

## MIRELLA BENTIVOGLIO

### *Disseminazioni alchemiche*

*Se dovessi riassumere i vari corpi del mio lavoro in una sola parola, sceglierei la parola poesia.* Così, in un'intervista rilasciata a Benjamin Kersten nel 2013, Mirella Bentivoglio tentava quella che rappresenta forse la più ardua delle sue operazioni linguistiche: concludere in un'unica definizione l'irriducibile molteplicità della sua oramai decennale attività artistica.<sup>1</sup> Divenuta un'icona dell'arte italiana della seconda metà del '900, pioniera dell'arte femminile e femminista, instancabile tessitrice di reti relazionali tra orizzonti culturali e artistici diversi, nonché lucida mente del panorama critico internazionale, la figura della Bentivoglio appare infatti difficilmente riducibile ad una sola delle sue poliedriche facce, incarnando un modello olistico di artista che in seguito, nella fugacità mediatica impalpabile dell'arte contemporanea, è venuto molto spesso a mancare.

Tentare di definire in modo rigoroso il suo lavoro, di enuclearne un senso definitivo o rivelarne significati reconditi, di suddividerlo in sezioni determinate per collocarlo all'interno di una linearità cronologica, sarebbe pertanto una forzatura non dissimile dall'ingabbiare la bellezza e l'intensità della poesia all'interno della formulazione rigida d'una parafrasi logica, una forzatura che non potrebbe che snaturare l'intero senso della traccia originaria. Ciò che questa mostra intende proporre è dunque qualcosa di diverso dall'esposizione didascalica di un senso compiuto; si tratta piuttosto di uno *scorrere attraverso* quei fasci di esplorazioni simboliche che, intrecciandosi tra loro in forme cangianti e mai prevedibili, abbandonandosi e poi ritrovandosi negli anni in tessiture sempre diverse, formano nel loro insieme l'opera *poetica* di Mirella Bentivoglio.

Non è casuale che il percorso dell'artista affondi le sue radici in una ricerca sul linguaggio, sulla parola come *ala* verso orizzonti di senso non ancora codificati, come libertà di operare uno scarto rispetto al pensiero dominante e alle strutture di potere attraverso cui esso regola e determina la globalità della comunicazione intersoggettiva. È il 1966 quando crea *Gabbia(HO)*, un'opera che fruttifica il suo incontro con la poesia concreta e al contempo contiene in nuce gli sviluppi simbolici successivi della sua espressione artistica. Sono gli anni in cui il ruolo del linguaggio come luogo di rivelazione della verità, come veicolo dell'evento della verità, viene profondamente messo in discussione dal pensiero filosofico occidentale, insieme alla tradizione metafisica che ne costituisce il grembo. Gli anni in cui Jacques Derrida elabora una pratica di *decostruzione* del senso e del soggetto parlante come autore onnipotente, facendo della scrittura il terreno fertile di ogni possibile germinazione alternativa, di ogni impensata dif-ferenza. Gli anni in cui Michel Foucault riscopre nel discorso dominante e nei meccanismi di esclusione che esso produce l'archeologia di un potere totalitario, che penetra e scruta dentro ciascun individuo espropriandolo della sua stessa libertà di pensiero, di parola.

In un momento storico in cui la crisi del senso compiuto e della sua espressione linguistica raggiunge l'apice e si diramano in ogni direzione le proposte e le forme di un

suo (im)possibile oltrepassamento, Mirella Bentivoglio percorre un sentiero del tutto particolare, che la distingue tanto da una scrittrice "pura" quanto da un'artista concettuale. L'opera che in esso si origina non è infatti interamente comprensibile all'interno del panorama del linguaggio: allo stesso tempo vi appartiene, giocando con le sue unità strutturali (lettere, parole, punteggiature) e se ne smarca, aprendo un oltre che può essere non tanto "afferrato", quanto piuttosto esperito attraverso il sentimento, raccolto come suggestione simbolica, lasciato germinare. Di qui la sua raffinatezza estetica, il suo preciso equilibrio grafico, il prendersi profondamente cura della *forma*, su cui la razionalità interviene solo in un secondo momento, quando si tratta di delineare, chiarificare, ciò che il sentimento ha raggiunto. Non si tratta quindi di una forma d'arte che vuole veicolare un messaggio, esprimere un dato concetto, quanto piuttosto di una pratica assolutamente originale di poesia, che opera proprio mostrando l'insufficienza dell'idea del linguaggio come mero strumento di trasmissione di un senso che starebbe concluso e definito in precedenza nella mente di un soggetto.

Nella concezione strumentale del linguaggio, infatti, il significante (ovvero la forma, la parola) appare irrimediabilmente subordinato al significato (il contenuto, cioè la cosa o l'idea che la parola indica), privo di qualsivoglia autonomia, vincolato univocamente alle intenzioni di chi parla. Le poesie concrete di Mirella Bentivoglio incarnano invece la libertà inafferrabile e indomabile del senso, che può articolarsi ben oltre la volontà individuale, innestandosi su un'immagine, divenendo simbolo, metafora, suscitando emozioni, sfiorando (e sfidando) gli archetipi del nostro inconscio. Le parole, liberate dalla grammatica, dalla sintassi, da quell'insieme di condizioni formali che normalmente le incatena all'*uso*, acquisiscono così una libertà espressiva nuova ed inebriante, si trasformano in corpi che si muovono di movimento proprio. Lasciando che la componente visuale si espanda all'interno della comunicazione come un corso d'acqua che riconquista il suo bacino di deflusso dopo la rottura degli argini, tale ricerca ridà dignità al linguaggio dell'inconscio, che si esprime appunto per immagini, ed apre ad una dimensione più profonda di scambio e di interazione con l'altro che sconfina senza vergogna in un lirismo dai tratti magici, senza al contempo abbandonare la concretezza di una ribellione al Codice da rinnovare senza sosta.

*Sono un forse-poeta, la mia corona non è d'alloro, ma di lettere fatte a pezzi, ed è soltanto una pagina, un telo un po' folle, fou. Cerco di aprire il guscio delle parole: con i loro spezzoni, i loro tic, le loro bugie, le loro briciole, i loro contesti, posso forse un poco tentare di fare-arte? No, poesia.*<sup>2</sup>

Dalla manifesta impossibilità di una cattura non ambigua del senso sorge anche la ritrosia di Mirella Bentivoglio nel definirsi "artista" e nel porre il suo atto come "creazione". Creare dal nulla è infatti il gesto di massimo potere che può essere attribuito ad un soggetto, gesto che lo assimila ad un dio e lo colloca in posizione verticistica all'interno di una gerarchia cosmica. Al contrario, l'ultima cosa che ella desidera è porre la propria individualità al centro dell'attenzione, dal momento che ad essere smascherata nel suo lavoro è esattamente l'inesistenza di una coscienza capace di originare e dominare il senso in maniera totalizzante, di un *logos* razionale ed autosufficiente in grado di

imprigionare la totalità del reale nella sua Legge. Costante è quindi lo scavo, spesso giocoso ed autenticamente ironico, intorno alla parola "io" per decostruirne ogni assolutezza, ogni privilegio valoriale, ponendolo ad esempio ad un capo di una matassa aggrovigliata. Perfino la sua firma, marchio mercificabile di una supposta artisticità oggettiva, viene impietosamente sottoposta a diversi esperimenti di decostruzione.

Non tanto di *creazione* si può dunque parlare, quanto di *trasformazione*. L'opera di Mirella Bentivoglio non consiste nella plasmazione di nuove realtà, ma nell'apertura di fenditure tra le pieghe ambigue e contraddittorie della realtà che ci circonda e ci struttura, nella proliferazione libera e anarchica di senso a partire da unità linguistiche o materiche date, nella realizzazione di scarti rispetto alle griglie precostituite attraverso cui interpretiamo il mondo. Non può quindi essere un esito, ma solamente un *processo*, al tempo stesso fragile e infinitamente fecondo come quell'uovo che diverrà simbolo irrinunciabile per l'artista di lì a poco. Un'attività di ricerca e trasformazione che la avvicina all'alchimista medioevale e che possiede una potente carica sovversiva che trova nella continua reimmaginazione del linguaggio e del nostro universo simbolico una sua irrinunciabile forma di espressione.

In questa ricerca semiologica in cui ogni cosa è testimonianza, presagio, traccia, la parola ritrova le sue potenzialità evocative e si riavvicina al ruolo magico che possedeva nelle culture tribali, tornando a suscitare innumerevoli associazioni con il tessuto delle nostre esperienze e giocando ad intrecciarsi ad esso in configurazioni che prima dell'incontro con l'opera non ci saremmo mai aspettati. La forza ricollocante di tale operazione non può e non deve perciò essere ridotta ad un mero *divertissement*, altrimenti l'intero stimolo che il lavoro dell'artista fornisce al nostro senso critico rischierebbe di sfumare in una sostanziale incomprensione. Per dirla con Derrida, non si tratta semplicemente di giochi di parole. *Piuttosto, sono fuochi di parole: consumare i segni fino alla cenere, ma anzitutto e con maggior violenza, attraverso un brio eccitato, slogare l'unità verbale, l'integrità della voce, frangere o affrangere la superficie calma delle "parole", sottoponendo il loro corpo a una cerimonia ginnastica, cerimonia nello stesso tempo gioiosa, irreligiosa e crudele[...]*<sup>3</sup>

La scrittura diventa quindi *traccia* di un'origine assente, un gioco di rimandi senza termine ultimo all'interno di una *testualità generale*. Una deriva di sensi, piuttosto che una produzione volta alla trasmissione di un messaggio. Una *disseminazione* (termine che contiene per una pura casualità linguistica un doppio rimando: a "sema", senso, e "semen", seme), cioè quella dispersione del senso inscritta in ogni aspettativa di fruttificazione, la quale non è regimentabile come la polisemia, ma si abbandona il più delle volte ad un principio di piacere dispersivo e non finalizzato. Il testo, l'opera poetica, finiscono così per configurarsi come serie non ordinate di ibridazioni, innesti, formazioni sincretiche, che demoliscono i principi di identità ed identificazione e disgregano la pretesa linearità del significante. La stessa intenzionalità soggettiva continua ad esistere ma rinunciando al suo ruolo egemone: essa non è più il fondamento ultimo del senso. La storia diviene questo testo generale che nessuna coscienza può mai dominare.<sup>4</sup>

In questo contesto va situata la riflessione artistica di Mirella Bentivoglio sul monumento, feticcio archetipo del potere costituito. Ella ne decostruisce la parola, slogandola in unità minori che ne rivelano la natura intimamente schiacciante e dominante: *nume, me non tu, mento, temo*. E ne decostruisce al contempo la forma, sfaldandone gradualmente la prestanza fallica e rigida fino alla dissoluzione piena del contorno, che lascia spazio ad una deriva nebulosa e astratta di segni. Posto nei luoghi di incontro per eccellenza, il monumento esclude piuttosto ogni incontro reale, il suo unico senso essendo la propria auto-rappresentazione, la condensazione del potere in una struttura fissa e rigida, monotona e scabra, che intenzionalmente impedisce qualsiasi polisemia interpretativa. La sua univocità, l'aggressività con cui esso incatena il senso in un recinto di paure, sono l'emblema per antonomasia della morte, della sottomissione sociale più assoluta che regna nel luogo del pubblico, del silenzio cui è condannata la storia.

Ad una concezione così "castrata" dello spazio urbano, l'artista contrappone una serie di interventi che anziché contemplare il territorio come mero sfondo, ne fanno un interlocutore libero e paritario, lo tramutano a sua volta in poesia. Incontenibile nel perimetro angusto del foglio, la creatività dell'artista converte infatti le superfici più diverse in *pagine*, ovvero spazi di pura trasformazione: muri delle città, edifici fascisti, piazze, grotte, terreni. Qualsiasi luogo può ospitare un'ambiguità percettiva che, attraverso un tocco più o meno leggero, libera inattesi orizzonti di senso, stimolandoci a ripensare in profondità tutto ciò che ci circonda. Nascono così i *Moduli a E* tra le pendenze collinari di Gubbio, che congiungono simbolicamente architettura e poesia, linguaggio e spazio. *E*, espressione di congiungimento, di uguaglianza, di complementarità e autentico incontro, parola collettiva per eccellenza, nella sua essenzialità; costituisce l'opposizione speculare di *H*, lettera che possiede gli stessi elementi strutturali, solo diversamente collocati. Se quest'ultima è il simbolo della separazione, essendo costituita da due parti identiche separate da una sbarra, ed è una lettera muta, priva di suono o significato, puro emblema del sistema astratto che, come nella gabbia di *HO*, ci rinchioda; la *E* è invece una lettera aperta, già parola, che si protende all'esterno, allungando le sue braccia ad incontrare l'Altro, incarnando in tutta se stessa la richiesta di una comunicazione dialogante.

La cornice particolarmente suggestiva di Gubbio sarà poi teatro di altri interventi fondamentali nel percorso dell'artista, la quale non si limita al contesto puramente urbano, ma lascia spazio in tutta la sua dignità all'apertura di senso che la natura in sé dischiude, seppur nel suo indissolubile intreccio alla cultura umana. Esemplificativo di questa continua, ineliminabile compenetrazione tra natura e cultura è *Un albero di pagine* (1976), al tempo stesso albero che diventa poesia e poesia all'albero, prima composizione poetica collettiva di una città. Si tratta di un "oppiello", pianta umbra la cui conformazione è frutto di un lungo e sapiente lavoro contadino: su di esso si faceva infatti crescere la vite, che sale accostata al tronco e ne abbraccia i rami a ghirlanda, trasformando il sostegno vegetale in un cesto e fornendo un appartato rifugio alle giovani coppie nei mesi estivi, un comodo ricovero per le fascine durante l'inverno. Simbolo di

una perfetta ed equilibrata sinergia tra uomo e ambiente, esso non trova più posto nella campagna umbra, sradicato massicciamente dalle ruspe per far posto a palificazioni in cemento. Prelevato dalla desolazione della sua definitiva alienazione, sancita dalla violenza stolidità del "progresso", l'oppiello viene allora collocato dall'artista in Piazza della Signoria e ai suoi rami vengono appesi dai cittadini dei fogli ripiegati che, come nervature delle foglie, tracciano le loro emozioni di fronte all'albero e al suo destino. Un fruscio di fogli appesi come simbolo delle fronde perdute, lapidi di carta ad un'armonia dimenticata, ritorno alla vita grazie alla partecipazione collettiva di un'intera città che pur non ha saputo, a tempo debito, difenderla. Tagliato e rovesciato esso perde poi la sua forma concava, che lo fa assomigliare ad un calice, prefigurazione metonimica del vino tratto dagli acini che ospiterà, e diviene capanna, archetipo atavico dell'intimità di una casa, di un grembo materno. Una delle molte vittime sacrificali della modernità trova così in quest'azione un suo riscatto simbolico e grazie alla forza inesauribile della poesia, alla sua linfa feconda, un tronco morto si rovescia in luogo di vita, in nido caldo di una città.

Nello stesso anno, nello stesso luogo, Mirella Bentivoglio realizza un'altra opera che riconfigura poeticamente il rapporto tra natura e cultura, che non può essere ridotto ad un'opposizione dualistica, ma risalta in tutta la sua complementarietà irriducibile, innestandosi su innumerevoli polarità simboliche ad esso affini, in primo luogo quella tra Femminile e Maschile, che rappresenta per l'artista un punto cardinale, ossatura profonda dell'intera sua produzione. Si tratta dell' *Ovo di Gubbio*, primo intervento artistico femminista collocato in territorio pubblico, un uovo di due metri e mezzo d'altezza e due tonnellate di peso, composto da pietre locali assemblate attorno ad uno scheletro di legno, che danno all'opera l'aspetto di un uovo in procinto di schiudersi. Su una di queste pietre è incisa la scritta "*all'adultera lapidata*", che esplicita la dedica alla donna che, in tempi biblici, veniva uccisa per aver tradito la Legge maschile, colpita a morte dalle schegge lapidee di quelle stesse tavole di Mosé ai cui comandamenti aveva osato mancare di rispetto. Qui l'artista, attraverso la poesia, trasforma ancora una volta uno strumento di morte, il primo e più antico qual è la selce, nel simbolo di vita per eccellenza, l'uovo. Un uovo totemico, un uovo-lapide in cui le contraddizioni esplodono, frantumando il guscio levigato e uniforme delle cose, contrapponendo alla perfezione astratta e razionale della forma la concretezza grezza e irregimentabile della materia. Al principio d'ordine maschile, incarnato dalla Legge mosaica e strutturato nella violenza del potere, celebrato nel monumento-feticcio, il principio femminile della vita, della sua fluidità ed inesauribile fecondità, dell'insensatezza di categorizzazioni rigide, della *mater*, al tempo stesso materia e madre. L'uovo, la forma unica, universale senza essere astratta, unità indifferenziata che non si rinchiude nella sua autoreferenzialità egoistica, ma è generatrice di ogni futura differenza, di tutti gli esseri e di tutte le forme possibili. È la forma che la natura ha scelto per proteggere la vita nel suo momento di massima fragilità, un simbolo esclusivamente femminile che richiama la *O* di origine, quella stessa che in *HO* si collocava al limite estremo della gabbia, unica speranza all'uscita dal dominio totalitario dell'avere. Perfino la sua rottura, il suo sgretolamento, non viene a coincidere con la morte; essa corrisponde anzi ad un evento vitale, è per antonomasia tale evento: la nascita. *L'uovo di Gubbio è il guscio pesante della donna, che si spacca.*<sup>5</sup>

L'incontro con la pietra non sarà né fortuito né sporadico per Mirella Bentivoglio, ma diverrà al contrario nel corso degli anni '80 il suo principale campo di esplorazione artistica. Tra l'iniziale lavoro di analisi trasformativa del segno-parola e tale ricerca poetica condotta attraverso la forma delle materie elementari, primordiali, non va però posto uno stacco definito, un passaggio nitido. Si tratta invece di un intreccio di simbologie che attraversano ogni fase del percorso dell'artista, assumendo configurazioni e significati mutevoli, tornando in momenti successivi sotto differenti spoglie. La lettera *o* diventa allora uovo con la stessa meravigliosa naturalezza con cui il foglio diventa muro e il libro marmo. La materia non è mai assunta in sé, come semplice superficie plastica o elemento scultoreo, ma appare sempre connessa ad un piano ulteriore, simbolico e concettuale. Un concetto che non basta a se stesso (e, di qui, la femminilità profonda dell'intera opera), ma ha a sua volta bisogno dell'incontro con la realtà materiale, fisica, tattile, per divenire poesia e germinare in tal modo un senso libero, poliforme, inaudito.

I libri realizzati in pietra, o meglio la pietra che si lascia leggere come libro, vengono a costituire infine un "silenzioso" che è polo opposto e al contempo complementare al verboso vocabolario linguistico umano. È una parola altra, ritrovata, che dobbiamo tornare ad ascoltare, che scorre nelle viscere della natura, attraversa i secoli come le venature del marmo, come il solco dell'onda. È la storia della natura che si racconta, con il semplice ausilio dell'artista, come intrinsecamente intrecciata all'umano e lo fa in un linguaggio che va oltre il tempo, un linguaggio di archetipi che penetra direttamente nel nostro inconscio senza le mediazioni fittizie di una presunta coscienza egemone. *Le parole danno un significato al materiale in relazione alla forma e quindi trasformano la scultura in metafora. È un libro-oggetto, ossia un libro che non si dà esclusivamente come mezzo, strumento, veicolo d'informazione, ma come messaggio nelle sue proprietà fisiche di oggetto tridimensionale.*<sup>6</sup> La poesia si fa dunque pietra, pur senza tramutarsi in semplice scultura: l'intervento sulla materia non smarrisce infatti mai la sua natura semiologica, rimane avvolto nel mantello del segno e delle sue inesauribili potenzialità, fin nelle pieghe più profonde, lì dove non lo avremmo nemmeno cercato. *La gestualità della terra è stimolata a significare grazie all'inclusione di segni culturali passati attraverso i diaframmi del tempo capaci di convertire il segno trovato nella registrazione scritturale di un segreto energetico.*<sup>7</sup>

Mirella Bentivoglio ha forse trovato in queste opere la sua pietra filosofale, quel principio che secondo la tradizione esoterica era in grado di condensare in sé le polarità opposte, maschile e femminile, materia e logos, natura e spirito. Uovo e libro, natura e Legge, vita ed astrazione, fecondità e violenza. Che permetteva di trasformare la materia bruta in materia nobile, l'oro. La materia in messaggio. O forse, com'è più probabile, il percorso dell'artista-poeta non saprà arrestarsi ad alcun prodotto ultimo, e la sua ricerca dovrà continuare, esplorando nuovi spazi come pagine nelle cui tracce scoprire o ritrovare le infinite possibilità di un senso plurale. E noi con lei. In fondo il segreto mistero della pietra filosofale era proprio questo: non ottenere l'oro con cui riempire avidamente le proprie tasche, ma arricchire senza sosta, lungo il percorso di ricerca, il proprio spirito, imparando a catalizzare in sé le molteplici energie del cosmo e a non temere in alcun caso

le trasformazioni, nemmeno (soprattutto) quelle più radicali e spiazzanti.<sup>8</sup>

**Zanardi**

**Clara**