spazio: prima, spazio quasi bidimensionale, delimitato dalla sagoma ovale di uno specchio o di uno scudo, oppure dall'idea dell'albero, forma che si alza sottile per dialtarsi in senso orizzontale; poi spazio fondo, tridimensionale, che avvolge e si lascia avvolgere, luogo dove lo sguardo viene attratto, è costretto a immergersi e concentrarsi; spazio indefinito, interrotto, come un foglio strappato e accartocciato che nei margini irregolari porta il segno della lacerazione».



Premio Sartirana Lomellina
"Spacchio" 1987

L'arte del ferro

La vera svolta per Borghi avviene però negli anni Novanta: è un cambio di materiale e di procedimento tecnico a comportare una metamorfosi dello stile. Il gesso modellato in forma diretta, infatti, lascia il posto alla lamiera di ferro tagliata e saldata, con le conseguenze prevedibili sul procedimento sia esecutivo sia sul concetto mentale dell'opera. Lo sottolinea con chiarezza un altro scultore, il terzo che si incontra a date precoci nell'antologia di Borghi: Francesco Somaini, che scrive di lui nel 1994. Già Marina De Stasio, tre anni prima,

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 13 25/03/18 15:07

aveva rilevato che il suo discorso sulla scultura si era sviluppato «da un'opera all'altra con un ritmo inizialmente fluido, naturale, come la superficie ondulata di uno specchio d'acqua o come la chioma dell'albero percorsa da un brivido di vento, poi, nel tempo, sempre più frammentato, sincopato, simile all'agire dell'uomo, scandito e interrotto da ostacoli, blocchi, appuntamenti sempre rinviati». Era una storia di "spazio", come si è ricordato prima, ma anche una storia di materia, dal gesso patinato, con la sua immediata percezione di valore tattile e sensuale, a una materia più forte e aspra, ma di impressione complessivamente altrettanto malleabile. Dal gesso al metallo, infatti, Borghi non perderà mai una sensibilità tattile per il modellato e per una vibrazione luministica della superificie, quasi in un gioco di simulazione dei materiali. A un primo sguardo, infatti, le sue sculture di questa stagione lasciano ancora l'impressione di essere percorse dall'impronta del polpastrello che ha dato alla superficie una vibrazione luminosa. Nel tempo, però, egli avrebbe anche messo in evidenza i punti di giunzione, come se le saldature in evidenza fra un pezzo e l'altro fossero delle suture in un oggetto altrimenti frammentario. La De Stasio se ne accorge chiaramente, concludendo che la storia degli esiti più recenti della sua ricerca complessivamente riguardavano «una storia raccontata dalla luce, che prima scivolava uniforme, con scarti impercettibili, sulla superficie appena mossa, quasi piana, e che ora, negli assemblaggi di ferro, appare franta, articolata dalle giunture rilevate, costretta a scendere per ripidi pendii, a farsi risucchiare dalle cavità e dagli anfratti».

D'altra parte, per quanto si trattasse di un materiale più duro, apparentemente negato agli effetti della tattilità, il ferro era anche una lamina più sottile del corten o di altri metalli. Oltretutto, non essendo tagliato a macchina il profilo è irregolare e mosso, e si muove ulteriormente torcendosi sotto saldatura. È il materiale che conduce il gioco: bisogna ascoltarlo e assecondarlo. La sensibilità di superficie è cruciale: Borghi salda, picchia, batte il ferro, con un effetto di continuo movimento.



"Pietra della morte e della fertilità" 1987

Eppure in questi elementi viene riconosciuta l'originalità della sua scultura, come mette ben in evidenza Somaini nel 1994, sempre per una mostra alle Ore (5 marzo-7 aprile 1994) ormai agli sgoccioli dell'attività di Fumagalli. In un momento in cui l'artista comasco si stava interrogando sulla possibilità di un paesaggio antropomorfico, arrivandovi poi attraverso la via di una scultura di forte impressione organica che poteva adattarsi all'architettura come una presenza di materia viva e pronta ad una esplosione nello spazio, Somaini sosteneva che dopo essersi «a lungo aggirato su sponde "informali"», era uno sbocco naturale che Borghi tornasse in qualche modo alla figura, scantonando così dal rischio implicito in cui molti artisti padani facilmente sarebbero potuti cadere: «un riferimento naturalistico là dove non approdava addirittura ad un racconto che faceva della natura il suo centro; una natura, tuttavia, che in lui, come in molti già negli anni Cinquanta, eludeva l'uomo». Il rischio, implicitamente, era di cadere in un manierismo dell'Informale, in una ripetizione di motivi già a lungo sondati e che poco avrebbero avuto da aggiungere al di là della combinazione di suggestioni dal vero e di sollecitazioni culturali. Ma Borghi, secondo Somaini, si salvava da questo rischio proprio attraverso il medium artistico e la tecnica che con questa aveva adottato, che lo aveva «aiutato e protetto dai rischi inerenti la frequentazione di una organicità organizzata nel suo antropomorfismo». Il ricorso prima alla lamina di ferro poi, in quel frangente, al rame sbalzato, infatti, gli aveva fatto fare un grande salto, dando una maggiore morbidezza al modellato, trattato a suo dire quasi come se fosse cera: «questa sua tecnica del rame sbalzato, plasticamente sommosso, gli permette di ritrovare così il corpo, un suo gesto, il suo situarsi nello spazio che lo comprende, anch'esso dolcemente proposto, evitando la logica ferrea dell'anatomia, il ritorno pericoloso al vero, la citazione

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 14 25/03/18 15:07

solitamente in agguato in questi casi; di trattare la nuvola come soma e il corpo come nuvola o come roccia in una unicità plastica che deriva da una attiva solidarietà di forme e di stile».

I temi della sua ricerca, infatti, erano ancora prevalentemente desunti dal lessico della natura. In parallelo alla pratica scultorea, oltretutto, Claudio riempiva quaderni di schizzi e disegni che raffigurano frammenti o motivi di arbusti e sterpi con attenzione agli intrecci e ai motivi di astrazione che ne potevano nascere. In tempi più recenti, invece, il collage di leggere veline colorate gli avrebbe aperto la via di una narrazione ancora più sintetica, data per via di assemblaggio e verifica compositiva. La sua sfida stava comunque nel dare forma tangibile a soggetti antiscultorei per definizione, come la pioggia, che diventava una gabbia di filamenti sottili, modellati piegando la lamiera in lunghe cannucce di sezione quadrata, ad evocare una scrosciante precipitazione. Era per questo che Somaini faceva le sue considerazioni intorno alla rappresentazione della nuvola e del sasso, con le difficoltà, da Borghi superate, di confusione fra le due: era il problema, appunto, non di restituire effetti di materia, ma di dare consistenza, senza cadere nell'illustrazione, a oggetti di per sé impalpabili facendone, in definitiva, una prova di disegno tridimensionale. Maturava qui un'idea portante della sua ricerca: rappresentare cose fragili dando l'idea di una scultura visivamente leggera, ma radicata nelle cose e compromessa col reale.



"Pioggia" 1993

Il ricorso alla lamina istituisce un nuovo processo di lavoro e di pensiero: la manipolazione è affidata alla fiamma che scaldando salda i pezzi, lasciando però che questi si torcano e si deformino all'occorrenza. Da questo punto di vista non si è andati lontani dall'informale e dall'idea di una scultura che, nell'esperienza della visione, suggerisce la percezione aptica dell'esperienza tattile.

La sua ricerca però si sta spostando. Fra anni Novanta e Duemila, e soprattutto nei Duemila, le strutture si fanno più solide, i volumi più massicci, l'organizzazione dell'insieme decisamente architettonica. Di primo acchito verrebbe da pensare a un tardivo approdo alla scultura minimalista, che aveva ricondotto la forma alla geometria elementare. In realtà a un osservatore più attento non solo ci si rende conto che la scultura di Claudio palesa esplicitamente le proprie fonti, che hanno radici altrove, da Giacometti a Mario Negri, ma soprattutto che egli evvicina queste forme con una ironia e una leggerezza ludica ben lontana dalle tautologie analitiche. Gualdoni, nel 2001, le aveva definite «situazioni architettanti», poiché secondo lui da quel momento egli «rinuncia ad aggregare le proprie masse drammatiche per articolazioni distoniche, per cerniere lasciate in evidenza, procedendo piuttosto per via di essenzializzazione, di decantazione del valore primario, e perciò primordiale, del volume». Dalla scultura-paesaggio alle strutture lineari al tema domestico al concetto architettonico, l'indagine procedeva sempre mescolando i piani e gli archetipi.

Più filoni di ricerca, pur con delle costanti comuni, viaggiano in parallelo. In linea di massima, assume un ruolo centrale la dialettica fra oggetto e basamento, che è diventato parte integrante della struttura dando vita a un gioco di relazioni con continue variazioni, entro il quale si inseriscono le sue iconografie. Il basamento alle volte diventa un vero protagonista, lungo e affusolato come una colonna alla cui sommità colloca un minuscolo elemento figurale, come una piuma o una piccola composizione di cubi: è il ricordo dell'antimonumento. Diventando come la colonna di un anacoreta, in realtà, l'opera di Borghi si prende gioco proprio delle convenzioni della scultura stessa: grandi basi ospitano un contenuto altrimenti impercettibile se non fosse monumentalizzato da un appoggio così imponente. Al tempo stesso, poi, quell'elemento ricorda immediatamente le intenzioni di

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 15 25/03/18 15:07

una scultura “leggera”: una piuma, o dei fiori cristallizzati nella materia, sono i fragili ospiti che poggiano su basi così solide, come fiori in vaso ma, soprattutto, come filari su un’ipotetica linea d’orizzonte. Il contrasto è naturalmente voluto: la solidità della base e la fragilità del soggetto si supportano vicendevolmente, come se l’aggiunta di piccole notazioni fosse una punteggiatura a completamento del senso compositivo. Al tempo stesso è come se Borghi avesse elevato su un piedistallo una realtà povera e frugale, ma con una levità e un ludico senso dell’ironia. É proprio questo suo desiderio di sdrammatizzare a permeare tutta la sua ricerca almeno dalla svolta del millennio: un modo leggero di richiamare un mondo intimo e poetico, mai grave o austero. Rimane costante la tentazione di chiamare in campo la lezione di Fausto Melotti e quella sua idea di leggerezza, troppo spesso letta come un rispecchiamento visivo della letteratura di Italo Calvino, basata sull’armonia e sulla metafora musicale. Potrebbe essere un confronto funzionale, almeno per capire il senso di alcuni allungamenti affusolati, quasi vertiginosi, - con l’implicito surrealismo di alcune piccole nature morte poste in cima a una colonna - e di quei profili irregolari che somigliano alla iattante incertezza della sagoma dei teatrini melottiani: quando Claudio colora le sue sculture di bianco, o le patina con altri colori, è più semplice accostarle a esperienze plastiche che si sono espresse nella ceramica. Sembra anzi che nel gioco serio dell’arte messo in campo da Borghi l’illusorio cambio di materia sia una parte significativa della partita, pur senza gravarsi di implicazioni alchemiche. Del resto, nella sua scultura permane un aspetto ruvido e tellurico, una immediatezza della forma che palesa il suo farsi e il fatto di essere uscita da una fucina che è ben distante dall’armonia rarefatta della scultura che si trasforma in puro disegno di linea priva di volume. Non andrà dimenticato, come ha ben mostrato Denis Viva con la mostra del MART di Rovereto nel 2012, che la riscoperta di Melotti nel secondo dopoguerra è stata una funzione importante per gli sviluppi della scultura contemporanea italiana. Non è nemmeno da trascurare che questo ruolo si era preservato costante ancora nei pieni anni Ottanta, in una temperie di ritorno alla figurazione e di approfondimento di ricerche sulle radici arcaiche dell’identità e del primordio materico per chi, invece, non aveva mai rinnegato la figura.

Ma c’erano ricerche più vicine geograficamente e mai sufficientemente prese in considerazione che avevano qualcosa da insegnare. L’eclettismo di Mario Negri, quasi una cartina di tornasole della ricezione di sollecitazioni dalla scultura italiana e internazionale, aveva molto da dire e da suggerire per indirizzare il lavoro di altri artisti. Alik Cavaliere, mai sufficientemente preso in considerazione, era stato una figura discriminante per la periodizzazione della storia della scultura a Milano, dividendo in due il corso della scuola di scultura di Marino Marini a Brera. Alberto Ghinzani, figura assai presente intorno alla Galleria delle Ore e nei saloni della Permanente di Milano, aveva suggerito una via per la scultura frontale come stele costretta a rapportarsi, nella sua apparente fragilità, con gli spazi aperti e gli spazi chiusi. Negli anni d’esordio di Borghi, poi, l’opzione minimalista a Milano si alimentava in parallelo dell’esempio di Mauro Staccioli e Pino Spagnulo, ma anche della lezione, tutt’altro che minore, di Michele Festa, che più degli altri aveva recuperato un’idea architettonica della scultura anche nell’evidenziare il suo momento di instabilità, senza al contempo diventare un arabesco grafico come suggeriva, per esempio, Carlo Ramous. L’archetipo dell’architrave, quasi un nuovo Stonehenge di lamiera, era una via per la scultura attraversabile come un portale. Ma quel portale, quell’arco, quella struttura basata sulle fondamenta dell’architettura non era metafora di una base solida e incorruttibile, bensì un suggerimento per sviluppare un’idea di precarietà, tutta di piglio narrativo, giocata su equilibri apparentemente incerti e frutto di un calibrato gioco di contrappesi che consentiva

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 16 25/03/18 15:07

alla scultura di articolarsi nello spazio pur poggiando su spigoli o su un minimo spazio di appoggio.
Richiamare questi esempi non vuol dire appiattire la ricerca di Borghi su questi esempi, come una miscela di ingredienti più o meno calibrati di volta in volta in una nuova ricetta, ma è giocoforza che non potesse restarne indifferente, declinando tuttavia qualunque spunto con la consueta ironia e con una marca al contempo materica e grafica, fatta di profili sempre leggibili che segnabo i confini dei volumi. L'artista stesso lo aveva messo in evidenza in una importante monografia del 2014, introdotta con affettuosa levità da un sensibile testo di Maddalena Mazzocut-Mis (Silvana editoriale), in cui aveva alternato e messo a confronto le proprie sculture con i propri disegni, prime idee ed esercizi di visualizzazione della scultura con tratto spesso, quasi degli abbagli riflettenti il colore della carta su un fondo cupo ottenuto calcando a fondo la matita sul foglio. Si chiariva in questo modo che la sua era una scultura dai contorni definiti, che pur non cedendo al nitore meccanico della geometria in favore di un evidente lavoro fabrile non si compiaceva nemmeno della slabbratura, con piani di luce e di ombra netti e continui.
È l'unico modo per dare alla scultura una presenza nello spazio, consentendogli di rapportarsi con gli ambienti domestici tanto quanto con il contesto urbano. Ne sono un'indicazione le sue "città in miniatura", in cui il basamento è diventato come un'altura su cui è arroccato un paesino di piccoli cubi giustapposti, come plastici di luoghi immaginari tanto quanto i filari che suggeriscono un paesaggio in lontananza. Qui si capisce meglio cosa Borghi intenda quando parla di scultura come "ipotesi di spazio": superato il primato della figura e del blocco unico e impenetrabile, della forma a cui si deve girare attorno, l'opera è diventata un piano, o un palcoscenico per degli accadimenti che si può scrutare anche dall'alto, come un progetto d'architettura, per seguire i percorsi suggeriti dalla disposizione degli elementi: è in questo modo, suggerisce sempre l'artista, che oltre la forma diventa importante anche "l'intorno delle cose", perché in uno spazio articolato l'occhio svolge un proprio percorso di perlustrazione ma trova sempre qualche anfratto ancora inesplorato, o meglio qualche scorcio ancora non considerato. Uno sguardo, oltretutto, che significa identificare un nuovo intreccio di linee, siano queste rovi o sterpi o archi e pareti di ipotetici luoghi di un abitare spartano ed essenziale.
Borghi non ha dimenticato, al contempo, la scultura fatta per intrecci e grovigli, anzi l'ha sviluppata anche con un sapiente uso del ready-madre. È il caso di alcune sculture sempre del primo decennio degli anni Duemila, ottenute atteggiando e tinteggiando di bianco frammenti di armatura di pilastri di cemento, recuperati durante la demolizione di un cinema: ferri pieni di sezione tonda non manipolabili e solitamente indocili alla torsione, ma che sotto un urto più forte si erano piegati, che ha trattato e disposto in una composizione orizzontale, come dei fiori, facendone i protagonisti di una mostra allo Spaziotemporaneo di Patrizia Serra presentata da Luigi Cavadini nel 2011. Questi ferri avevano suggerito una nuova logica costruttiva e compositiva, quella dei *Cavalli di Frisia*, dal nome delle putrelle intrecciate e saldate che impedivano, durante la seconda Guerra Mondiale, l'attracco sulle spiagge di mezzi bellici, obbligando allo sbarco a piedi. Da qui, poi, l'intreccio poteva richiamare anche forme naturali, come il *Cheiridopeus superiore*, una pianta grassa che aveva dato il titolo a una scultura del 2009.
Tutto questo, però, portava con sé un costante rapporto con lo spazio che non è soltanto dialogo fra la scultura e il contesto che la circonda, ma chiama in causa anche la relazione delle sculture fra loro. Se in quelle opere che ricordano piccoli paesi arroccati, domestici come dei contenitori e affettuosi per una innata e sottile ironia, Borghi aveva lavorato sulla

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 17 25/03/18 15:07

disposizione degli elementi plastici, a maggior ragione questo problema si poneva non solo nel momento allestitivo, ma anche nel momento in cui immaginava opere composte da gruppi di tre o più sculture, in cui lo spazio nella sua interezza diventava un "palcoscenico" della scultura. La via scelta, precisa l'artista stesso, era quella della scultura componibile e non dell'installazione, e anzi di una componibilità che consentiva di mettere in campo i vari elementi anche in rapporto alle circostanze in cui l'opera si trovava ad essere allestita. È uno dei punti portanti del lungo testo di Maddalena Mazzocut-Mis del 2014 già più volte ricordato, che sotto un titolo apparentemente disimpegnato (*Alle cinque della sera*) con stile piano e al contempo divertito, in linea con lo spirito di Borghi, metteva a fuoco alcuni punti fondamentali del suo lavoro richiamando alla memoria la propria personale esperienza di drammaturgia e di studi sull'estetica dello spettacolo. Il teatro e la letteratura, del resto, li avevano già accomunati in altre occasioni: gli sterpi spinosi e sofferti, in ultimo esistenziali, di Claudio erano l'immagine giusta per illustrare un testo drammatico e lacerante come il copione de Il cardo rosso di Maddalena (2011). Più vicino nel tempo, a parti inverse, un suo testo giocoso aveva accompagnato i disegni del libro d'artista di Claudio intitolato *Che miri mirino* (2017). Nel testo del 2014, invece, Maddalena Mazzocut-Mis parla dell'opera di Borghi come di un "teatro", come di una messa in scena nello studio, «non metafisico, ma plastico e ricco di vita». Un'affermazione che farebbe pensare a Costantin Brancusi e alla sua "messa in scena" della scultura nello studio, come ci testimonia la sua abitudine di fotografare le proprie opere come se l'atelier fosse il palcoscenico, o il campo di un avvenimento in cui erano primi attori. Borghi stesso, d'altra parte, aveva sempre posto attenzione al modo in cui la sua scultura fosse fotografata, avendo cura anzi che ne fosse evidente la presenza solida nello spazio anziché ricorrere alla facile via della riproduzione scontornata. Si assiste così a un passaggio dalla scultura in ambiente naturale, come si usava negli anni Settanta per sottolineare un certo legame fra la scultura e la natura da cui traeva ispirazione, alla scultura in spazi chiusi ma di ruvida evidenza: luoghi di lavoro, quasi a rimarcare quell'aspetto fabrile della scultura da officina. Ma nel momento in cui si palesa questa idea, fa notare Mazzocut-Mis, nella mente di Borghi fanno capolino altre idee: «si affaccia il bosco e, insieme a esso, la nebbia, che non è altro che una grande nube dalla forma sempre cangiante, nella quale potremmo essere immersi». Ecco allora che quell'elemento architettonico poteva prestarsi a essere metafora non tanto della muratura quanto della scenografia, o meglio dell'architettura effimera, pronta a trasformarsi di nuovo in natura: «fogli di acciaio corten che si saldano, formando porte, quinte, tende, che si metamorfosano nel loro divenire ruggine, nel loro invecchiare come ogni elemento della natura, mostrando i segni della vita, le rughe che raccontano una storia. Così il teatro, luogo della rappresentazione delle forme, diventa bosco che ondeggia spinto nella direzione di un simbolico vento che è la tua mano». Ecco allora tornare l'idea di scultura e ambiente e soprattutto dell'"intorno" della scultura: «sopra e sotto ciò che è calcolato, misurato, costruito, modellato, l'aria, che attraverso le forme, inizia a prendere la sua direzione, a frastagliarsi intorno ai materiali, a infilarsi, a modellarsi su ogni nervatura, negli spazi, nei pertugi diventando plastica più del materiale. La plasticità del vuoto che è leggerezza piena di forma».

Per questo, scriveva sempre Borghi nel suo *Silenzio e ascolto*, in fondo, «Spazio consiste nel sostituire, più o meno rapidamente a un sistema di sonorità o di segni, qualche altra cosa che rappresenta una riorganizzazione interna delle cose, ma anche della persona».

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 18 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 19 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 20 25/03/18 15:07

opere
works

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 21 25/03/18 15:07

CROZ DELL'ALTISSIMO */ Croz of the Highest* **2012**
Acciaio verniciato *(painted steel)* 177 × 34 × 21

PAESAGGIO SENZA TITOLO 1 - 2 / *Untitled Landscape* **2014**
Acciaio verniciato *(painted steel)* 164,5 × 20 × 18 - 163 x 18 x 18

INTERNO BLU */ Blu Internal* **2013**
Acciaio verniciato *(painted steel)* 140 × 35 × 11

STELE PIUMA */ Stele plume* **2013**
Acciaio verniciato e piuma e sfera di legno *(painted steel, feather and wooden sphere)* 149 x 35 x 12,5

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 22 25/03/18 15:07







FIORI NEL VASO */ Flowers in the vase* **2017**
Acciaio e fiori secchi *(steel and dried flowers)* 53 x 22 x 10

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 24 25/03/18 15:07





PIAZZA / *Square* **2016**
Acciaio *(steel)* 11 x 21 x 23

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 26 25/03/18 15:07



PIETRA TOMBALE / *Tombstone* **2016**
Acciaio *(steel)* 20 x 25 x 14

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 27 25/03/18 15:07

TORRE / *Tower* **2016**
Acciaio policromo *(steel painted)* 36 x 11 x 16









catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 29 25/03/18 15:07







PIUMA BLU */ blue feather* **2015**
Acciaio e piuma *(steel and feather)* 31 x 14 x 16

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 30 25/03/18 15:07



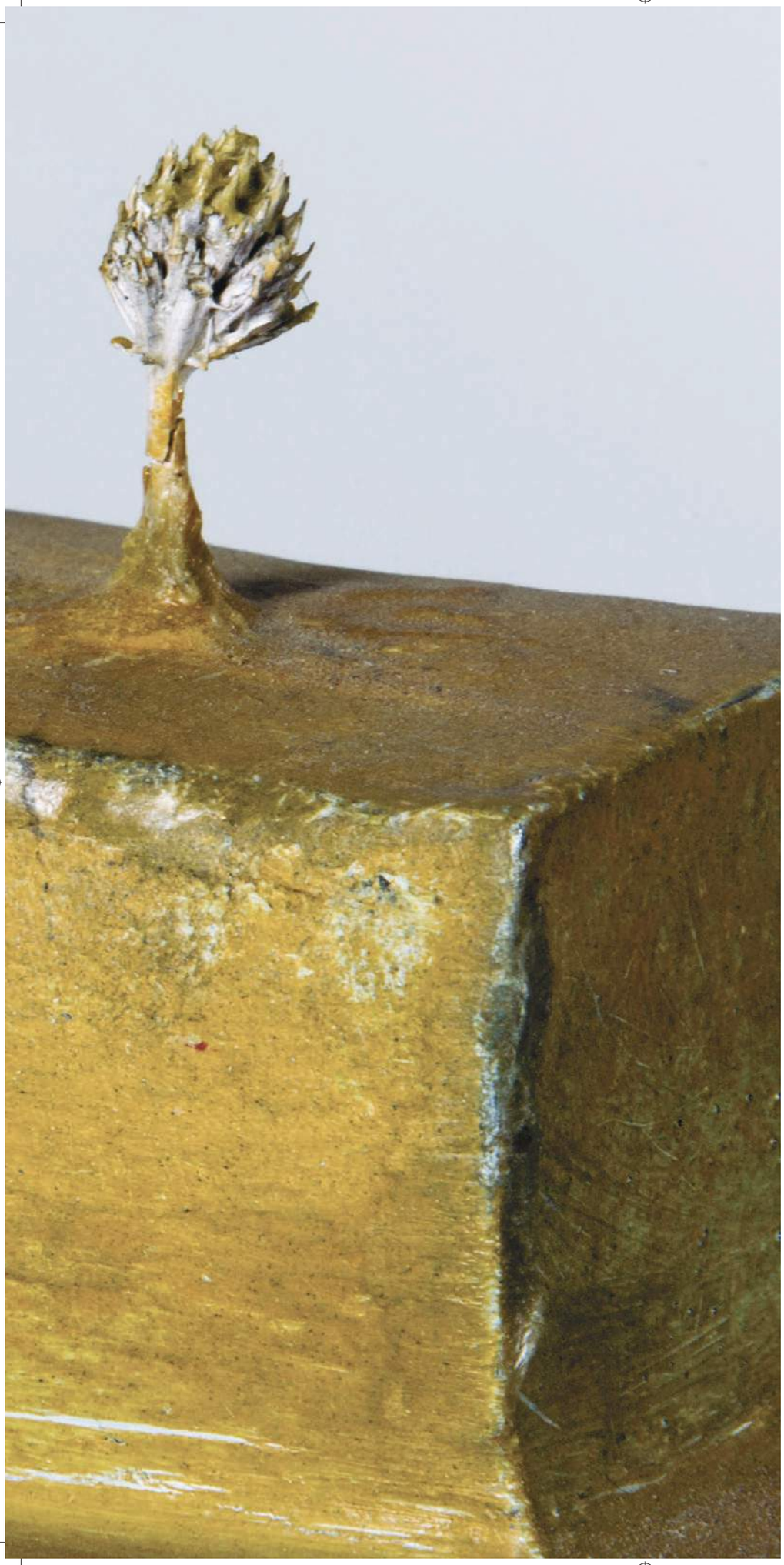
catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 31 25/03/18 15:07

LA PIUMA BLU / *The blue feather* **2016**
Acciaio e piuma *(steel and feather)* 27 x 18 x 10

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 32 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 33 25/03/18 15:07



PICCOLA LIGURIA 2016 / *Little liguria*
Acciaio e fiori secch *(steel and dried flowers)*
20 x 17 x 9





LIGURIA */ Liguria* **2016**
Acciaio e fiori secchi *(steel and dried flowers)*
35 x 16 x 12





DENTRO IL PAESAGGIO */ Inside the andscape* **1987**
Carta su acciaio *(cherry vood)* 123 x 90 x 14

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 38 25/03/18 15:07



OVALE */Oval* **2016**
Carta su acciaio *(paper on steel)* 145 x 117 x 10

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 39 25/03/18 15:07

MATER MATUTA */ Mater matuta* **2016**
Carta su acciaio *(paper on steel)* 200 x 12

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 40 25/03/18 15:07



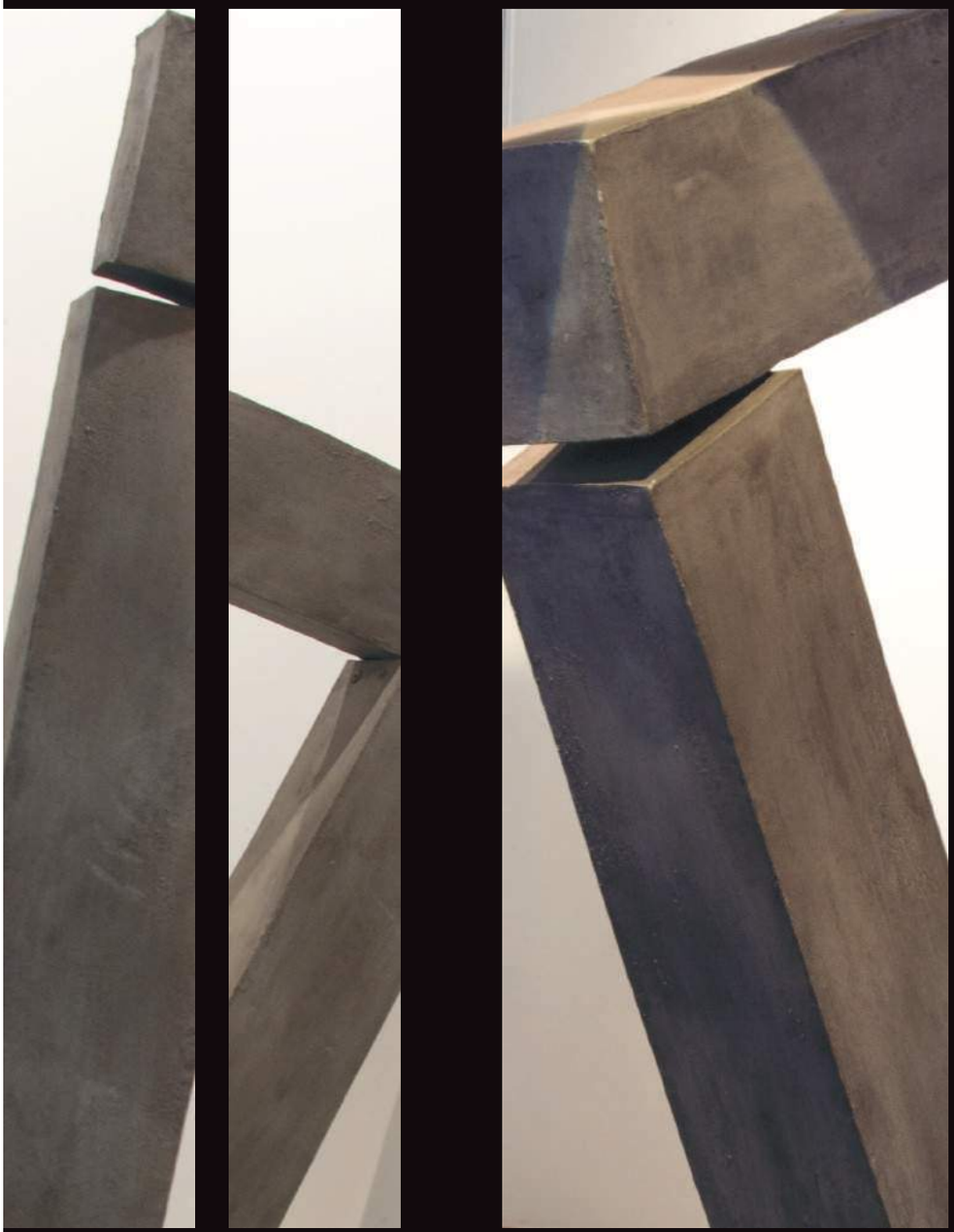
catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 41 25/03/18 15:07



GALATEA */ Galatea* **2015**
Acciaio corten *(corten steel)* Tre elementi 213 – 248 – 251 x 45 x 50

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 42 25/03/18 15:07

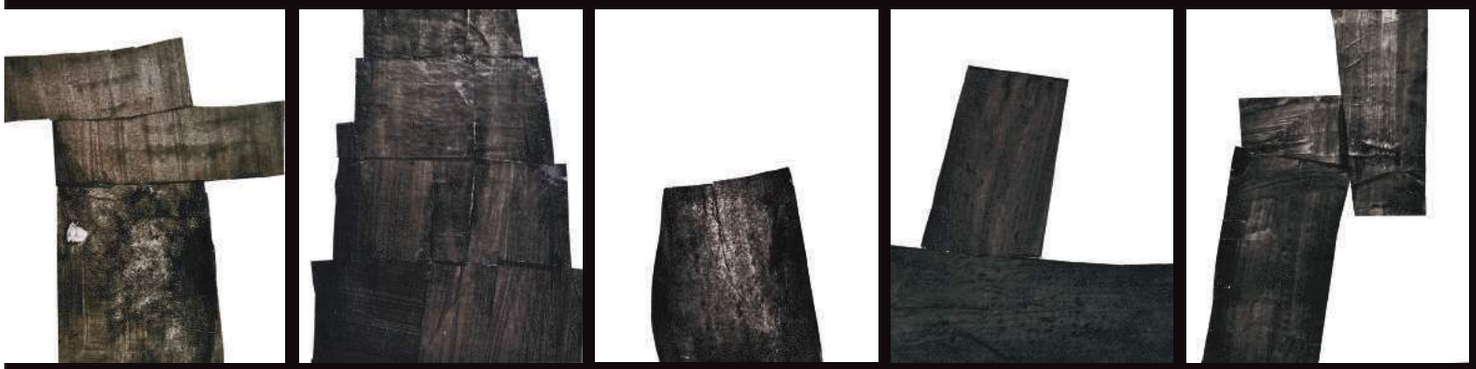




FINESTRA / *Window* **2017**
Acciaio corten Policromo *(corten steel)* 180 x 175 x 30

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 44 25/03/18 15:07

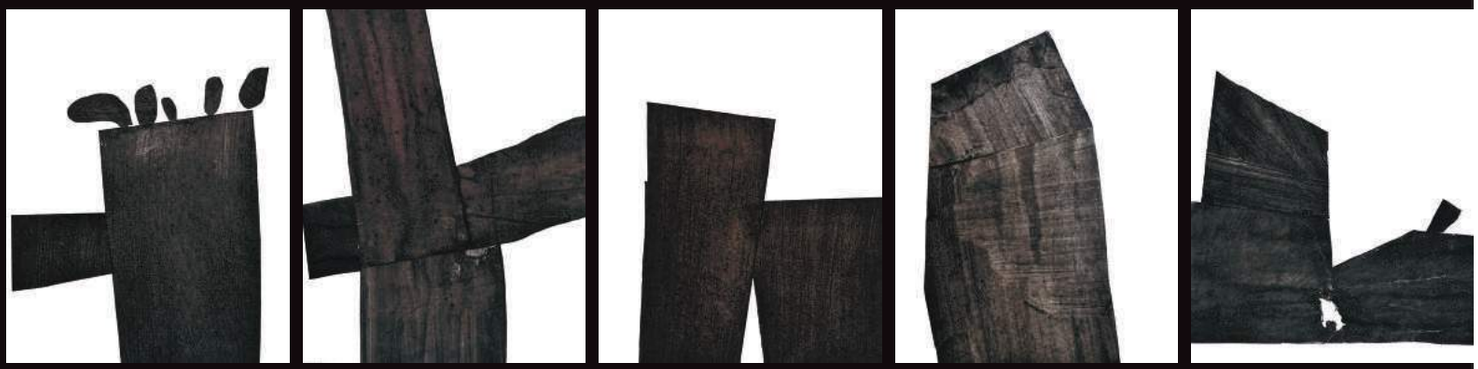




Silenzio e ascolto

Il nostro è un tempo senza più silenzi, senza più armonie. E' un tempo colmo di convulso fragore. Non abbiamo che da guardarci intorno e vedere in quale misura il silenzio sia scomparso e quanto sopravvento abbiano le chiacchiere. Il rumore aumenta sempre più dentro e fuori, giacché lo stato interiore di quelli che tacciano è tutt'altro che silenzio, ma una produzione interiore di parole che solo casualmente non esce fuori: chiacchiere senza fine. La parola parlante e l'ascolto sono solo in modo caricaturale. Per ascoltare, è ovvio ma per molti non lo è, occorre fare silenzio.
Come ogni parola, anche ogni forma, anche la più banale, per essere percepita ha bisogno di vuoto e di silenzio. Da quando il linguaggio visivo è diventato un mezzo in cui siamo immersi totalmente, non c'è più bisogno di dire qualcosa. Il dire dice se stesso intorno a noi. Chiacchera. Nessuno sente più la necessità di prestare attenzione. Ascoltare è fuori moda. Nella civiltà dell'immagine e dell'urlo, lo spazio dell'ascolto autentico si riduce a livelli minimali. Non abbiamo più nostalgie e rimorsi. Non abbiamo più da ritornare verso alcun paese. E non abbiamo neppure più nulla da scoprire. Tutto è di uguale importanza e di nessuna importanza. Tutti parlano e nessuno ascolta. Nessuno ascolta nessuno. Perché ascoltare e chi? Il silenzio è di fatto anche una forma di difesa, da me più che ben collaudata. Non si ascolta per non venir sopraffatti dalle migliaia di messaggi, dalla piena diluviale di colori e forme per non impegnarsi in un faticoso lavoro di selezione dei messaggi che ci giungono immiseriti e degradati, ormai pseudo simboli dei rumori che possono essere solo subiti con disattenzione. Gli uomini del nostro tempo si sono murati nel monologo privilegiando pratiche linguistiche egocentriche e narcisistiche attribuibili alla famiglia e alla scuola, che ormai non si preoccupa più di questi insegnamenti. Il vuoto, in breve, è la dimensione "aurorale" dell'ascolto, di raccoglimento vigile che è il primo requisito per impegnarsi in quel processo complesso che è il vedere e l'ascoltare. Inoltre, uno sguardo attento e uno sguardo pieno costringono colui che parla ad un maggiore controllo delle proprie produzioni verbali, ad un uso parsimonioso di segni coatti, di slogan, di clichè, di metafore morte e di prefabbricati artistici in cui i segni incespicano, scivolano, si guardano, marciscono. Ma

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 46 25/03/18 15:07



c’è di più: la disumanità politica del nostro tempo ha portato alla disumanizzazione del linguaggio; quindi il vuoto e il silenzio sono diventati un’alternativa che mi porta verso un atteggiamento simile al mistico. Tra il dipingere, lo scolpire, il disegnare – e non è un caso che non si disegni più - e il parlare attraverso fantasmagorici e spettacolari coloratissimi giochi, tra l’inautenticità e l’incomprensibilità, ho finito con lo scegliere la massa e il vuoto, che è la cosa essenziale di ogni forma, come la luce e l’ombra per la pittura, come il suono e il silenzio per la musica.

Ci sono artisti che dicono molto di più di ciò che ci sarebbe da dire e altri che non dicono nulla di più, altri ancora che dicono meno, sempre meno, come se il loro scopo fosse il silenzio.

In scultura, i volumi sono solo un pretesto, è il vuoto che chiarifica, purifica, dà loro profondità. Il vuoto può restare senza volumi, ma i volumi non possono stare senza il vuoto. La scultura più bella è quella che resta nel vuoto. E’ il vuoto a renderla sonora e non sonante.

La presenza di questo costante brusio di segni e di immagini, senza pause, dove il silenzio viene costantemente abolito e sopraffatto, è indubbiamente una delle grandi calamità della scultura e della pittura della nostra epoca ed è causa di danni estetici ed etici. L’ampiezza di un discorso non equivale affatto alla comprensione dell’opera. Proprio al contrario, un fiume di segni e di spigoli non fa che oscurare la comprensione dando ad esso l’apparente artificiosità della banalizzazione: per poter tacere certo bisogna avere qualche cosa da dire.

La scultura totalizzante non ama il vuoto; quella frammentaria ha bisogno, per respirare, di ampi margini di silenzio, è un agire intermittente, fatto di rapporti di pieni e di vuoti misurati, che, per dirla con Blanchot, “parlando tace”.[1]

1 M. Blanchot, L’infinito intrattenimento, p. 216

Claudio Borghi

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 47 25/03/18 15:07



SENZA TITOLO */ untitled* **2016**
Acciaio corten *(corten steel)* 4 elementi h. 167 – 157 – 147 - 162

LA PORTA DEI GIGANTI */ The door of giants* **2013**
Acciaio corten *(pinted steel) 4 elementi h.179*

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 48 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 49 25/03/18 15:07





IL CAVALLETTO DEL TAGLIALEGNA / *Timber clamp* **2016**
Acciaio corten *(corten steel)* 139 x 121 x 50

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 50 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 51 25/03/18 15:07

IO SONO GONG 2006
acciaio inox *(stainless steel and gold leaf)* 170 X 26 X35

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 52 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 53 25/03/18 15:07





E-VOLUTA / *E-volved* **2017**
Acciaio corten *(corten steel)* 73 x 135 x 90

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 54 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 55 25/03/18 15:07

304

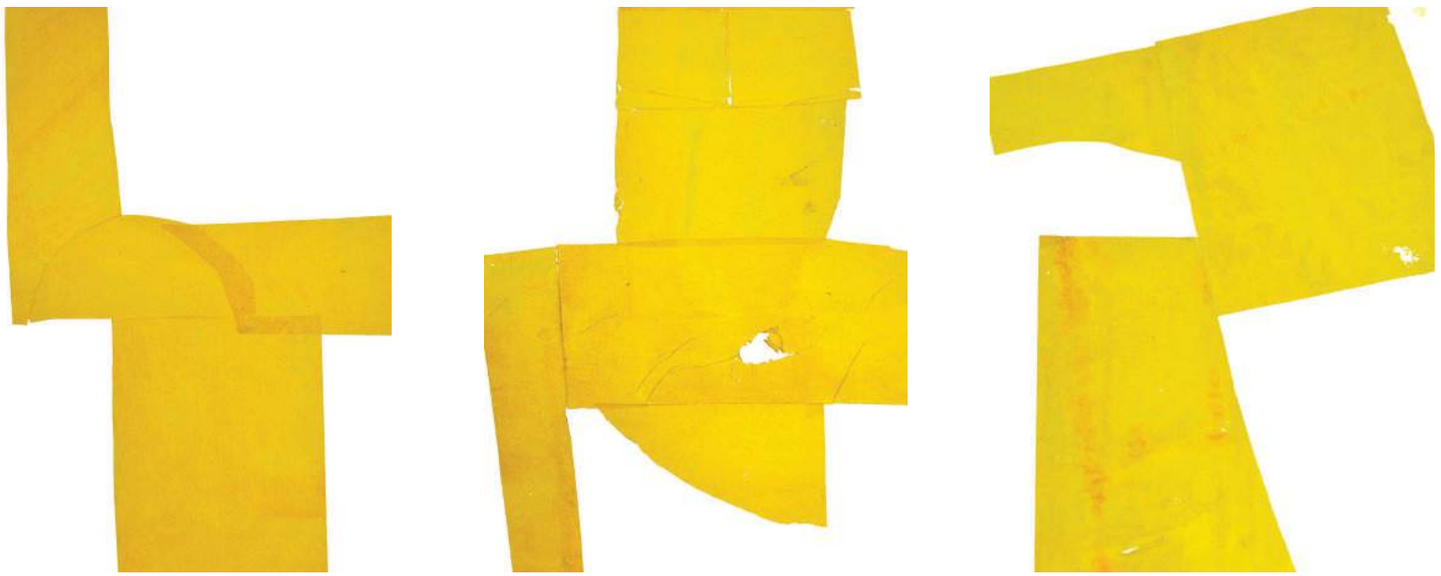
Il mondo è diventato un mondo di rumori e di voci che si moltiplicano e invitano a correre. O accettiamo di esserne parte e cominciamo a correre anche noi trascinati dal gorgo, oppure rallentiamo, col rischio di fare parte della schiera di quelli che restano sul bordo della strada.
Ma se, per qualche motivo, decidessimo di correre il rischio e rallentare, ci accorgeremmo che ciò che ci sta intorno non sono solo cose; al contrario, l'oggetto che ci sta di fronte non è più solo un oggetto e noi non possiamo analizzarlo restando uguali: dovremmo selezionare e scegliere i nostri rumori. La metafora del rumore funziona se funziona quella dell'ascolto, la relazione è duale, e sembrerà che gli oggetti parlino una loro lingua. Nella piccola cosa insignificante e inutile, nel piccolo frammento, scopriremmo un condensato di significanza. Se riusciremo a percepirlo saremo presi dalla vertigine. E' la sensazione che proviamo di fronte al vuoto: il piccolo frammento si rivela una scheggia di eternità. Quasi sicuramente poi, in un secondo momento - è solo questione di tempo -, ci accorgeremmo che non è così. Ci accorgeremmo che siamo noi - troppo umani - che eccediamo nelle emozioni, un tono sopra, un'estaticità: il frammento resta piccolo, il quotidiano non trascende e rimane quotidiano: una delusione per i cercatori di eterno.
Nessuno smarrimento! E' soltanto lo spaesamento di chi procede in un territorio nuovo, un'attività di impossessamento come quello degli animali che percorrono e ripercorrono più volte lo stesso spazio, lo contornano, lo riconoscono, lo fanno suo: tutti i sensi sono all'erta, si acuiscono, si bloccano, producono esperienza. La sensazione non è poi così nuova, ci sembra di averla provata da sempre, ha qualcosa di familiare, siamo increduli, un po' perplessi, un po' infantili, anche un po' comici, come se stessimo scoprendo nient'altro che la normalità, una perdita e un guadagno nello stesso tempo: sguardo-mare. Avremo perduto potere ma i nostri sensi sono diventati porosi, e siamo in grado di sentire bene quel rumore di fondo perché esso fa parte del nostro corpo.



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 56 25/03/18 15:07

Il piccolo di cui si parla non sarà questione di “scale”, nel nuovo territorio potremmo trovare anche il grande, a sua volta trasformato. Sembrerà infatti che tutti i rapporti dovrebbero essere ridescritti, il dettaglio non funziona come parte del tutto, ma come qualcosa che funziona di per sé e sfugge alla totalizzazione, è appartato e sfuggente alla vista come lo sfondo e il primo piano, popola l’esperienza senza che ci si accorga di lui. Così il piccolo frammento ci aprirà un universo e forse potrebbe farci intuire la logica di cui questo universo fa parte.
Questa esperienza è un atteggiamento, un esercizio, una condotta, uno stile, una sperimentazione, un viaggio, un conoscere. Qual è la meta?
Io non ho una risposta. Possiamo sapere solo qual è la direzione, o forse solo qual è il modo, lo stile di ogni tratto, quali sono le condizioni minime ma necessarie per tenere la rotta. Possiamo sviluppare in noi abilità per riconoscere ostacoli, evitare le secche, aggirare nebbie: ognuno ha i suoi “trucchi”. Dell’esperienza del vero sentire, non possiamo conoscere il dove e il quando, essa si situa tra la ragione di chi dice la verità e l’impotenza di chi contempla il proprio nulla.
Il problema del “globale” è ancora tutto condensato nella domanda: Che cosa è la vita?
Quel che sappiamo bene è che il sapere totale non ci basta perché è una spiegazione che non spiega. Eccoci in pieno nella nostra situazione culturale. Ma dobbiamo proprio sempre avere una spiegazione?
Resta sempre il dubbio che la normalità riconquistata sia una semplice deriva, un’insignificante variazione dei margini, ma che ci costa un prezzo altissimo; e non abbiamo altra scelta. Non ci sposteremo mai da casa, o è perché non riusciamo a comprendere in che tipo di viaggio ci stiamo muovendo?
In un mondo in cui tutto è stato già fatto, il nostro lavoro non può essere che quello di riscrivere con nuovi occhi. Il nostro lavoro non è di tipo “metafisico”, ma piuttosto “retorico” (retorica buona), in cui la debolezza è data dal fatto che gli oggetti su cui lavoriamo sono già stati pensati e dal fatto che il nostro lavoro “accade” malgrado noi, cioè porta sempre, geneticamente, l’impronta della caducità del mondo. Ma la nostra forza è che essa nasce “dall’apertura” che è di fronte a noi, e che, zitti zitti, con ironia, possiamo solo fare opere “deboli”.

C. B.



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 57 25/03/18 15:07



CHIARO DEL BOSCO / *Clear of the wood* **2015**
Acciaio corten *(corten steel)* 190 x 360 x 80







MEDAGLIONI / *Medallions* **2017**

1 h. 54 x 46 Acciaio brunito *(corten steel)*
2 h. 40 x 44 Acciaio brunito *(corten steel)*
3 h. 40 x 51 Acciaio brunito *(corten steel)*
4 h. 48 x 50 Acciaio brunito *(corten steel)*

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 60 25/03/18 15:07





catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 61 25/03/18 15:07

MEDAGLIONE / *Medallion* **2018**
Acciaio corten *(corten steel)* h. 54 x 46

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 62 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 63 25/03/18 15:07



MEDAGLIONE - 2018
Corten brunito *(corten steel)*
h. 37,5 X 35 X 8



MEDAGLIONE - 2017
Corten brunito *(corten steel)*
h. 54 x 46



MEDAGLIONE - 2018
Corten brunito *(corten steel)*
h. 37,5 x 40 x 14

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 64 25/03/18 15:07



MEDAGLIONE / *Medallion* **2018**
Corten brunito *(corten steel)* h. 39 x 37

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 65 25/03/18 15:07

TRE SCULTORI PARLANO DI UNO SCULTORE: GHINZANI, BODINI, SOMAINI

ALBERTO GHINZANI

Maggio 1983 Catalogo alla mostra personale - Galleria delle Ore, Milano -

Alberi curvati dal vento, tracce di solchi e impronte, corpi come tronchi che si divincolano dal peso della terra: le sculture di Borghi, che pur nella loro evidenza fisica, sviluppano accadimenti minimi, in continuo flusso tra l'organico, il vegetale, il corporeo. Dalle figure che rimandano agli anni di apprendistato a Brera, fino ai recenti paesaggi - frammenti forse - è tutto un tendere ad "altro" che non sia l'immediata rispondenza dell'immagine, quasi che la lontana matrice informale di queste opere consenta di liberare una serie di simboli e segni altrimenti racchiusi nella solidità della materia. Così la superficie si anima dove più a lungo insiste la mano e leviga ed accarezza, la spatola approfondisce e corrode; dove più intenso sia il nodo da sciogliere, avviluppare, contorcere.

E' sempre complesso seguire il percorso di giovani artisti: le loro esperienze non coincidono quasi mai con quelle delle generazioni precedenti; in questi anni, poi, intorno ad essi tutto appare così precario. Degli scultori si dice abbiano la singolare fortuna di non avere mercato, di sfuggire, quindi, agli interessati approcci dei critici-managers; resta pur sempre l'equivoco di una scultura formalista da utilizzare come "arredo urbano", disponibile e proponibile in qualsiasi occasione sotto qualunque latitudine. Non stupisce, allora, che il giovane Borghi presti attenzione ad esperienze che solo in apparenza appaiono scontate - Rodin, i simbolisti come Biegas - pur di ritrovare un nuovo punto di partenza da cui svolgere il filo dei suoi pensieri e progetti. Come per me e per altri, lo aspetta un lavoro segreto e difficile che, è lecito attendersi, saprà condurre avanti da solo.



FLORIANO BODINI

Maggio 1986 Catalogo alla mostra personale - Galleria delle Ore, Milano -

Ho conosciuto Borghi nel 1977, quando, per un anno, ho insegnato Tecnica del marmo all'accademia di Brera.

Lo ricordo, insieme all'inseparabile Cattaneo, frequentare il corso pinendo problemi non solo tecnici, ma propri del loro essere, e generati dallo scandagliare la possibilità di esistere come scultori, nei loro amori, negli sbagli, nelle Fedi.

La sua formazione è tipicamente lombarda, sommata ad influenze molteplici, ripetutamente verificate negli scambi di idee sull'arte di Giacometti, di Marino, di Medardo Rosso, di Morlotti, di Meloni e di tanti altri.

Un approccio alla scultura, dunque, legati a schemi formali impiegati nel tentativo di costruire con grande rigore le prime opere ed animato da tensione interiore.

Lasciavo Brera per Carrara, ma il rapporto, l'amicizia continuavano nel tempo. Periodicamente rivedevo Borghi e Cattaneo e insieme ragionavamo sulle loro opere, mi mostravano le foto e i disegni delle loro ultime opere. Vedevo così il loro crescere, l'evolvere delle loro espressioni verso un naturalismo tipicamente "nostro" segnato dal tentativo di fermare le emozioni interiori e visive nella materia; una poetica simile ma condotta con diversa natura: più lucido Cattaneo, più passionale Borghi.

La loro amicizia continua fino alla morte di Cattaneo. Improvvisa e senza nessun possibile preannuncio, mi arrivò la notizia che il giovane era morto nel suo giardino mentre si riposava dopo il lavoro.

Borghi continua nel suo cammino, continua a fare lo scultore nel tentativo di animare la materia delle sue emozioni, dei suoi sogni ad occhi aperti, maturando un linguaggio plastico in cui il rigore si unisce ad una libertà inconsueta, tipicamente poetica, forse ancora un poco fragile, nel dubbio di un mestiere non più "moderno", ma d'altri tempi. Ma se allora per far "Arte Moderna" bisogna muoversi, agire con intensità finalizzata aridamente al successo, trovando i canali e i rapporti giusti, usando l'Arte come comune mezzi per avere fortuna, se questi sono i modelli che si offrono ai giovani, se questa è la realtà, ben vengano i poeti che, in disparte, pensano e amano e con i loro sentimenti, con i loro dubbi, scolpiscono quello che hanno dentro mutevolezza.

Quasi di una pausa vuota della storia c'è in esse un deserto mondano: ma anche tutta una "resistenza" umana nel suo destino di peribilità e di primordiale perennità.

Nel "declino dell'affetto", nella società della cultura generalizzata, nel labile contaminarsi delle immagini, nello spaesamento e nella dissoluzione dei "grandi racconti"; in tutto ciò il grigio e marginale mondo di questi ferri sono "l'altra storia": quello che resta di noi, quando non diventiamo mostri; la friabile ma ferma narrazione che si leva e resta sospesa sulle ceneri del mondo.

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 66 25/03/18 15:07

FRANCESCO SOMAINI

Gennaio 1994 Catalogo alla mostra personale - Galleria delle Ore, Milano -

Era fatale che Claudio Borghi, dopo essersi a lungo aggirato su sponde "informali" - per altro alludendo con sensibile fare poetico a paesaggi, costruendo montagne e anche cumuli di nubi corrucciate - attraversasse il guado, difficile e pure logico, verso lidi antropomorfici, senza infingimento. Logico, perchè la libertà del cosiddetto "informale" aveva, soprattutto per gli artisti della Padania, un riferimento naturalistico là dove non approda addirittura ad un racconto che faceva della natura il suo centro; una natura, tuttavia, che in lui, come in molti già negli anni Cinquanta , eludeva l'uomo. Fatale, perchè l'immagine dell'uomo dopo lungo raccontare di alberi, di colli e di monti non poteva non affiorare prepotentemente, come avviene da almeno dieci anni, con sempre maggiore chiarezza anatomica.

Cammini difficile, ho detto, perchè ai problemi insiti in un riferimento esplicito - oltre al riemergere di immagini secolari se non addirittura millenarie, specie nella scultura che le forme ha conservato per la durevolezza dei materiali e per la sua maggiore vicinanza, per non dire costrizione, all'uomo - se ne aggiunge un altro: la necessità di conservare modernità a questo fare che non rinneghi un secolo di ricerche e che non paia quindi un "ritorno all'ordine" , sbagliato per definizione.

Chi scrive non ha il distacco del critico ma la caparbia presunzione dell'uomo di parte, dello scultore che non ha ancora deposto gli attrezzi.

In un testo precedente di pochi giorni a questo mio, Stefano Crespi che da tempo segue lo scultore, accenna felicemente ad una reticenza, a un pudore verso la figura umana[1] che è, a mio parere, sana premessa, specie oggi, a ritrovare la carne e le movenze dichiarate e non alluse del corpo, evitando i rischi spesso connessi ad un siffatto percorso.

Nel 1980 scrivevo: "La scelta del mezzo, la tecnica esecutiva, prefigurano il linguaggio plastico, la concatenazione dei risultati, lo stile. Legame sotterraneo e profondo vincola ai modi gli ottenimenti. La sintassi è già il senso del discorso, il messaggio stesso ne è condizionato. Gli azzardi di una tecnica nuova tendono il percorso creativo. La tradizione è impedita, impraticabile la citazione. Condizione dell'appropriarsi di complicazioni organiche, logiche naturali, equilibri complessi di architettura, al praticare il fremito delle superfici alla luce, le ricchezze folli dei dettagli, la calma tensione dei piani, le nervature veicolo di strutture, è ritrovarli su una sponda nuova nel limbo dell'inedito, con una prassi mai frequentata "[2].

Parole programmatiche, ad uso personale, che riguardavano un cammino gia compiuto attraverso l'organico in via di divenirew di li a poco figurazione; che alludevano ad una tecnica diversissima, per non dire opposta a quella di Borghi, praticata nell'ambito di un quadro stilistico differente, ma alle quali non ho potuto trattenermi di fare qui riferimento, perchè troppo pertinenti il cammino del giovane scultore o, almeno, le mie valutazioni, del resto positive, su di esso.

Penso infatti che Borghi sia aiutato e protetto dai rischi inerenti la frequentazione di una organicità organizzata nel suo antropomorfismo, proprio dalla tecnica particolare al suo fare scultura oggi. Maturata negli anni 88/89, come sviluppo delle forme datate 83/84, eseguite in gesso patinato - reso "untuoso" dalla patina, come ha osservato giustamente Marina De Stasio[3] - essa si realizza a mezzo di assemblaggi e saldature di lamiere di ferro, rese incredibilmente morbide, per giungere, nel 1992, all'impiego del rame, materia trattata con sensualità e maestria tali da parer cera.

Questa sua tecnica del rame sbalzato, plasticamente sommosso, gli permette di ritrovare così il corpo, un suo gesto, il suo situarsi nello spazio che lo comprende, anch'esso dolcemente proposto, evitando la logica ferrea dell'anatomia, il ritorno pericoloso al vero, la citazione solitamente in agguato in questi casi; di trattare la nuvola come soma e il corpo come nuvola o come roccia in una unicità plastica che deriva da una attiva solidarietà di forme e di stile.

Lo scultore deve tuttavia vegliare, perchè nei bassorilievi non restino le zone irrisolte, in particolare là dove la funzione della porta e della formella sono prevaricanti: lo spazio geometrico deve crescere in dignità a competere coi corpi, disputare la centralità del ruolo; deve cercare di evitare l'agguato del racconto e di una certa quale decoratività a danno della poesia che percorre invece altre sue opere[4].

[1] *Stefano Crespi - BORGHI - Edizioni Galleria delle Ore - Milano, Novembre 1993*

[2] *Appunti di Francesco Somaini - Giorgio di Genova - Pier Carlo Santini - SOMAINI TRACCE COME PROPOSTA PER UN PAESAGGIO ANTROPOMORFICO URBANO - Comune di Lucca - Edizioni Bora - Bologna 1980-1981*

[3] *Marina De Stasio - CLAUDIO BORGHI LA FORMA DEL REALE - Edizioni delle Ore - Milano1991*

[4] Le opere degli anni 1988/89 nascono da una cavità, grotta beante che rimane il fronte di cui l'altro verso convesso ne è il risultato non certo inferiore; realizzano una situazione stilistica che ora, anche se superata, rimane garante della nuova strada intrapresa. Di queste fa parte la grande scultura di m. 2 x m.3 di fronte alla Cassa Rurale ed Artigiana di Barlassina che maestosa si propone come un paesaggio in "ascolto", un recettore di echi dalle cadenze umane, di voci calde e suadenti.

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 67 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 68 25/03/18 15:07

apparati
appendix

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 69 25/03/18 15:07

Luca Pietro Nicoletti

Storico dell'arte, dottore di ricerca, ha studiato presso le Università di Milano e Udine. Borsista della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, si occupa di arti visive del Novecento, di storia della critica d'arte e di cultura editoriale.
Dirige per Quodlibet la collana di studi "Biblioteca Passaré". Nel 2017 ha curato insieme a Fulvio Irace la mostra "Carlo Ramous. Scultura architettura città" presso la Triennale di Milano, ed ha collaborato alle mostre "Tancredi. Una retrospettiva" del 2016- 2017 presso la Guggenehim collection di Venezia, e "Valeriano Trubbiani. De resum fabula" a cura di Enrico Crispolti nel 2012 (Ancona, Mole Vanvitelliana).
Fra le sue principali pubblicazioni si segnala il libro "Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi" e la cura del volume di Enrico Crispolti "Burri esistenziale".
Scrive per "Titolo", "Contemporart", "Biblioteca di via Senato".
Attualmente è redattore del catalogo generale dell'opera di Piero Dorazio, curato da Enrico Crispolti

http://unimi.academia.edu/LucaPietroNicoletti

Luca Pietro Nicoletti

Art historian, research doctor, he studied at the University of Milan and Udine. Scholarship holder of the Giorgio Cini Foundation in Venice, He deals with the history of art criticism and editorial culture.
He directs the series of studies for Quodlibet "Biblioteca Passaré". In 2017 he edited, together with Fulvio Irace, the exhibition "Carlo Ramous. Sculpture architecture city "at the Milan Triennale, and has collaborated in the exhibitions "Tancredi. Una retrospettiva" in 2016- 2017 at the Guggenehim collection in Venice, and "Valeriano Trubbiani. De resum fabula" edited by Enrico Crispolti in 2012 (Ancona, Mole Vanvitelliana).
Among its main publications, it is signaled the book "Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi" and the care of the volume of Enrico Crispolti "Burri esistenziale".
He writes for "Titolo", "Contemporart", "Biblioteca di via Senato".
He is currently editor of the general catalog of the work of Piero Dorazio, edited by Enrico Crispolti.



Claudio Borghi

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. Da allora ha tenuto regolarmente mostre personali alla Galleria delle Ore e, successivamente, alla Galleria Spaziotemporaneo di Milano e ha partecipato a mostre collettive a carattere nazionale e internazionale, tra cui "Asti Scultura," curata da Mario De Micheli, XXIX^; XXX^; XXXI^ ed. della Biennale di Milano. Nel 1989 realizza per la Banca di Credito Cooperativo la grande scultura per il parco e il Monumento ai caduti di tutte le guerre per il comune di Barlassina. Nello stesso anno è membro della commissione artistica del Museo della Permanente a Milano. Tra le numerose pubblicazioni si segnalano: il volume "Claudio Borghi - 25 disegni" con testo di Stefano Crespi, 1994, edizione Galleria delle ore Ore; "Claudio Borghi. Toccare, costruire" di Flaminio Gualdoni, ed. Mazzotta, Milano, 2002; nel 2007: disegni con poesie di Alberto Veca per le ed. Pulcinoelefante. Nel 2006, una sua opera di grandi dimensioni è acquisita dal M. A. C. A. M. di Maglione Canavese (TO). Nel 2010 Nell'ambito di "Le meccaniche delle meraviglie" della Provincia di Brescia, allestisce la mostra "Il giardino segreto" presso la Fondazione Leonesia di Puegnago del Garda. Nel 2014 realizza "Il teatrino del tempo perduto", grande scultura/teatro per la piazza del comune di Barlassina. Attualmente insegna discipline plastiche e scultoree presso Liceo Artistico Paolo Candiani.

http://www.claudioborghi.it

Claudio Borghi

Was born in Barlassina in 1954. He received his diploma from the superior school in Brera's Accademy. His first exhibition was in 1978 at Giovanni Fumagalli and Giuliana Pacini's Galleria delle Ore, in conjunction with the Biennale di Scultura of Arese at the Villa Medici-Burba in Rho, in the representative group of Brera's Accademy. From then up to 1996, he regularly exhibited in solo shows at the Galleria delle Ore and, afterwards, at the Galleria Spaziotemporaneo in Milan and participated in national and international collective exhibitions, among which "Asti Scultura", curated by Mario De Micheli, the XXIX, XXX, XXXI editions of the Biennale di Milano. In 1989, he created a large sculpture for the Banca di Credito Cooperativo and the Monument to the fallen in all wars for Balassina.That same year, he was member of the artistic commission of the Museo della Permanente in Milan. Among the numerous publications on his work, we here site: the volume "Claudio Borghi – 25 disegni" with a text by Stefano Crespi, 1994, Edizioni Galleria delle Ore; "Claudio Borghi. Toccare, costruire"by Flaminio Gualdoni, Mazzotta, Milan, 2002; in 2007, drawings with poetry by Alberto Veca for Edizioni Pulcinoelefante. In 2006, a large work was acquired by M.A.C.A.M of Maglione. In 2010, in occasion of "Le meccaniche delle meraviglie" of Brescia, he held a solo exhibition at the Fondazione Leonesia of Puegnago del Garda entitled "Il giardino segreto". In 2014, he realised a large sculpture/theatre for the piazza of Barlassina.He currently teaches plastic and sculptural disciplines at artistic high schoolin Busto Arsizio.



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 71 25/03/18 15:07

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 72 25/03/18 15:07

MOSTRE COLLETTIVE PIU' IMPORTANTI

1978 Biennale di scultura del comune di Arese, Villa Burba, Rho
Borghi Cattaneo Greco, Ruggero, Torrazza, Galleria delle Ore, Milano

1979 Rassegna giovani artisti a cura di M. De Micheli, Palazzo dell'Arte, Milano.

1980 Borghi Cattaneo Ruggero, Galleria delle Ore, Milano
Biennale di Scultura del comune di Arese, Villa Reale, Monza
La scultura e il suo disegno, Galleria Shop-art, Milano

1981 Premio DIOMIRA, del disegno, Galleria la Spirale, Milano

1983 Collettiva Galleria delle Ore, Milano

1984 XXIX[a] Biennale città di Milano, Palazzo Della Permanente, Milano

1985 Collettiva Galleria delle Ore, Milano

1986 1[a] Biennale Asti Scultura, a Cura di Mario de Micheli, Asti.
XII[a] Ternate scultura, Palazzo comunale Ternate (Va)

1987 Rassegna giovane arte contemporanea, Sartirana Lomellina (Pv)
XXX[a] Biennale d'Arte città di Milano, Palazzo della Permanente Milano

1988 Giovani artisti italiani e francesi, Castello di Sartirana, (Pv)
Venature, Palazzo della Permanente, Milano
La materia e l'umano, Palazzo Terragni, Lissone (Mi)

1989 III[a] mostra di scultura all'aperto, Castellanza (Va)
XXXI[a] Biennale d'arte città di Milano, Pal. della Permanente, Milano
Presenze artistiche dell'area milanese, Carrara
II[a] Biennale giovane arte contemporanea, Sartirana.

1990 Collettiva Galleria delle Ore, Milano
In Gioco, Centro studi giuridici, Pontremoli.
Premio Fazzini per la scultura, Castellamare (AP)

1991 Collettiva Galleria delle Ore, Milano

1992 Centro S. Fedele, Milano
Sala della Resistenza, Verbania Pallanza, (No)

1993 Venature, Castello mediceo, Melegnano (Mi)
Mappe, Museo Tancredi, Foggia
Venature, Pal. Lanfranchi, Pisa
Collettiva Galleria delle Ore, Milano

1995 Palazzo Cicogna, Busto Arsizio.
II[a] Triennale nazionale della xilografia, Museo Arte Contemporanea, Genova
Xilon Italiana 2, Gabinetto delle stampe antiche e moderne, Bagnacavallo.
Galleria S. Fedele, Milano
Carte d'Artista, Castello di Belgioioso, Belgioioso.

1997 Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate (Va)

1998 "Venature - 10 anni- Galleria LA POSTERIA, Milano"
Premio di Pittura e scultura Guglielmo Marconi, Circolo Artistico di Bologna
OMAGGIO A LEOPARDI, Civica Galleria D'Arte Moderna, Gallarate

1999 L'angelo", a cura di Giorgio Faccincani, Spazio Cesare da Sesto, Sesto Calende

2000 "Al limite del paesaggio possibile", Galleria S. Fedele, Milano
VENATURE, Museo comunale d'Arte Moderna e dell'Informazione, Senigallia (An)
Borghi, Cuschera, Fesra, Gallerani, Gatti, Riva, Orto botanico Università di Pavia
"Arte all'aria", Loggia P.zza del Mercanti, Milano.

2001 "Le Società per le Belle Arti 2001", Museo della Permanente, Milano
XXVI[a] Rassegna Internazionale d'Arte Nova Milanese, Milano
"MOTO PERPETUO" Simposio Internazionale di scultura, IV Ed. Comune di Pescocostanzo (Aq)
"*Per una carta visiva di diritti civili*", Spazio Auditorium di Milano.

2002 Castel Mareccio, Sala Romer, Bolzano
Cortile della Seta, Banca Popolare

2003 *Europe Art Languages*, Show room "TECHO a.s.", Praga (Repubblica Ceca)
CHUCK WORK CENTRE, Birmingham, (Inghilterra)
Spazio HAJECH, Milano
"ACQUA, TERRA, FUOCO", *Parco del Ticino, Mulino vecchio, Bellinzago*
"Repertorio 2003- Immagini dall'Europa", Libera Accademia BB. AA. Brescia
"*Storie di scultura*", a cura di Flaminio Guardoni, Castello Visconteo Pavia

2004
"*Generazione anni '50*", Museo d'Arte Moderna, Gazzoldo Degli Ippoliti (Mn)
"*Generazione anni '50*", Museo Bodini, Gemonio (Va)
"*ASTRATTISMI*" *Le diverse espressioni dell'astrattismo nelle incisione italiana contemporanea, Comune di Quistello,(Mn)*
"Una scultura per piazza Berlinguer", Mostra dei progetti, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Quinto de Stampi (MI)
I[a] Biennale Internazionale d'Arte di Grameen - Turchia
Diciotto per tredici, Museo della Permanente, Milano

2006 *Claudio Borghi, Nina Maric*. Galleria Magenta 52, Vimercate.
Collezione Cesare da Sesto 1956 – 2005, Spazio Cesare da Sesto, Sesto Calende.
Galleria Eleutheros, Albissola Marina (Sv)
Ventipiucento, Museo della Permanente, Milano

2007 "*Colori per vincere l'egoismo*", Pal. Della Permanente, Milano, Ed. SKIRA
"*Dall'idea all'arte contemporanea*", Sabbioneta (Mn)
"*London Art*", Londra

2008 "*Dedica-TE*", Galleria Cavenaghi Arte, Milano, mostra su scritti di Alberto Veca
"*Acquisizioni 2008*" Museo Parisi Valle, Maccagno (Va)
Claudio Borghi- Elena Modorati, Galleria Ulisse Incontrare L'arte, Bogliasco (Ge)
"*Artisti della permanente*", Villa Gallio, Gavedona,(Co)
"*La montagna in-cantata*", Teatro S. Felice, Genova.

2009 *Art Fair*, Londra (Uk)
"*Luci della ribalta*", Spazio Tadini, Milano
"Scultura nella città. Una scultura per Milano", Museo della Permanente, Milano
"*Tra informale e astratto*", Palazzo Gallio, Gravedona (Co)
"*I muri dopo Berlino*", Spazio Tadini, Milano
"*I muri dopo Berlino*"Galleria Koinè, Scicli (Rg)

2010 "*Tra informale e astratto*",Monastero del Lavello, Calolziocorte (Lc)
"*Omaggio a Morlotti*", Quadreria Comue di Malgrate (Lc)

2011 *Biennale d'Arte di LA Paz, Bolivia*.

2012 *I simboli del sacro*, Museo Arte Contemporanea, Broletto, Pavia.

2013 *Le meccaniche della maraviglie*, Fondazione Leonesia, Puegnago del Garda (Bs)

2014 *I MATERIALI DELLA SCULTURA-Metallo, Palazzo Ghirlanda Silva, Brugherio "Palcoscenico anni '10*", Nova Milanese, a cura di C. Rizzi e E. Bandirali

2015 *"ARIA"*, Villa Greppi, Monticello Brianza (Lc)

2017 *Libro D'Artista*, Istituto Cervantes, Milano *Prospero's books*, Libri d'Artista, Cristina Moregola Gallery, Busto Arsizio (Va)

2018 *Dimensione fragile*, Salone Borromini, Biblioteca Vallicelliana, Roma.
cARTone, riciclato ad arte, Stecca degli artisti, Milano

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 73 25/03/18 15:07

ELENCO MOSTRE PERSONALI
PERSONAL EXHIBITIONS

1986 Mostra personale, Galleria delle Ore; Milano

1989 Cassa Rurale ed Artigiana, Barlassina.

1990 Galleria De Bernardi, Busto Arsizio

1991 Galleria delle Ore, Milano

1994 Cassa Rurale ed Artigiana, Barlassina Galleria delle Ore, Milano
Fondazione Marazza, Borgomanero

1995 Galleria Teodote, Pavia

1996 Galleria Palmieri, Busto Arsizio,

1997 "Ai limiti del paesaggio possibile", Spazio Cesare da Sesto,
Comune di Sesto Calende, curata da Claudio Cerritelli.

1998 "Il Tavolo", ALTERSTUDIO, Milano

2000 ''Al limite del paesaggio possibile'', Galleria S. Fedele, Milano
"Al limite del paesaggio possibile",Galleria LANZA, Intra (Varbania)
- "Claudio Borghi, Incisioni" , Galleria "La fabbrica", Villadossola,
(Domodossola)

2001 Galleria AZZARDO,Milano.

2002 Galleria SPAZIOTEMPORANEO,Milano
PINACOTECA DI VILLA SORANZA, Varallo Pombia, Novara
Comune di Porto Valtravaglia, (Va) Piazza dell'Imbarcadero,

2004 PALAZZO REZZONICO, Barlassina
Circolo Culturale "Seregn de la Memoria", Seregno (MB)

2005 MIART, Stand personale, Galleria Spzio Temporaneo, Milano

2006 Galleria SPAZIOTEMPORANEO, Milano2009
Spazio Montalbano, Stabio (Svizzera)

2011 Palazzo Terragni, Lissone (MB)
Galleria Triangolo Nero, Alessandria
Casfello Visconteo, Pavia
Galleria Spaziotemporaneo, Milano

2013 La meccanica delle meraviglie; Fondazione Leonesia,
Mura di Puegnago,(Bs)

2014 "…dalle cinque alle sette", Torre Colombera, Gorla Maggiore (Va)

2015 "…dalle cinque alle sette", Villa Brivio, Nova Milanese
"…dalle cinque alle sette", Ni Art, Ravenna
"…dalle cinque alle sette", Galleria Spaziotemporaneo, Milano

2016 "Tra terra e cielo", a cura di Simona Bartolena, Spazio Danseei,
Olgiate Olona (Va)
"La dimensione marrativa e la razionalità astratta", Kunsthalle
Czarnetta di Uve Jans
Burchart, Vignale Monferrato (Al)

2017 " Dalle cinque alle sette", SPAZIO HEART, Vimercate

2018 "Il silenzio delle cose" Fondazione FGS, Cassano Magnago (Va), a cura di Luca Pietro Nicoletti

RACCOLTE PUBBLICHE

Chiesa Parrocchiale di Nonio (No)
Museo di Scultura del Castello di Sartirana Lomellina (Pv)
Collezione Spazio Cesare da Sesto, Sesto Calende (Va)
Comune Nova Milanese
Banca di Credito Cooperativo, Barlassina (Mi)
Chiesa Parrochiale di Barlassina
Pinacoteca di Vlla Soranzo, Varallo Pombia, (No)
Raccolta Comune di Barlassina (Mi)
Provincia di Milano, Palazzo Isimbardi, Milano
Galleria Arte Moderna e CONTEMPORANEA "Silvio. Zanella" Gallarate (Va)
Museo Arte Contemporanea all'Aperto di Maglione (To)
Comune di Pescocostanzo (Aq)
Gabinetto Stampe Antiche e Moderne, Bagnacavallo
Museo d'Arte Contemporanea di Grameen – Turchia
Raccolta "Adalberto Sartori", Mantova
Museo Arte Moderna "Parisi Valle" Maccagno, (Va)
Comune di Cremella (Lc)
M.AC.AM. Maglione canavese
mARTadero, Cochabamba, (Bolivia)
Comune di Gorla Maggiore, Palazzo dell'Assunta (Va)
Fondazione Leonesia, Puegnago,(Bs)
Biblioteca Vallicelliana di Roma

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 74 25/03/18 15:07

BIBLIOGRAFIA essenziale

1978 … … A Rho maestri e allievi, in "Corriere d'Informazione", 31 maggio 78.
Giovanni Fumagalli, *Borghi, Cattaneo, Greco, Ruggero, Torrazza,* catalogo alla mostra, Milano, Galleria delle Ore.

1980 Mario De Micheli, *Borghi Cattaneo Ruggero,* catalogo alla mostra, Milano, Galleria delle Ore.
Giorgio Seveso, *Dodici giovani scultori all'Accademia Carrara,* in l'"Unità" 14 giugno.

1983 Alberto Ghinzani, *Introduzione al catalogo della mostra personale,*
Milano, Galleria delle Ore.

1986 Floriano Bodini, *Introduzione al catalogo mostra personale,* Milano, Galleria delle Ore.
… ... San Fumagalli degli artisti, in "Arte", settembre.

1988 Genevè Hartman Bonnet - Marina Di Stasio, *Arte oggi - Pittori e scultori italiani e francesi al castello di Sartirana,* catalogo della mostra, Milano, Vangelista Editore.
Marina Di Stasio, *Quindici artisti giovani non scordano i loro maestri*, in l'Unità", 19 giugno.

1989 Stefano Crespi, *La presenza, il gesto e l'interiorità,* cat. mostra personale, Barlassina, Cassa Rurale ed Artigiana.

1992 Giancarlo Ossola, *Venature: presenze artistiche dell'area milanese,* catalogo alla mostra, Rozzano, Cascina Grande.

1993 Raffaele De Grada, *Alcune considerazioni su Venature del castello Mediceo*, Melegnano aprile 1993 ?

1994 Stefano Crespi, *Presenza e figura. 25 disegni di Claudio Borghi,* Milano, ediz. Galleria delle Ore.
Francesco Somaini, *Claudio Borghi, opere recenti,* cat. alla mostra, Milano, Galleria delle Ore, 5 marzo 94
Stefano Fugazza, *Il nucleo vivo delle cose,* catalogo alla mostra, Pavia, Galleria Teodote

1997 Claudio Cerritelli, *Ai limiti del paesaggio possibile,* catalogo mostra, Spazio Comunale Cesare da Sesto, Sesto C.

2001 Flaminio Gualdoni, *"Claudio Borghi. Toccare, costruire" Ed. Mazzotta, Milano 2001* "Per una carta visiva dei diritti civili", Viennepierre edizioni, Milano

2002 Rachele Ferrario, *"Dalla Seta all'acciaio: l'arte moderna trionfa in banca",* La Stampa, Torino, 22 maggio 2002
Flaminio Gualdoni *"Milano. Storie di scultura"*, Catalogo alla mostra, Vigevano, settembre 2002

2003 Raffaele De Grada, *"Gli artisti degli Anni Cinquanta"*, *in ARTE CONTEMPORANEA IN LOMBARDIA, Generazione Anni '50*, Catalogo alla mostra, AD ACTA, Mantova, febbraio 2004

2006 Lorella Giudici, *Resto in ascolto,* Catalogo, alla mostra, galleria Spaziotemporaneo, Milano.
… … TUTTO MILANO, La Repubblica, Supplemento, Milano 19/25 ottobre 2006
Mauro Bianchini, *In ascolto di Claudio Borghi*, Lombardia oggi, Varese 29 ottobre
Lorella Giudici, *Spray italy,* JULIET, anno XXVI, n. 130, Trieste, dicembre 2006

2008 Alberto Veca, *Dedicate*, Cavenaghi Arte, Milano
Germano Beringheli,"*Elena Modorati, Claudio Borghi*", Ulisse Incontrare l'arte, Bogliasco (Ge)

2009 Alberto Veca, "*Tra informale e astratto*", Catalogo Alla mostra, Palazzo Gallio, Gravedona (Co)
2013 Anna Comino, *Il giardino segreto, in La meccanica delle meraviglie*, Catalogo alla mostra presso Fondazione Leonesia, Puegnago (BS), Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Brescia Settembre 2013
Marina Mojana Domenicale, Il Sole 24 Ore, Milano, 11 Agosto

2014 Maddalena Mazzocut-Mis, *Dalle cinque alle sette*, Edizioni Silvana editoriale d'arte, Cinisello (Mi), settembre 2014 (catalogo alla mostra)
Simona Bartolena, *Dalle cinque alle sette*, Edizioni Silvana editoriale d'arte, Cinisello (Mi), settembre 2014(catalogo alla mostra)
Anna Comino, *Dalle cinque alle sette*, Edizioni Silvana editoriale d'arte, Cinisello (Mi), settembre 2014 (catalogo alla mostra): *Il giardino segreto*.

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 75 25/03/18 15:07

THE SILENCE OF SCULPTURE
Three notes for the story of Claudio Borghi.

Luca Pietro Nicoletti

The listening space

In many of Claudio Borghi's notes – nocturnal meditations about how an artist's work is both a research project and an attitude towards life – we find reflections on media bombardment and the individual's loss of the ability and willingness to listen, despite it being crucial for shared human relationships. This leads to the bitter affirmation of a progressive "dehumanization of languages" and a consequent reflection on the meaning of silence and on its ability to correct the negative trend of modern times: "Silence," he writes in a note of unknown date, "is the word for what must only be shown, that is, something ethical, aesthetic, mystical." To explain this complex thought, the artist referred to Wittgenstein's *Tractatus*, in an edition from 1968, when the German philosopher's thinking was enjoying particular good fortune in Italy. At the same time, Borghi used as an epigraph a passage from *The Aesthetic of Silence* by Susan Sontag, who with her well-known lucid and militant style inveighed against language, in favour of silence: "Mallarmé thought it was precisely the job of poetry. using words, to clean up our word-clogged reality — by creating silences around things. Art must mount a full-scale attack on language itself, by means of language and its surrogates, on behalf of the standard of silence." In the artist's reasoning, a joint focus was thus placed on the concept of "emptiness," with evident Zen implications, and on "silence." As regards the former, Borghi speaks in this text of "the emptiness composed of humility, of the silence of oneself." Quite evident, therefore, is his intolerance for the rhythms of modern life and his consequent anxiety. In a later text expressly dedicated to Silence and listening, the artist spoke of emptiness as the auroral moment of listening. The resulting judgement was necessarily of a purely moral nature: not only has the listening space progressively grown smaller, but "we no longer have nostalgia and remorse," which instead have been replaced by the anxiety of immediate consumption: "ours is a time in which there is no more silence, no more harmonies. It is a time filled with a convulsive roar." Artistic research had to take as its starting point this state of affairs and work against it not with sharp and thunderous tones, but rather with a deeper silence, with a more intimate meditation, with a shy attitude – in art as much as in life – to contrast a "system" that was on the verge of becoming all-devouring. This meant keeping faith in the craftsman's wisdom, in the fact that sculpture is both an intellectual and a physical task, a job to be carried out alone in the workshop. Maddalena Mazzocut-Mis expressed this quite well in a 2014 text that appears to be the precipitate of a long conversation and certainly the result of a long and friendly acquaintance with the artist. Her thoughts on the reasons for the existence of art, even when not specifically directed to Claudio's work, maintain a deep harmony with his intentions: "The work of art moves within a path that goes from its necessity to its freedom, since the artist, who is a surveyor, a mechanic and then a craftsman, is also a conscious and skilled designer."

In the writings of Borghi there is constant circularity from life to art and from art back to life: one is explained by the other, which is to say that when the world is observed, it is filtered by the artist's eye and his artistic expression is the declaration of his way of understanding things and his relationship with existence, and thus suggests a lifestyle and a way of experiencing the world. For this reason, with careful attention paid to the things that happen and to the content put forth by the "system of objects," Borghi also examines the most frugal things, with attention to fragments that belong fully to a twentieth century nostalgia for a lost wholeness, but also to the concentrated emotion caused precisely by this incompleteness: "In the smallest, most insignificant and useless thing, in a tiny fragment, we may discover a condensation of meaning," he continues in the same anepigraphic text quoted above, "the little fragment reveals itself as a splinter of eternity." All of this, naturally, flows in a circular fashion into a reflection on the meaning of the artist's work: "In a world where everything has already been done, our work can only be that of rewriting things with new eyes. Our work is not "metaphysical", but rather "rhetorical" (good rhetoric), in which the weakness lies in the fact that the objects we work on have already been conceived and by the fact that our work "happens" in spite of ourselves, that is, it always carries the genetic imprinting of the transience of the world. But our strength lies in the fact that it is born from something that opens before us, and that, quietly, with irony, we can only produce "weak" works."

This statement should not be read in reductive terms, however; it is the moment of awareness of the artist's role and the purpose of the work of art. Artistic research, as can be deduced by reading *Silence and listening*, becomes a reaction to the dehumanization of language, while emptiness and silence consequently assume the role of an alternative attitude, and finally, sculpture becomes an "authentic listening space." "In sculpture," he writes, "volumes are a pretext, it is the emptiness that clarifies, purifies and gives them depth. Emptiness can exist without volumes, but volumes cannot exist without emptiness. The most beautiful sculpture is the one that remains suspended in emptiness. It is emptiness that renders sculpture sonorous and not noisy."

Emptiness is therefore a concentrated space, and sculpture is a way of looking at things more intensely: "to perceive the singularity of the object (therefore its uniqueness) under the form of multiplicity: in this perspective, an object is singular, unique, precisely because it reveals its belonging to a dimension of multiplicity, because it shows that it can be dispersed across the multiplicity of its roles, to be a non-linear object, but more specifically, a special object which precisely because of this special quality cannot easily be enclosed in the focus of "rational" thinking, where the existence of that object is removed."

Sculpture in the landscape

In 2000, for the issue of *miscellany* in honour of Gianalberto Dell'Acqua, Emilio Tadini wrote *Some notes on the term "Lombard"* and on the particular meaning that it could have when used in reference to the figurative arts and, particularly, to the late twentieth century, becoming polarized in works by Ennio Morlotti and Alfredo Chighine, but starting from Leonardo. His discussion focuses entirely on painting, but nothing forbids us from recognizing a regional connotation in sculpture of the same period when he speaks of "a fervent, intimate light" and of an attention to the "sublime low of everyday life." It is in these terms that the artistic research of Claudio Borghi is fully "Lombard" and it was in this territory that he developed a specific sensitivity to the epidermal problems of matter and to the path toward renewal of the language with roots consciously planted in a historical genealogy of sculpture. The "mother tongue" of Borghi, as Flaminio Gualdoni would confirm in 2001 during an exhibition at the Spaziotemporaneo in Milan, derives from the Lombard school, nourished by the supranational example of Alberto Giacometti and by the local example of Vittorio Tavernari, leading to the line of development extending from Umberto Milani to Alberto Ghinzani. Onto this, however, other lessons, some foreign, were grafted, including those of Fritz Wotruba, who borrowed from Mario Negri. At the same time, however, the critic observed that he was also an "artist for artists," partly due to the presence of three sculptors from the generation before his (Alberto Ghinzani,

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 76 25/03/18 15:07

Floriano Bodini and Francesco Somaini) among the earliest commentators of his works: Borghi would therefore be one of those authors "whose quality immediately comes into contact and begins a fervid exchange with a specialized area that is exclusive by necessity." But in all three cases, once again, the artists were not only active in Milan but were also born in Lombardy, and with them a particular harmony was evidently possible. His field of action is Lombard, as are the masters he met or with whom he measured himself before turning to international examples. Borghi is part of a generation of artists born in the first half of the Fifties and who broke onto the scene at the end of the Seventies, but who grew up in a secluded dimension favourable to a more intimate inclination, ready to embrace without difficulty the period in which the manual nature of work and the uniqueness of the operational processes of artistic languages was rediscovered during the Eighties. It was in that season that Borghi and his fellow artists matured, and at the beginning of the decade they found themselves under the protective wing of Giovanni Fumagalli and the Galleria delle Ore in Milan: this would be the last generation of young people the experienced art dealer would trust and whose research he would follow closely. This was the case for Claudio, and for the painters Alfredo Casali and Lorenzo Mazza, and for a short period Gabriele Poli as well, and another sculptor, too, Valdi Spagnulo, who was younger than them, but precociously included in their ranks. There were obviously not the only young people who frequented the gallery in those years, but the ones who spent the most time there and who are identified most with that environment. Unbeknownst to them, they wrote the last chapter of a story.

All this meant confronting a past that could at times become suffocating, but above all it required asking oneself what use to make of the instruments and sensitivities inherited from the generation born between the end of the Twenties and throughout the Thirties. They had to ask what was to become of pittura di gesto (gestural painting) and of sculpture centred on the exposition of matter in its metamorphic transformation, at a time when these tools no longer could no longer be justified by the post-war existential crisis, but were now ready to host new contents, from a new primitivism – telluric and material and no longer "nègre" – to the revision of the recently rediscovered "realisms" between the two wars that were capable of influencing monumental art in a significant manner.

It was Floriano Bodini who, in presenting a solo exhibition of Borghi's at the Galleria delle Ore in 1986 (May 10-29), evoked the artist's beginnings, around 1977, when the older sculptor from Gemonio taught marble technique at the Brera Academy of Fine Arts before moving to the Carrara Academy. At that time, Claudio's name went hand in hand with that of an artist a year younger than him, Vincenzo Cattaneo (Borghi was born in 1954), who like him was a student of Giancarlo Marchese and Ettore Manfrini in Brera, though he died prematurely in the year Bodini wrote his text. For some time and on several occasions, the two had been grouped together, especially at exhibitions of young artists which Fumagalli held periodically in his gallery at the end of the season, when he gave space to the students recommended to him by the teachers at the Academy. In previous years, compact groups of young people coming from the same class, both painting and above all sculpture, were presented together, such as for example the exhibitions of Alik Cavaliere's students. It is in this context, therefore, that in June 1978 the first of Borghi's sculptures appeared at the Galleria delle Ore, together with others by Vincenzo Cattaneo, Francesco Greco, Rosario Ruggiero and Anna Torazza (June 2-22, 1978). In May 1980, however, the canonical group was restricted to include him, Cattaneo and Ruggiero (May 31 - June 19, 1980). Mario De Micheli, presenting the exhibition, congratulated the gallery on its decision to host an exhibition of such a difficult art and to focus on young artists who had just finished studying at the Academies. Finally, he noted: "I seem to discover in Borghi a non-approximate feeling of the primordial force. And in Cattaneo, the existential meaning of everyday life modelled in terms of dramatic simplicity." Three years later he would participate in *Uno scultore cinque pittori* (One sculptor five painters) with Giuseppe Basile, Pilar Dominguez, Gabriele Poli, Pino Rosa and Milo Sacchi (December 10, 1983 - January 5, 1984). In those years, his work centred around the figure, with echoes of formal simplifications that fleetingly recalled Marino Marini's work. Very soon, however, he intuitively understood that he had a naturalist vocation and that he was interested in bringing to sculpture a theme that was normally the prerogative of painting: the landscape. On the other hand, his academy years had been full of important discoveries. There, his first love for Giacometti blossomed, and he would later return to reflect on this artist on several occasions. But above all, it is important to remember that Borghi was part of that reduced group of students who attended the lessons of Luciano Caramel, then a teacher at the Academy, on Medardo Rosso, in preparation for the great exhibition dedicated to him that he was curating at the Permanente in Milan in 1979. The idea that space is an integral part of sculpture, where emptiness is actually full of atmosphere, also originates here, as does as a certain rediscovery of material modelling. Alberto Ghinzani, who in his youth had also been deeply impressed by Rosso, emphasized this clearly in his presentation of the first solo exhibition of Borghi's works, again at the Gallerie delle Ore (May 28-June 16, 1983): "Trees bent by the wind, traces of furrows and footprints, bodies like trunks that break free from the weight of the earth: the sculptures of Borghi, which despite their physical mass, develop minimal events flowing continuously between organic, vegetable and corporeal reality. Both in the figures that can be traced back to his years of apprenticeship in Brera and the recent landscapes – fragments perhaps –, everything tends toward anything "other" than what corresponds immediately to the image, as if the distant informal matrix of these works enables the liberation of a series of symbols and signs that would otherwise remained enclosed in the solidity of the material. In this way, the surface comes to life where the artist's hand lingered longest, smoothing and caressing, the spatula deepens and corrodes where the knot to be loosened, enveloped and twisted is the most intense." This was the same year in which Ghinzani organized the exhibition entitled *Il segno della pittura e della scultura* (The sign of painting and sculpture) at the Permanente, together with Giancarlo Ossola and Agostino Bonalumi, and it was dedicated precisely to the variations of signs in the materials used, in the informal climate and in subsequent experiences, and it was also the turning point for his work towards the use of resins with a pictorial effect in sculpture. But the basic idea about Borghi that Ghinzani emphasized, what he found most compelling, was not only the idea of sculpture-landscape, but of a sculpture that could act as a stele lying in front of a landscape and capable of capturing the aesthetic aspect of a humble and frugal reality. When later he refers to organic matter, one can better grasp his meaning by looking at the *Grand albero* (Great Tree), created in 1983 and conserved in plaster in the following years (at least until a later exhibition at the Galleria delle Ore in 1991): the leafy shrub we refer to is a frontal sculpture with a contoured profile that Borghi created by moulding the plaster directly onto a metallic structure, with concentrations of material between a few lumps, giving an extremely vital impression seemingly set in motion by an internal agitation, as if a moment of continuous metamorphosis had been frozen. The basic problem to be solved was that of the material, the way to

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 77 25/03/18 15:07

give consistency to an image in rapidly modelled magma, avoiding the mediation of tactile plastification but including evidence of a large amount of manual work. But research of the day pressed in several directions: it was necessary to rethink the materials themselves, putting aside the historical ones and keeping in mind how a material could force and direct exploration. Not many years passed, therefore, between the *Grande albero* and a smaller plaster sculpture programmatically entitled *Stele paesaggio*, presented at a solo exhibition in 1986: the landscape is actually a square plate with a small support, a clear quote from Giacometti's Surrealist period, clearly taken as a model and put to the test in another type of research which focussed not on man but on the environment surrounding him and how he could see it. In this case, it is tempting to think that the stele indicated a landscape as seen through a screen, as if to cut out a portion of reality and project it into a space monumentalized by the presence of a pedestal. It is not by chance, in fact, that Stefano Crespi, introducing the monograph *Claudio Borghi*. *Sculptures* 1983-1989 promoted by the Cassa Rurale e Artigiana of Barlassina, concentrating on *Presence, gesture and interiority*, which was the title of his essay, interpreted his work as belonging culturally to the territory, to an "emotion" of the Lombard landscape which had often been echoed in painting and literature. But above all, he quotes a long excerpt from a *Draft for self-presentation* in which Borghi clarifies his idea of sculpture as "presence": "Presence, in the sense in which I mean it, designates something more than just the living presence of everything, distinct from the presence of inanimate objects, but also from the presence of a living being I might find in front of me. The presence of something that I know and that captures my attention not as a modelled and painted work, but simply as something worthy of being admired. The presence of which I speak ... is at the same time the global presence of the work, the illusory presence of the represented fact, reality, the manifest presence of a struggle: the struggle that the author had to face in order to produce the work." Crespi interprets it as "an essential plastic form, made up of necessitating forms, rough-hewn and "ungainly," almost greedy, aimed at an expression without complacency, without captivating languor or volumetric pretexts; it does not seduce with grace, it does not invite you to dream; it contains in itself the severe impetus that prevents it from spreading into the news, or from being consumed in the changeable world."
But it was Marina De Stasio, art critic for "l'Unità," who recognised that something was changing when she wrote about him for another solo exhibition at the Galleria delle Ore (April 6-25, 1991), focusing with unprecedented clarity on the fundamental coordinates of his evolution and concisely summing up the sense of what had happened up to that point: "It's a question that regards space: first, almost two-dimensional space, delimited by the oval shape of a mirror or a shield, or by the idea of the tree, a form that rises thin at first, then expands horizontally; then, a deep, three-dimensional space that envelops and lets itself be enveloped, a place to which the eye is attracted and is forced to dive deeper and concentrate; an indefinite space, interrupted, like a torn and crumpled sheet that bears the sign of laceration in its irregular margins."

The art of iron

The real turning point for Borghi, however, was reached in the Nineties: a change of materials and technical procedures led to a metamorphosis of his style. The direct moulding of plaster gave way to the cutting and welding of iron sheet, with foreseeable consequences on both the executive process and the mental concept of the work. Another sculptor, the third we find in the early period of the Borghi anthology, clearly underlines this fact. It is Francesco Somaini, who writes about him in 1994. Already Marina De Stasio three years earlier had found that his discourse on sculpture had developed "from one work to another with an initially fluid, natural rhythm, like the undulating surface of a body of water or the canopy of a tree shaken by a shiver of wind. Then, over time, it became increasingly fragmented, syncopated, similar to the action of people, punctuated and interrupted by obstacles, blockage, appointments forever postponed." It was a story concerning "space," as we mentioned earlier, but also a story of material, from patinated plaster and its immediate perception of tactile and sensual value to a stronger and harsher material capable of equally malleable impression. In fact, in moving from plaster to metal, Borghi never loses his tactile sensitivity for modelling and for a luminist vibration of surfaces, almost as if it were a game of material simulation. At first glance, in fact, his sculptures of this period still leave the impression of being worked by the imprint of a fingertip that has given the surface a luminous vibration. Over time, however, he would also choose to highlight the junction points, as if the evident welds between one piece and another were sutures of an object that was itself a fragment. De Stasio clearly notices this, concluding that his works concern "a story told by the light, which previously slid uniformly, with imperceptible differences, on the barely irregular, almost flat surface, and which now, in his assemblages of iron appears pressed, articulated by junctures in relief, forced to go down steep slopes and to be sucked into cavities and crevices." On the other hand, although it was a harder material, apparently at odds with the effects of tactility, iron was also a thinner laminate than corten steel or of other metals. Moreover, being machine cut, the profile is irregular and rough, and it becomes even more so by twisting when it is welded. It is the material that leads the game: it must be listened to and agreed with. Surface sensitivity is crucial: Borghi welds, hammers and beats the iron with an effect of continuous movement.
Yet, these are the elements that allow the originality of his sculpture to be recognized, as Somaini clearly points out in 1994 for another exhibition at the Galleria delle Ore (March 5 - April 7, 1994), now at the end of Fumagalli's career. At a time when the artist from Como meditated on the possibility of an anthropomorphic landscape, arriving there through sculpture with a strong organic impression that could adapt to architecture as a presence of living material ready to explode in space, Somaini claimed that after having "wandered around on informal banks for a long time," it was natural for Borghi to somehow return to the figure, thus avoiding the implicit risk facing many artists of the Po region: "a naturalistic reference, if not actually ending up telling a story that had nature at its centre; a vision of nature, however, that for him, as for many already in the Fifties, eluded man." The risk, implicitly, was to fall into Informal mannerism, into a repetition of motifs that had long been explored and which would have added little more than a combination of suggestions taken from reality and other cultural stimuli. But Borghi, according to Somaini, managed to avoid this risk through the artistic medium and the technique he had adopted to treat it, which had "helped him and protected him from the risks inherent in frequenting an organic system organized on the basis of anthropomorphism." The decision to use iron sheet first and embossed copper on that occasion had allowed him to make a big leap forward, giving greater softness to the modelled work, which according to him was treated almost as if it were wax: "his technique of embossed copper drastically altered in shape allows him to rediscover the body, its gestures, its position in the space that surrounds it, and it, too, is represented sweetly, avoiding the iron logic of anatomy, the dangerous return to reality, the mere quotation that usually threatens to appear in these cases; it allows him to treat the cloud

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 78 25/03/18 15:07

as a load to bear and the body as a cloud or a rock in a unique plastic form derived from an active solidarity of forms and style."
The themes of his research were, in fact, still derived mainly from the lexicon of nature. In parallel to his sculptural practice, moreover, Claudio filled notebooks with sketches and drawings that depict fragments or patterns of shrubs and bushes with special attention given to the intertwining and abstract motifs that could arise therein. In more recent times, however, the collage of light coloured sheets and tissues would open the way for an even more concise narrative through assembly and compositional verification. His challenge, however, was to give tangible form to subjects which by definition were opposed to sculpture, like rain, which became a cage of thin filaments, shaped by bending the metal sheet into long straws of square section to evoke a thundering downpour. It was for this reason that Somaini centred his considerations around the representation of clouds and stones, with the difficulties posed by the possibility of confusion between the two, which Borghi overcame: the problem was to avoid creating effects originating in the material, instead giving consistency, without falling into illustration, to objects that are in themselves impalpable, ultimately creating a three-dimensional drawing. Here he developed one of the conceptual pillars of his research: to represent fragile things by giving the idea of a visually light sculpture, though rooted in real things and thus compromised with reality.
The use of lamina marks a new work and thought process: manipulation is entrusted to the flame, which by heating the pieces, welds them firmly, letting them become twisted and deformed when necessary. From this perspective, we are not far from the informal and from the idea of sculpture as a visual experience that simultaneously evokes a haptic perception of tactile experience.
However, his research again changed directions. Between the Nineties and the 2000s, and especially in the 2000s, his structures became more solid, his volumes more massive, his overall organization decidedly architectural. At first glance, one would think of a late arrival at minimalist sculpture, which had accompanied form back to elementary geometry. But a more attentive observer not only realizes that Claudio's sculpture explicitly expresses its sources, which have roots elsewhere – from Giacometti to Mario Negri –, but above all that he evokes these forms with irony and a playful lightness quite distant from analytical tautologies. Gualdoni, in 2001, had defined them as "architectural situations," since according to him, from that moment on he "refuses to aggregate his dramatic masses through dystonic articulations, through hinges left in plain sight, proceeding rather through essentialization, through the decanting of the primary and therefore primordial value of the volume." From sculpture-landscapes to linear structures to domestic themes to architectural concepts, his investigations have always proceeded by mixing levels and archetypes.
Many lines of research, even those that share certain constants, travel along parallel paths. In principle, a central role is played by the dialectic between object and base, which became an integral part of the structure, giving rise to a game of relationships with continuous variations, within which the artist's iconographies are inserted. The base becomes at times a true protagonist, long and tapered like a column at the top of which a tiny figural element is placed, like a feather or a small composition of cubes: it is a memory of the anti-monument. It is something like a hermit's hill, and in reality, Borghi's work makes fun of the conventions of sculpture itself: large bases host contents that were they not rendered monumental by such an impressive support, would otherwise be imperceptible. At the same time, that element immediately recalls the intentions of a "light" sculpture: a feather or flowers crystallized in the material are the fragile guests that rest on such solid bases, like flowers in pots, but above all like rows of a hypothetical horizon. The contrast is of course designed by the artist: the solidity of the base and the fragility of the subject support each other, as if the addition of small notations was punctuation to complete the sense of composition. At the same time, it is as if Borghi has put a poor and frugal reality on a pedestal, but has done so with levity and a playful sense of irony. It is precisely this desire to de-dramatize that permeates all his research, at least after the turning point in the 2000s: his is a light way of recalling an intimate and poetic world, never serious or austere. There is the temptation to invoke Fausto Melotti's lesson and his idea of lightness, too often read as a reflection of Italo Calvino's literature – based on harmony and musical metaphor – in the world of visual arts. It could be a useful to make a comparison, at least to understand the sense of certain tapered, almost vertiginous lengthened forms, with the implicit surrealism of some small still lifes placed on top of a column, and of those irregular shapes that resemble the arrogant uncertainty of the shape of Melotti's little theatres: when Claudio colours his sculptures in white, or the patina with other colours, it is easier to compare them to plastic ideas that have been expressed in ceramics. Indeed, it seems that in Borghi's serious game of art, the illusory change of material is a significant part of the game, even without resorting to heavy alchemical implications. Moreover, in his sculpture there remains a rough and telluric appearance, an immediacy of the form that reveals its constructive process and the fact that it has emerged from a forge, far from the rarefied harmony of sculpture that transforms into a pure line drawing without volume. It will not easily be forgotten, as Denis Viva has clearly shown with the MART exhibition in Rovereto in 2012, that the rediscovery of Melotti after World War II was an important step in the development of contemporary Italian sculpture. Nor should it be overlooked that this role was maintained constantly even into the Eighties, in a climate of return to figuration and more in-depth research into the archaic roots of identity and of primordial material for those who, indeed, had never denied the importance of the figure.
But there was useful research to be done that was both closer geographically and never sufficiently taken into account. The eclecticism of Mario Negri, almost a litmus test for the reception of the solicitations of Italian and international sculpture, had much to say and suggest in orienting the work of other artists. Alik Cavaliere, never sufficiently taken into consideration, had been a discriminating figure for the periodization of the history of sculpture in Milan, dividing Marino Marini's sculpture school and course in Brera in two. Alberto Ghinzani, a frequent presence at the Gallery of the Hours and in the halls of the Permanente in Milan, had suggested a way forward for frontal sculpture as a stele forced to interrelate, in its apparent fragility, with both open and closed spaces. Moreover, in the early years of Borghi the minimalist option in Milan was nourished in parallel fashion by the example of Mauro Staccioli and Pino Spagnulo, but also by the lesson, no less important, of Michele Festa, who more than the others had recovered an architectural idea of sculpture, even when highlighting its moment of instability, without at the same time becoming a graphic arabesque, as suggested for example by Carlo Ramous. The archetype of the architrave, almost a new Stonehenge of sheet metal, was a way for sculpture to be crossed like a portal. But that portal, that arch, that structure based on the foundations of architecture was not a metaphor of a solid and incorruptible foundation, but a suggestion to develop an idea of precariousness, all in a narrative manner, that played on apparently uncertain balances and was the result of a careful game of counterweights that allowed the sculpture to

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 79 25/03/18 15:07

be articulated in space while resting on edges or on a minimal supporting space.
Recalling these examples does not aim to diminish the importance of Borghi's research into these examples, likening it to a mixture of ingredients calibrated more or less anew each time a new recipe is required, but it is clear that he could not remain indifferent to them, always treating each idea with his typical irony and with a brand that is both material and graphic, made of profiles that are always legible and which mark the boundaries of the volumes. In an important monograph of 2014, introduced with affectionate levity by a sensitive text by Maddalena Mazzocut-Mis (Silvana Editoriale), the artist himself highlighted this when he alternated and compared his sculptures with his own drawings, initial ideas and exercises to visualize the sculpture with a thick stroke, almost dazzling reflections of the colour of the paper on a dark background obtained by pressing the pencil firmly on the sheet. It was thus clarified that his was a sculpture with well-defined contours, which though it does not yield to the mechanical clarity of geometry and prefers to evidence the craftsman's touch, does not wish to be sloppy, and so the planes of light and shadow are clear and continuous.
It is the only way to give sculpture a presence in space, allowing it to relate with the domestic environments as much as with the urban context. His "miniature cities" are an indication of this. Here, the base becomes like a hill on which a small village of juxtaposed cubes is perched, like models of imaginary places along with the rows that suggest a landscape in the distance. Here we understand better what Borghi intends when he speaks of sculpture as a "hypothesis of space": overcoming the primacy of the figure and the unique and impenetrable block, of the form around which we must turn, the work has become a level, or a stage for events that can be scrutinized from above, like an architectural project, so as to follow the paths suggested by the arrangement of the elements: it is in this way, the artist again suggests, that "the space around things" also becomes important, and not only the form itself, because in an articulated space the eye has its own path of inspection, but always finds some still unexplored crevice, or certain angles that have not yet been considered. This means the observer will identify a new intertwining of lines, be they brambles or stumps or else arches and walls of hypothetical, spartan and essential living spaces.
At the same time, Borghi did not forget sculpture made of interweavings and tanglings, indeed he developed it even with a wise use of the ready-made. This is the case of some sculptures from the first decade of the 2000s, obtained by positioning and painting white some fragments of the armour of concrete pillars, recovered during the demolition of a cinema: solid round-section irons that could not be manipulated and are usually resistant to torsion, but which by using great force could be bent. He treated and arranged them in a horizontal composition, like flowers, making them the protagonists of an exhibition at the Spaziotemporaneo of Patrizia Serra, presented by Luigi Cavadini in 2011. These irons had inspired a new constructive and compositional logic, that of the *Cavalli di Frisia* (Horses of Friesland), from the name of the intertwined and welded beams that prevented the landing of amphibious vehicles on the beaches during the Second World War, forcing soldiers to disembark on foot. From here, then, the intertwining elements could also recall natural forms, such as the *Cheiridopeus superiore*, a cactus that gave the title to a sculpture completed in 2009.
All this, however, brought about a constant relationship with space, not only a dialogue between sculpture and the context that surrounds it, but calling into question the relationship between the sculptures. If, in those works that recall small remote villages, domestic as containers and affectionate thanks to an innate and subtle irony, Borghi had worked on the correct arrangement of the plastic elements, then this was also a problem when the installation was to be made, but also when he imagined works composed of groups of three or more sculptures, in which the space in its entirety became a "stage" for sculpture. The solution, the artist himself explains, was to concentrate on a modular sculpture and not the installation – more specifically, the modularity would allow the various elements to be positioned in relation to the circumstances of the place where the work was to be set up. It is one of the cornerstones of the long 2014 text by Maddalena Mazzocut-Mis, already mentioned several times above, that under a seemingly disengaged title (*At five o'clock in the evening*) and with a soft and at the same time amused style, in line with the spirit of Borghi, he put some key points of his work into focus by recalling his personal experience of drama and studies on the aesthetics of the live performance. Indeed, on other occasions he had already brought together theatre and literature: Claudio's thorny and tortured brambles – basically existential – were the right image to illustrate a dramatic and lacerating text like Maddalena's script *Il cardo rosso* (2011). Closer to our time, reversing parts, her playful text accompanied Claudio's drawings in an art book entitled Mirino (2017). In the 2014 text, however, Maddalena Mazzocut-Mis talks about Borghi's work as a "theatre," as a stage production in the studio, "not metaphysical, but plastic and full of life." This affirmation that makes us think of Costantin Brancusi and his "staging" of sculpture in the studio, as testified by his habit of photographing his works as if the atelier were the stage, or the field that hosts an event in which they were the protagonists. Borghi himself, on the other hand, had always paid attention to the way in which his sculpture was photographed, taking care that its solid presence in the space was evident, instead of merely reproducing it without contours. There is thus a passage from sculpture in a natural environment, as was used in the Seventies to underline a certain link between sculpture and the elements of nature from which it was inspired, to sculpture in closed spaces of evident roughness: workplaces, almost to underline the manual aspect of workshop sculpture. But when this idea is stated clearly, Mazzocut-Mis points out that other ideas are foremost in Borghi's mind: "the forest appears before us, and with it, fog, which is nothing but a great cloud of ever-changing shape, in which we could be enveloped." Thus, here, the architectural element could be taken as a metaphor not so much of walls as of scenography, or rather of ephemeral architecture, ready to be transformed back into nature: "sheets of corten steel that are welded, forming doors, wings, curtains, which undergo metamorphosis as they become rust, as they age like every element of nature, showing the signs of life, the wrinkles that tell a story. The theatre, a place for the representation of forms, thus becomes a forest that undulates as it is pushed in the direction of a symbolic wind that is your hand." Here, then, the idea returns of sculpture and environment and above all of the "space around" the sculpture: "above and below what is calculated, measured, constructed, modelled, the air, through the forms, begins to take its direction, to swirl pointedly around the materials, to slip inside, to model itself on every rib, in the spaces, in the openings, becoming more plastic than the material itself. The plasticity of emptiness that is lightness full of form."
For this reason, Borghi would affirm in his *Silence and listening* that after all, "*Space* consists in replacing, more or less rapidly, a system of sounds or signs with something else that represents an internal reorganization of things, but also of the person."

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 80 25/03/18 15:07



catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 81 25/03/18 15:07

SILENCE AND LISTENING

Claudio Borghi

Ours is time without silence, without more harmonies. A time full of convulsive noise. We have only to look around and see to what extent silence has disappeared and how much windward have the chatter. Noise increases inside and outside, since the inner state of those that are silent is anything but silence, but an inner production of words that only casually does not come out: endless chatters and gossips. The speaking word and listening are only caricatured ways. To listen, it is obvious but for many it is not, is necessary to be silent. Every form as every word, also, even the most trivial, , to be perceived needs emptiness and silence. Since the visual language has become a means in which we are totally immersed, there is no need to say anything. Saying says itself around us. Chatters and gossips. Nobody feels the need to pay attention anymore. Listening is out of fashion.

In the civilization of the image and the scream, the authentic listening space is reduced to minimal levels. We no longer have nostalgia and remorse. We don't to come back towards any longer. And we have nothing more to discover. Everything is of equal importance and of no importance. Everyone talks and nobody listens. Nobody listens to nobody. Why listening and who?

Silence is in fact also a form of defense more than well tested by me. You do not listen to be overwhelmed by the thousands of messages, from the full flood of colors and shapes not to engage in a tiring job of selecting messages that reach us impoverished and degraded, now false symbols of noises that can only be suffered with inattention. The men of our time have walled up in the monologue favoring egocentric and narcissistic language practices attributable to the family and to the school, which now no longer cares about these teachings.

The void, in short, is the "auroral" dimension of listening, of vigilant recollection which is the first requirement to engage in that complex process that is seeing and listening. Furthermore, a careful look and a full look force the speaker to take greater control of their verbal productions, to a thrifty use of forced signs, slogans, clichés, of dead metaphors and of artistic prefabs in which the signs stumble, slip, look at each other, rot. But there is more: the political inhumanity of our time led to the dehumanization of language; therefore emptiness and silence have become an alternative that leads me towards an attitude similar to the mystic. . Between painting, sculpting, drawing - and it's no accident that you do not draw anymore - and talking through phantasmagorical and spectacular colorful games, and talking through phantasmagorical and spectacular colorful games, between the inauthenticity and the incomprehensibility, I ended up choosing mass and emptiness, which is the essential thing of every form, like light and shadow for painting, like sound and silence for music.

There are artists who say a lot more than what there is to say, and others who say nothing more, others who say less, less and less, as if their purpose was silence. In sculpture, the volumes are only a pretext, it is the void that clarifies, purifies, gives them depth. The void can remain without volumes, but the volumes can not be without the void. The most beautiful sculpture is the one that remains in the void. It is the void that makes it resounding and not high-sounding. The most beautiful sculpture is the one that remains in the void.

The presence of the constant buzz of signs and images, without pauses, where silence is constantly abolished and overwhelmed, is undoubtedly one of the great calamities of sculpture and painting of our age, and it is the cause of aesthetic and ethical damages. The breadth of a discourse is not at all equivalent to the understanding of the work. On the contrary, a river of signs and edges only obscure understanding, giving it the apparent artificiality of trivialization: sure to be silent you must have something to say. Totalizing sculpture does not love emptiness; the fragmentary sculpture needs, in order to breathe, of wide margins of silence, it is an intermittent action, made up of full and measured gaps, to use Blanchot's words, "silently talking".

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 82 25/03/18 15:07

304

Claudio Borghi

The world has become a world of noises and voices that multiply and invite to run. Otherwise we accept that we are part of it, and we begin to run, too, dragged by the whirlpool, or we slow down, with the risk of being part of the group of those who remain at the edge of the road.
But if, for some reason, we decide to take the risk and slow down, we would realize that what is around us is not just things; on the contrary, the object facing us is no longer just an object and we can not analyze it being the same: we should select and choose our noises. The metaphor of noise behave if that of listening works, the relationship is dual, and it will seem that the objects speak one of their languages. In the small and useless little thing, in the small fragment, we would discover a condensation of significance that, if we can perceive it, we will be taken by vertigo: it is the sensation we experience in the face of emptiness: the small fragment reveals a sliver of eternity.
But then, almost certainly, in a second moment we would realize that it is not so, it is only a matter of time. We would realize that it is we - too human - that we exceed the emotions, a tone above: the fragment remains small, the daily does not transcend and remains daily, a disappointment for the seekers of eternity.
No loss! They 'just the predicament of those proceeds into new territory, seizure activity as that of the animals that travel and retrace repeatedly the same space surrounding it, recognize it, they do it her: all senses are alert, they grow stronger, become blocked, produce experience. The feeling is not so new, we seem to have always felt it; has something familiar, we are incredulous, a bit 'puzzled, a bit' childish, even a bit 'comical, as if we were discovering nothing but the normality, a loss and a gain at the same time: sea-look. We will have lost power but our senses have become porous, and we are able to feel that background noise well because it is part of our body.
The child we are talking about will not be a question of "stairs", in the new territory we could also find the large, in turn transformed. It appears that all reports should be redescribed, the detail does not work as part of the whole, but as something that works by itself and escapes totalization, it is secluded and fleeting from view like the background and the foreground, it populates the experience without being aware of it. Thus the small fragment will open us a universe and perhaps could make us intuit the logic of which this universe is part. This experience is an attitude, an exercise, a conduct, a style, a experimentation, a journey, a knowing. What is the goal?
I do not have an answer. We can only know what is the direction, or perhaps just what is the way, the style of each stretch, what are the minimum conditions but necessary to keep the route. We can develop abilities to recognize obstacles, to avoid the shallows, to circumvent mists: everyone has his "tricks". Of the experience of true feeling, we can not know where and when, it is situated between the reason of those who say the truth and the powerlessness of those who contemplate their nothingness.
The problem of the "global" is still all condensed in the question: What is life?
What we know well is that total knowledge is not enough for us because it is an explanation that does not explain. Here we are in full in our cultural situation. But we must always always have an explanation?
There is always the doubt that regained normality is a simple drift, an insignificant variation of margins, but that costs us a very high price; and we have no other choice.
Will we ever move from home? Or is it that we can not understand what kind of journey we are moving? In a world where everything has already been done, our work can only be rewritten with new eyes. Our work is not "metaphysical", but rather "rhetorical", good rhetoric, in which the weakness is due to the fact that the objects we work on have already been designed and from the fact that our work "happens" in spite of us, that is, it always carries, genetically, the imprint of the transience of the world. But our strength is that it arises from the openness that is in front of us, and that, quietly, with irony, we can only do "weak" works.

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 83 25/03/18 15:07

THREE SCULPTORS SPEAK ABOUT A SCULPTOR: GHINZANI, BODINI, SOMAINI

ALBERTO GHINZANI

May 1983 Catalogue of the personal exhibition
Galleria delle Ore, Milan

Trees bent by the wind, traces of furrows and footprints, bodies like trunks that break free from the weight of the earth: the sculptures of Borghi, despite their physical mass, develop minimal events flowing continuously between organic, vegetable and corporeal reality. Both in the figures that can be traced back to his years of apprenticeship in Brera and the recent landscapes – fragments perhaps –, everything tends toward anything "other" than what corresponds immediately to the image, as if the distant informal matrix of these works enables the liberation of a series of symbols and signs that would otherwise remain enclosed in the solidity of the material. In this way, the surface comes to life where the artist's hand lingered longest, smoothing and caressing, and the spatula deepens and corrodes where the knot to be loosened, enveloped and twisted is the most intense.

It is always difficult to follow the path of young artists: their experiences almost never coincide with those of previous generations; in this period of their lives, everything around them seems so precarious. They say that sculptors have the singular fortune of having no market and can thus avoid the self-interested approaches of critics-managers; there remains however the misunderstanding of formalist sculpture used as "urban furniture," available and relevant for any occasion and at any latitude. So, it is not surprising that the young Borghi has paid attention to artistic experiences that only appeared to be obvious – Rodin, symbolists like Biegas – in order to find a new starting point from which to launch his thoughts and projects. As it was for me and for others, a secret and difficult job awaits him, which – it is legitimate to expect – he will be quite able to carry on by himself.

FLORIANO BODINI

May 1986 Catalogue of the personal exhibition
Galleria delle Ore, Milan

I met Borghi in 1977, when, for a year, I taught Marble Technique at the Brera Academy.
I remember him, together with the inseparable Cattaneo, attending the course and posing not only technical problems, but problems concerning existence itself and generated by exploring how to exist as sculptors, with all their loves, their mistakes, their Faiths.
His training was typically Lombard, combined with multiple influences, repeatedly verified in exchanges of ideas on the art of Giacometti, Marino, Medardo Rosso, Morlotti, Meloni and many others.
An approach to sculpture, therefore, linked to formal schemes used in the attempt to build the first works with a search for rigour and animated by inner tension.
I left Brera for Carrara, but our relationship and friendship continued over time. I saw Borghi and Cattaneo again regularly and we discussed their works and they showed me photos and drawings of their latest creations. I therefore saw their growth, the evolution of their expressions towards a naturalism typically "ours," marked by the attempt to fix inner and visual emotions in matter; their poetics were similar but conducted with a different nature: Cattaneo was more lucid, Borghi more passionate.
Their friendship continued until Cattaneo's death. The news of the young man's death arrived totally unexpected and without the least foreshadowing. He died in his garden while resting after work.
Borghi continues on his way as a sculptor seeking to animate matter with his emotions, his waking dreams, evolving a plastic language in which rigour is combined with an unusual freedom, typically poetic, maybe still a bit fragile, steeped in doubts about a profession that is no longer "modern," but belongs instead to the past. But if to make "Modern Art" the artist must move quickly, act with intensity aimed drily at success, finding the right channels and relationships, using art as a simple ladder to reach the top – if these are the models offered to young people, if this is the reality –, I much prefer the poets, who, on the sidelines, think and love, and with their feelings and doubts sculpt what they have inside of them.

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 84 25/03/18 15:07

FRANCESCO SOMAINI

January 1994 Catalogue of the personal exhibition
Galleria delle Ore, Milan

It was Claudio Borghi's fateful destiny, after having long wandered on the banks of "informal" territory – at times alluding poetically to landscapes, erecting mountains and even masses of furrowed clouds – to then ford the river, difficult and logical, towards anthropomorphic shores, with no pretence. Logical because the freedom of "informalism," especially for artists of the Po region, had a naturalistic reference, if indeed it did not tell a story that clearly had nature at its centre; this vision of nature, however, for him as for many already in the Fifties, eluded man. Fateful because the image of man, after having long given expression to trees, hills and mountains, could not but emerge strongly, and has continued to do so for at least ten years, with ever greater anatomical clarity.

A difficult journey, I said, because of the problems inherent in an explicit reference both to the re-emergence of images from centuries or milleniums past and to man. Another problem arises: the need to preserve the modernity of his process so that it neither denies a century of research nor seems to be a "return to order," which is wrong by definition.

I do not have a critic's detachment, but rather the stubborn presumption of the partisan, of a sculptor who has not yet put away his tools.

In a text written just a few days ago before this one, Stefano Crespi, who has been following the sculptor for some time, strikingly mentions a reticence, a modesty towards the human figure[1], which, in my opinion, is a healthy premise, especially today, for rediscovering the self-declared and not merely alluded-to movements of the body, avoiding the risks often connected to such a path.

In 1980, I wrote: "The choice of the medium, the executive technique, foreshadow the plastic language, the concatenation of the results, the style. A deep subterranean bond links the results to the methods used. The syntax is already the meaning of that language, the message itself is conditioned by it. The risks of a new technique define the creative path. Tradition is blocked, quotation is off limits. A condition necessary to the appropriation of organic complications, natural logics, complex architectural equilibria, to the creation of quivering of surfaces in light, the mad wealth of details, the calm tension of various levels, the ribs of structures, is to discover them lying on a new shore in the limbo of originality by using a procedure never before executed."[2]

These programmatic words for personal use referred to a path already taken through an organic approach in the process of becoming figurative soon thereafter; these words alluded to a very different technique, one that was nearly the opposite of Borghi's, employed in a different stylistic framework, but to which I could not refrain from referring here, because it is so very relevant to the young sculptor's path, or, at least, my (very positive) evaluation of it.

In fact, I think that Borghi is aided and protected from the risks inherent in adopting an organized organic approach to his anthropomorphism precisely by the particular technique he uses in his sculpture today. It matured around 1988-1989 as a development of the forms from 1983-84, executed in patinated plaster made "oily" by the patina, as Marina De Stasio[3] rightly noted. They were obtained by assembling and welding iron sheet metal, rendered incredibly soft, and then beginning in 1992, the use of copper treated with such sensuality and mastery as to look like wax.

This technique of embossed copper drastically altered in shape allows him to rediscover the body, its gestures, its position in the space that surrounds it, and it, too, is represented sweetly, avoiding the iron logic of anatomy, the dangerous return to reality, the mere quotation that usually threatens to appear in these cases; it allows him to treat the cloud as a load to bear and the body as a cloud or a rock in a unique plastic form derived from an active solidarity of forms and style.

The sculptor must however take care that no unresolved areas remain in the bas-reliefs, especially where the function of the door and the panel are overpowering: the geometric space must grow in dignity to compete with the bodies, contending for the central role; it must try to avoid the trap of narration and of a certain decorativeness that would detract from the poetry that runs through other works of his.[4]

[1] *Stefano Crespi - BORGHI - Galleria delle Ore editions - Milan, November 1993*
[2] *Notes by Francesco Somaini - Giorgio di Genova - Pier Carlo Santini - SOMAINI TRACES AS A PROPOSAL FOR AN URBAN ANTHROPOMORPHIC LANDSCAPE - Municipality of Lucca - Edizioni Bora - Bologna 1980-1981*
[3] *Marina De Stasio - CLAUDIO BORGHI THE FORM OF THE REAL - Edizioni delle Ore - Milan1991*
[4] The works from 1988-89 are born from a cavity, a blessed cave that remains the front side of which the other convex side is the result, but certainly not an inferior one; they create a situation that, even if outdated, remains the guarantee of the new road undertaken. These include the large 2 m x 3 m sculpture in front of the Cassa Rurale ed Artigiana of Barlassina that majestically appears as a landscape in "listening mode," a receptor of echoes of human cadences, of warm and persuasive voices.

catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 85 25/03/18 15:07





catalogo BORGHI 2017/18-OK-3.indd 87 25/03/18 15:07

Diritti di riproduzione e traduzione riservati per tutti i paesi
All reproduction and traslation rights reserved for all copuntries

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film, o altro, senza il permesso scritto dell'editore © Fondazione FGS.

Under copyright and civil law this volume cannot be reproduced, wholly or in part, in any form, original or derived, or by any means print, electronic, digital, mechanical, including photocopy, microfilm, film, or any other medium, without permission in writing from the publisher © Fondazione FGS.

Finito di stampare nel mese di marzo 2018 presso