

# Miti della Madre Terra

di Carlo Munari

I. Le sculture di Gastone Cecconello sembrano generate della Madre Terra: allo sguardo dell'osservatore, infatti, esse si stagliano quali proiezioni di un mito panico. Talora quel mito elargisce un messaggio solare, talaltra si rinchiude nella sfera inquietante della notturnità e in altri casi ancora si prospetta nella ermeticità della sfinge – e tuttavia sempre rimanda al mistero che presiede una Natura in continuo divenire: la **natura naturans** pensata da Spinoza.

Sarebbe impossibile pervenire ad una chiave di lettura dell'intero corpus plastico di Cecconello – corpus cresciuto nell'arco di quasi trent'anni – senza tenere conto del rapporto dell'artista impostato con la Natura, lo stesso, del resto, evidente anche nella pratica pittorica. Il quale è rapporto di partecipazione intima, profonda, totale. E rapporto altresì di intelligenza acuita all'estremo così da recepire per via intuitiva una dinamica che si svolge al di là della crosta esteriore, al di là delle fogge su decenti ma mutevoli, al di là insomma delle parvenze effimere: una dinamica che si attua in fondali segreti dove la linfa preziosa può confondersi con veleno mortale.

Si direbbe che nel corso della sua lucida, penetrante inquisizione l'artista abbia raggiunto il dominio in cui i Tre Regni si dissolvono per animare una metamorfosi senza fine.

Nel contesto di tale metamorfosi il fiore potrà abdicare alla propria sostanza vegetale e trasmutarsi in minerale, e il minerale trasmutarsi in tenera carne, e l'umana creatura in una minuscola divinità oppure in un demone malefico.

Di fronte ad un'opera sculturale così concepita, poco o affatto senso avrebbero le indagini intorno ai portati culturali riferiti al linguaggio. Cecconello è sicuramente uomo provveduto di cultura; sulla spinta di elettive affinità ha accostato episodi fondamentali della scultura moderna; ed ugualmente intensa è stata la sua frequentazione del museo. E però l'atto creativo sgorga ormai in assoluta autonomia, in esclusivo ossequio all'idea plastica maturata nel profondo di sé, là dove l'immaginazione si accende al contatto con un evento intravisto sull'altro lato dello specchio.

II. Nel trascorrere dei decenni l'operazione culturale non procede a senso unico, ma si attua bensì mediante una fitta trama di interni rimandi, di recuperi formali, di autorivisitazioni deliberate in funzione di svolte improvvise, di aperture verso soluzioni plastiche spesso imprevedibili ma imposte dall'obbligatorietà dell'intuizione poetica.

Delle modalità di siffatto procedere, paradigmatico è il tema del nudo femminile. Ci si limiterà in questa sede solo a qualche esempio, tuttavia notevolmente esplicativo.

Sul finire degli anni Sessanta l'artista realizza un nudo ligneo che si aderge in ieratica maestosità: in quest'opera si incarna una Cibele posta a sentinella delle messi, evocata nel segno di una superiore armonia. Agli inizi del successivo decennio, il nudo femminile si articolerà invece in un sistema di volumi di glabra superficie offerti allo scorrere cangiante della luce inclinando verso una esistenziale terzietà. Dopo altri dieci anni, la donna si proporrà a guisa di simulacro di una divinità senza nome, di una incarnazione, forse, delle energie ctonie.

A sua volta il "nudino" in pietra chiara, di analoga datazione, si ridurrà ad uno schema geometrico elementare dove i seni aggettanti e l'immenso ombelico alludono in termini magici a poteri di fecondazione e proliferazione: in forza di una magistrale sintesi di plastica la connotazione antropomorfa si trasforma in una stele restituita dagli abissi dei millenni. L'esaltazione della prolificità emerge anche in un'altra figura, datata 1989, dalla connotazione, però, nettamente differente tanto da richiamare alla memoria le veneri steatopigie del neolitico.

Con il nudo femminile l'artista punta alla fusione di naturale e sovrannaturale, di soggettivo e astratto, di esistenziale e mitico eppure, trasferisca l'esito in un ambito simbolico oppure lo retroceda a strati mondani, sempre lo definirà in termini **autres** insediandolo nello spazio come presenza depositaria di pregnanze fatali.

Questo itinerario nelle geografie arcaiche della psiche restituisce comunque altri motivi che l'artista è in grado di inverare in forme originali, uniche e irripetibili. Si vedano le figure maschili comprese

nel ciclo dei “personaggi” o in quello dei “guerrieri”. Poiché sarebbe impresa impossibile commentare ogni singola opera, ci si soffermerà su quelle che sono maggiormente indicative del pensiero creativo di Ceconello.

Le figure eseguite sul finire degli anni Settanta, ad esempio, risultano singolari nel quadro della complessa operatività dell’artista. Questo agire sulla materia, qualunque essa sia, per intagli profondi che violentano le superfici in ritmi serrati, riconduce le opere agli idoli espressi dalle civiltà primitive, africane ed anche oceaniche, sospendendole in un alone di enigmatica fissità. In ragione dell’ambiguità di cui sono permeate, esse si arrocano in territori inaccessibili: reminescenze di un vitalismo primordiale, recano all’uomo supercivilizzato del nostro tempo i segni emergenti del cosmo della prelogica. Si configurano, insomma, alla stregua di strani reperti che rammemorano le sculture eseguite da Gauguin, appunto con la tecnica dell’intaglio, sui legni abbandonati nelle spiagge dei Mari del Sud non già per analogie linguistiche, ma perché anch’esse paiono custodire i residui superstiti dell’anima collettiva. Caratterizzati soggettivamente in maggiore misura sono invece il “Guerriero” del 1975 e il “Personaggio” del 1980, figure entrambe dominate da una allarmante ambiguità. La sottile marcatura dei seni conferisce al Guerriero un tratto addirittura ginoide al punto che esso potrebbe rappresentare indifferentemente un demone della guerra o una divinità dei boschi, un nume tuttavia crucciato, pronto alla minaccia sopraffattrice come al gesto di violenza. A sua volta il Personaggio accresce il proprio carattere androgino stagliandosi similmente a un Buddha contadino, a un idolo sortito da una religione rurale: un giudice severo ma imparziale, tutore di un ordine imposto dalle leggi cosmiche piuttosto che da un consorzio umano.

Come si può constatare da queste notazioni, Gastone Ceconello svara senza posa nel registro creativo, pur sempre muovendosi nell’universo dei simboli arcaici. A conferma, sarà opportuna l’evidenziazione di altre opere da reputarsi punti fermi nel lungo cammino dell’artista. La “Composizione” del 1980, ad esempio. Le componenti linguistiche identificate in opere precedenti – e che saranno ravvisabili anche in opere successive – vengono qui convogliate in un’altra superba sintesi plastica. Accanto a una figura femminile priva della testa e delle braccia, che scatta in verticale assecondando la dolcezza della movenza mediante la scansione curvilinea dell’anca – un organismo equidistante dalla colonna e dall’obelisco – si aderge un blocco rettangolare, rudemente squadrato, dischiuso a una duplice interpretazione giacché l’elemento mascolino e l’elemento femminile in esso si compenetrano. Questo elemento misterioso rimanda alla favola che Platone nel “Convito” fa narrare ad Aristofane, secondo la quale, alla genesi, i generi si annullano favorendo il sorgere di una creatura bisessuale. Si tratta in ogni caso di un’opera di alta potenza espressiva, che, al di là delle individue misure, manifesta una dimensione monumentale. Si è detto all’inizio che le sculture di Gastone Ceconello paiono partorite dalla Madre Terra: “Composizione” lo attesta in pienezza. Situata sul declivio di una collina o sul limitare di una foresta, oppure isolata nel mezzo di una pianura, essa incarna l’eterno mistero che ci circonda. Associa gli opposti simbolici – il Sole e la Luna, il Giorno e la Notte, il Re e la Regina – e in pari tempo si immerge nel grembo stesso di quella Natura dalla quale è stata generata: mutabile e eterna. L’elemento modulare di ascendenza antropomorfa – del quale si dirà più avanti – compare nella “Composizione” del 1997. Installa in una teca, a sua volta inserita in una struttura di parallelepipedi sovrapposti – le cui superfici sembrano aver subito oltraggi di un tempo immemorabile – questa presenza umana dal luore d’osso antico si propone in una temperie di raggelante sortilegio. Anche “Composizione” allude all’eterno enigma della vita e della morte trovando una sotterranea relazione analogica dai colori notturni, fasciata da due file di elementi variamente concepiti, che ora trattengono spettri umani ed ora in segni di un alfabeto dimenticato.

Si deve segnalare infine l’”Incastro” del 1980. Da questo assetto di pietre levigate, dai profili arrotondati e dagli angoli smussati, sovrastato da un motivo iconografico che riconduce alle corna lunari della simbologia patriarcale e bloccato infine in un ordine metafisico, promana un che di maestoso e, insieme, di sacrale: allo sguardo dell’osservatore potrebbe adergersi l’ultimo trono occupato da Antigone prima di soccombere a Creonte o l’ultimo trono di Ippolita, regna delle

Amazzoni, prima di essere trucidata da Eracle. E' un'opera che attesta ancora una volta la facoltà dell'artista di visualizzare contenuti giacenti nelle regioni in ombra dell'io profondo. Pur discostandosi dalle concezioni della "figura" sino allora postulate, "Incastro" di continua rammemora in forza di una ipnotica fascinazione.

A questo punto la verifica delle "figure" è da ritenersi conclusa nonostante altre sculture richiederebbero adeguato commento in ragione della loro individua qualità. Essendo però queste pagine rivolte essenzialmente alla significazione dell'opera, contava l'esplicitazione dei messaggi simbolici.

III. Quasi tutte le sculture fin qui verificate sono realizzate con materiali consueti, soprattutto con la pietra e con il legno. Va notato però che molta parte della produzione di Gastone Ceconello è eseguita con materiali extra-tradizionali e con **objets retrouvés** in certo modo associati oppure con lamiera a loro volta sottoposte a particolari trattamenti. Dalla metà degli anni Sessanta infatti l'artista appare impegnato a saggiare le potenzialità espressive o evocative insite nei materiali stessi per ricondurle nel contesto unitario dell'opera.

Sotto l'abituale titolo di "composizioni" si allineano così momenti diversi di una ricerca che è attualmente aperta e doviziosa di esiti.

Giusto al 1965 risale l'aerea struttura realizzata mediante relitti di officina meccanica; al 1987 la **combine** attuata con l'inserimento di armamentari di officina elettrica; al 1989 il congegno ligneo eseguito utilizzando residuati di falegnameria. Tre date che, da sole, indicano l'ampiezza di un itinerario nel cui svolgimento l'oggetto ritrovato abdica alla propria originaria connotazione e, insieme, al proprio carattere di funzionalità per concretarsi esclusivamente come **medium** di comunicazione plastica con valenza simbolica.

Per la qualità dell'immagine plastica qualche altra citazione si impone. Vanno perciò segnalati "Feticcio" del 1987 – nel quale una campitura di ruvida tela viene abbinata a manufatti di ceramica – e "Composizione" del 1988, consistente in una agglutinazione di sfere di vetro trasparente sospesa fra due tegole che fungono da scrigno: uno scrigno che pare dissepolto da remoti strati geologici. Pur discontandosi sul piano tecnico e fattuale dalle sculture in precedenza esaminate, queste opere proseguono tuttavia il discorso incentrato sulla Natura. Da differente angolazione – ora alleggerendo l'immagine in ludica versione ed ora invece accentuandone la Stimmung drammatica con il ricorso a forme puntute dai profili taglienti – l'artista pone in relazione dialettica la traccia dell'uomo con la Madre Terra, il fantasma di una presenza transitoria con l'immutabilità dell'Origine. Ne consegue che anche queste opere si librano nel cerchio dell'enigma: definite in ogni loro parte, "leggibili" nelle loro individue componenti, rimangono tuttavia inaccessibili al pari dei mitici numi poc'anzi inquisiti.

L'esigenza di esprimersi attraverso una semplicità quasi schematica ha indotto l'artista – parallelamente alla realizzazione di queste complicate strutture – a effettuare una radicale spoliatura della materia fino a soffermarsi sulla lamiera. Esperienze espletate nel corso degli anni Ottanta, nel loro sovrapporsi e nel loro intersecarsi alla superficie della lastra metallica, gli elementi ritagliati concorrono a definire "situazioni" talora astratte, talaltra figurali, che si costituiscono comunque quali prove di una sottile analisi di eventualità espressive, estranee ad ogni tentazione aneddotica.

IV. Pensoso del destino dell'uomo, Gastone Ceconello ha rivolto in più occasioni la propria partecipante attenzione anche sulla condizione esistenziale, trovando in essa una pluralità di stimolazioni del proprio agire. Contrariamente a troppe espressioni dell'arte del nostro tempo connesse a questo tipo di motivazioni – che per lo più si mummificano nei limiti di un frigido referto sociologico – Ceconello persegue la via del discorso simbolico con esiti di notevole pregnanza.

Sarà nella fase terminale degli anni Settanta che, a questo fine, egli appronterà un elemento modulare di sembianza antropomorfa da strumentare in differenti versioni: singolo, accoppiato o moltiplicato in opere bi e tridimensionali. Di queste creazioni è fitto il decennio dell'Ottanta. Il modulo consiste in una forma ovoidale che allude ad una testa dal mento prolungato in risentito profilo, emergente da un frammento di tronco. Tale modulo tuttavia sarà fatto oggetto di non poche variazioni formali in ragione delle funzioni espressive che sarà chiamato ad assolvere. Dal repertorio iconografico che corre da questa pubblicazione vengono scelte soltanto quattro immagini, sufficienti però a evidenziare l'incidente facoltà espressiva di questo elemento plastico. La prima immagine in questione reca per titolo "Composizione" ed è datata 1978. Si attribuisce ad essa un'importanza del tutto particolare non solo in ordine all'oggettiva qualità formale di cui dispone, ma in ordine allo stesso elemento modulare, del quale è da reputarsi in certo modo il prototipo. Essenzializzato similmente a una figura cicladica, strettamente avviluppato in una corda e impietosamente riflesso in uno specchio che ne ispessisce la drammaticità, questa figura d'uomo incombe come la personificazione della solitudine e dell'angoscia: in effetti risuona in quest'opera la consapevole denuncia della condizione dell'uomo condannato a vivere in un mondo che non è più a sua misura.

Con pari intensità di pathos, il senso della prigionia è enunciato in "Gabbia" del 1979: fra le sbarre giacciono in gruppo gli elementi modulari, ossessivamente identificati, a testimonianza dell'anonimia dell'uomo-massa la cui esistenza pare scandita sui ritmi di una catena di montaggio e a testimonianza, anche, di uno fra i maggiori mali che alligna nella società contemporanea: la solitudine nella moltitudine.

"Gondola", del 1985, si propone invece in una intonazione nettamente differente. La denuncia sociale – nella fattispecie il divertimento programmato – si vivifica qui sul filo di una ironia intellettuale che affina il messaggio e lo rende, se possibile, ancor più coinvolgente.

Dello stesso anno, infine, è "Cassetta". **Assemblage** di oggetti inutili, sui quali domina la carta da gioco con la figura del Re, la "Cassetta" rinvia all'immagine di una casa – della casa, anzi, abitata dall'uomo-modulo che appare in un angolo. Il **divertissement** che informa l'immagine è tale solo in apparenza: in realtà il teatrino è investito da un'onda dissacratoria che sottende il rifiuto della civiltà mercificata.

Questi e analoghi temi saranno svolti dall'artista in numerose altre opere, caratterizzate ciascuna da una propria specifica atmosfera e da un'altrettanto specifica calibratura emozionale.

Si deve avvertire che, ove questa fase operativa della vicenda dell'artista non venisse assunta nella giusta considerazione, l'intelligenza della sua opera complessiva risulterebbe irrimediabilmente mutilata: nonostante promossa da un'intenzionalità diversa rispetto agli altri cicli di sculture, essa puntualmente si integra in una generale Weltanschauung che assomma il dominio superno e il dominio infero ma nemmeno ignora la sfera dell'umano nella contraddittorietà del suo cadenzarsi esistenziale.

V. In un tempo siglato da un manierismo futile e tedioso – che tenta invano di mascherare la carenza di creatività attraverso citazioni troppo spesso disinvolute e improbabili – l'opera di Gastone Cecconello si afferma finalmente come gesto "necessario", conseguente all'esigenza di conferire divisa formale e esperienza vissute nell'io profondo.

Presupponendo nell'artista la più ampia libertà, quel gesto mai potrà essere prigioniero di uno "stile", mai potrà irretirsi cioè in schemi aprioristicamente elaborati e portati avanti nel tempo. All'opposto, ciascuna opera consisterà in un'avventura e in una scoperta: in una avventura dello spirito e in una conquista formale.

In effetti, nel volgere di trent'anni di intensa operatività, Cecconello si è sempre sottratto ai rischi del fare ripetitivo, seccamente smentendo coloro che scambiano la coerenza con l'autocopismo. Come del resto si è potuto constatare in questo breve excursus, l'artista è trascorso da masse solide e compatte e forme lievitanti e aeree, da superfici levigate e docili al tatto a materie grumose e lacerate, dal fulgore della candida pietra che sembra incorporare la luce del sole alle cupe tonalità di

materiali tormentati ed erosi, in ogni caso adeguando i **media** adottati alla specifica intonazione del messaggio.

La coerenza di questo artista, dunque, è del tutto interiore e perciò connessa ai moti, alle tensioni, alle pulsioni – alle voci segrete – che gli provengono dai penetrali dell'anima. Già si è notato che nello svolgersi operativo motivi formali possono venire recuperati e particolari contenuti riaffiorare a più riprese, e però gli uni e gli altri saranno destinati ad una diversa ed anzi inedita vivificazione, testimoniando intorno alla complessa tramatura di un discorso. E tosto va aggiunto che la molteplicità di traiettorie che solcano il corpus dell'opera, e che ora si intersecano ed ora si dissociano, stanno a dimostrare che, in luogo di manipolare il visibile, l'artista appare in ogni momento impegnato a definire ed *invenire* la visibilità.

Bisogna convenire che assai pochi sono gli artisti che legittimano siffatto riscontro.

Sono coloro che, come Gastone Cecconello, hanno saputo identificare il nucleo autentico della propria vocazione e ad esso hanno adeguato il loro agire in assoluta dedizione, senza cedere alle pressioni delle mode culturali e alle lusinghe, altrettanto nocive, delle utopie appaganti. Gli artisti che tendono risolutamente, talora disperatamente, a convertire l'opera nella magia dell'**idolum**.