

## **Antonella Zazzera. Una scultura divisionista**

*di Ada Masoero*

Antonella Zazzera è un'artista che piace agli artisti. Il che è un dato tutt'altro che marginale. È risaputo, infatti, che spesso sono stati proprio gli artisti - ben prima e assai più acutamente dei critici - a riconoscere il valore del lavoro di un loro simile: è accaduto con Cézanne e con van Gogh, ignorati dalla critica e dal mercato ma riconosciuti come maestri dalle generazioni appena successive, ed è accaduto anche tra artisti fra loro contemporanei, alcuni dei quali amavano segnalare colleghi valorosi ai propri galleristi, anche a costo di far entrare possibili rivali nella stessa "scuderia".

Dunque, fatti i debiti e doverosi distinguo (Antonella Zazzera ha ancora tanta vita e tanto lavoro davanti a sé e sarebbe quanto meno improprio paragonarla a quei "monumenti"), i testi che altri artisti, da Enrico Castellani a Nicola Carrino, a Carmengloria Morales, hanno scritto su di lei, non meno dell'invito di Arnaldo Pomodoro a esporre un lavoro nel Frederik Meijer Gardens & Sculpture Park, a Grand Rapids, Michigan (dove i giovani entrano solo se proposti dai grandi autori già presenti), o delle poesie che Antonia Mulas le ha dedicato, sono altrettante riconferme della qualità e della solidità della sua ricerca. Una qualità di ricerca, la sua, manifesta del resto nei suoi lavori perfettamente risolti, che si propongono con quieta e sicura assertività, sebbene senza alcuna enfasi.

Nulla, infatti, è più estraneo dell'enfasi alla natura di Antonella Zazzera, che non certo per caso ha scelto di continuare a vivere in campagna, nella grande casa fra i campi della sua famiglia, sui colli dirimpetto a Todi. E che ha sistemato il suo studio d'artista non - come ora usa nelle città - in un loft o in un'architettura industriale dismessa, ma sotto il grande albero del cortile in estate, e in inverno nelle stanze più spaziose del casale, mentre i vecchi magazzini del fieno ora ospitano, con naturalezza, le sue sculture, che proprio come il fieno paiono anch'esse generate dalla terra dei campi circostanti.

Inutile cercare nel suo studio opere antiche o altri oggetti d'affezione<sup>1</sup>: sculturine, vecchie pitture tarlate, manichini, modelletti architettonici; quei manufatti e artefatti così frequenti, anche oggi, negli studi di tanti artisti. Qui non ci sono. Ci sono invece rami contorti avviluppati dagli steli secchi dei rampicanti, piccoli ceppi rugosi, radici contorte. E nidi, in alcuni dei quali, fra gli steli e i piccoli rami, luccicano i suoi fili di rame. Sono i residui del suo lavoro, che restano fra l'erba, sull'aia, e che i merli e gli altri uccelli riconoscono d'istinto come eccellenti "materiali da costruzione", al pari di ciò che trovano in natura. Difficile immaginare una conferma più persuasiva del legame strettissimo - "di sangue" si vorrebbe dire - che lega il lavoro di Antonella Zazzera alla natura.

Nata e cresciuta in un paesaggio fra i più belli e intoccati d'Italia, dove il segno lasciato dall'uomo è equilibrato, armonioso e rispettoso, Zazzera è profondamente legata alla tradizione agricola della sua famiglia. Vive perciò uno stato di autentica condivisione con la natura, la quale sembra ricambiarla della stessa moneta quando, per esempio, "colonizza" le sue sculture lasciate sul prato di casa, spingendo a forza l'erba attraverso gli stretti interstizi che separano i fili di rame («la prima volta che accadde fu un'emozione indimenticabile», ricorda), o quando "accoglie" certi suoi lavori da lei concepiti per essere "indossati" come mantelli dagli alberi, quasi fossero loro prolungamenti.

Sua prima maestra, al tempo stesso fonte e "complice" del suo vocabolario espressivo, che non a caso si fonda sulla linea curva (perché «la curva è l'espressione massima dell'armonia cosmica», spiega lei), la natura le detta anche i tempi e i ritmi del lavoro.

I grandi Armonici, infatti, possono nascere solo d'estate, quando lavora all'aperto, e così accade anche con le vellutate Carte/Scultura, fatte di fili metallici tuffati nella polpa di cellulosa e poi poste ad asciugare alla brezza e al calore del sole. Mentre gli Armonici di misura minore, le Ri-Trattiche e i Naturalia in forma di nido abitano i mesi più freddi dell'anno. Che sono anche i tempi in cui lei ha l'agio di tracciare, su innumerevoli quaderni e taccuini, i suoi fluidi disegni, ai quali si applica quotidianamente: «considero il disegno una "disciplina istintiva primaria". Il disegno è alla base dell'arte. Da questo si costruisce l'identità espressiva di un artista, che andrà poi a esprimersi attraverso gli strumenti a lui più affini»<sup>2</sup>. Sugli stessi quaderni si rincorrono i meticolosi, laboriosi progetti delle opere, sempre accompagnati da

misure e appunti, da note sugli angoli di curvatura e sulle linee vettoriali. E, fra pagina e pagina, le riflessioni teoriche («c'è un tempo per le parole e uno per il lavoro», giustifica lei), i ritagli, le fotografie, gli accostamenti d'immagini, che diventano ora il commento del suo lavoro artistico, ora l'esplicitazione del processo creativo che lo ha generato.

Un tempo lento il suo: «piuttosto un tempo naturale» precisa, puntigliosa. Se rifiuta la fretta è perché questa condizione fa parte di una realtà - quella attuale, urbana e iperconnessa - che non ama e che rifugge, ma anche perché per lei è fondamentale esercitare un costante controllo sul suo lavoro, non lasciando nulla al caso; il che implica una disponibilità ad assecondare i tempi necessari alla "maturazione" delle idee e poi alla composizione, lenta e paziente, del corpo dell'opera: «La fisicità è il mezzo che permette la materializzazione dell'idea, il mezzo attraverso cui lo Spazio/Tempo dell'artista diviene lo Spazio/Tempo dell'opera»<sup>3</sup>. Perché, come ripete costantemente, «io identifico l'opera d'arte con l'artista».

È evidente, a questo punto, che alle spalle del suo lavoro c'è un processo di pensiero, una riflessione, un'elaborazione concettuale prolungata e continua. L'adesione così profonda di Zazzera alla natura è dunque tutto fuorché il segno di un operare istintivo o ingenuamente spontaneo, né tanto meno di una scarsa cultura. Tutto, del resto, nel suo lavoro, è calibrato, pensato, studiato, minuziosamente progettato.

«Io calcolo tutto», dice. Di ogni opera disegna il progetto, accompagnandolo con le misure e gli appunti; delinea le curvature, le flessioni in diverse varianti, e appunta sulla carta i campioni del materiale scelto (si fa presto a dire "filo di rame": il filo di rame può avere diversa consistenza, flessibilità, calibro e anche diverso colore, variando dal rosato al bruno). Esegue poi una maquette in scala con il cartoncino, e con essa sperimenta, caparbiamente, gli assetti e le torsioni che si propone di ottenere.

Occorre poi creare il telaio, delle misure dell'opera finita, e conficcare sul suo perimetro i chiodi ai quali lei ancorerà il filo di rame nel suo andirivieni. Ed è solo a questo punto che potrà iniziare a stenderli, quei fili, e a sovrapporli, incrociandone l'andamento strato dopo strato, senza mai intrecciarli però: «non si tratta di una trama e di un ordito; non è un tessuto, perché i fili di rame non s'intersecano; si tratta piuttosto di sedimentazioni, di stratificazioni che, passaggio dopo passaggio, danno "corpo" all'opera», spiega.

Questa è la fase "artigianale" del suo lavoro, quella in cui la mano esercita il proprio dominio sulla materia: un passaggio fondante per Antonella Zazzera, che coltiva la manualità e la capacità tecnica con l'identica passione e dedizione con cui riflette sui principi concettuali. «Una buona tecnica è per me alla base del fare arte. Infatti, è grazie al rigore della tecnica - di una tecnica propria, unita e fusa con l'idea - che l'idea, il concetto, può fluire spontaneamente».

Ma perché proprio il rame? Antonella Zazzera lo ammette: è la luce l'elemento naturale da cui è, da sempre, sedotta; sin da quando, piccolissima, giocava con una ciotola piena d'acqua, incantandosi a inseguire i riflessi del sole sulla superficie increspata dai movimenti che lei le imprimeva. Così da quando, dopo il liceo, si è iscritta all'Accademia di Belle Arti di Perugia (convinta però di diventare pittrice, e non scultrice come poi sarebbe accaduto) ha scelto come maestri ideali quegli artisti che proprio attraverso la luce costruiscono il loro lavoro. Primo fra tutti Caravaggio, del quale voleva penetrare il segreto delle luci e delle ombre: «riproducevo i dipinti di Caravaggio con la matita, in bianco e nero. Li disegnavo continuamente e ne studiavo i chiaroscuri».

In seguito si sarebbe accostata alla pittura di chi, come fecero i divisionisti tra l'Otto e il Novecento, aveva lavorato intorno alla vibrazione luminosa, affidandosi a una tecnica allora più che innovativa e dettata dalla scienza, che si fondava sulla giustapposizione di colori stesi puri sulla tela in minuscoli tocchi, e non impastati precedentemente sulla tavolozza, come da sempre si usava fare.

Disposti in sottilissimi filamenti, quei colori "complementari" - come avevano da poco scoperto gli studiosi di ottica e di fisiologia della percezione - si caricavano vicendevolmente di un'intensissima potenza luminosa, che produceva una sorta di "incandescenza" interna.

Segantini, Previati, Pellizza da Volpedo e i loro compagni d'avventura erano del resto maestri tutt'altro che "ottocenteschi", almeno nell'accezione deteriorata che la parola ha acquisito nel tempo, ma al contrario erano stati radicalmente innovatori<sup>4</sup>, tanto da diventare i maestri riconosciuti di una compagine rivoltosa come quella dei futuristi.

Anche per loro, per i futuristi, la luce, intesa come vibrazione ed energia, avrebbe assunto un ruolo centrale, come parte di quella vitalistica «vibrazione universale»<sup>5</sup> alla quale essi, con la loro arte, si proponevano di riconnettersi. E se Boccioni lo proclamava nei manifesti e lo metteva in atto nella prassi scultorea e pittorica, compenetrando i corpi nell'atmosfera circostante attraverso le «linee-forza» emanate dai corpi, Balla si mostrava sedotto, anche più di lui, proprio dalla vibrazione luminosa, che traduceva magistralmente nei dipinti e pastelli della stagione divisionista<sup>6</sup> e poi in opere già futuriste come *Lampada ad arco* o nelle carte delle *Compenetrazioni iridescenti*, di cui era la luce a essere protagonista assoluta. E tutti loro, almeno nei primi anni dell'avventura avanguardista, avrebbero guardato al divisionismo come alla via maestra per tradurre in immagine quelle energie universali<sup>7</sup>. Le stesse energie che guidano il lavoro di Zazzera, che fa così spesso riferimento nei suoi scritti, nei suoi appunti, nel suo parlare agli «scambi energetici», alle vibrazioni, al continuum di energie in cui tutti siamo immersi (ma che solo a pochi è dato di avvertire e di captare, aggiungiamo noi).

Quei maestri ai quali la giovanissima Antonella, ancora studentessa, dedicava tutta la sua attenzione avrebbero sedimentato in lei la loro lezione, guidandola prima nelle ricerche fotografiche<sup>8</sup> e poi imprimendo una traccia intensa e profonda sul suo linguaggio artistico attuale. Perché le sue sculture di rame sono fatte, letteralmente, di «fili di luce» fittamente accostati, e di una gamma di colori variati, seppure non complementari, ma solo perché qui non ce n'è bisogno: la materia di cui sono fatti, per la sua intrinseca natura, è infatti portatrice di quella luce che i pigmenti pittorici devono invece procurarsi ricorrendo alle leggi dell'ottica.

In seguito sarebbe venuta la lezione di Piero Dorazio, vero Genius loci di Todi, per avervi abitato e lavorato per molti anni, i cui dipinti Antonella Zazzera ha potuto conoscere da vicino, lavorando già da studentessa nella galleria "Extra Moenia" della moglie Giuliana Soprani Dorazio e frequentando assiduamente lo studio dell'eccellente incisore di Dorazio, il pittore Mauro Salvi, presto divenuto uno dei suoi maestri. E Dorazio, a sua volta, non esitava a dichiarare la sua devozione a Giacomo Balla, che da ragazzo aveva conosciuto a Roma, nella casa-atelier (una vera, coloratissima "officina del mago") di via Oslavia e da cui aveva mutuato la passione, tutta futuristica, per la luce e il moto<sup>9</sup>.

Sarebbe presto sopraggiunto anche il magistero di Alberto Giacometti: soprattutto del Giacometti pittore e disegnatore prodigioso, da lei accostato e studiato attraverso la raccolta di una coppia di collezionisti svizzeri che risiedevano a Todi durante l'estate. E quelli di Enrico Castellani, per le dinamiche della luce e dell'ombra, di Carmengloria Morales, per la sedimentazione e stratificazione dei piani, di Nicola Carrino, per il rapporto tra spazio e scultura.

Ad accomunare tutti questi artisti<sup>10</sup> è l'uso di "matasse" di segni, e non di "tessiture", poiché i filamenti nelle loro opere appaiono giustapposti, sovrapposti, arrotolati se mai - "ammatassati" appunto - e non intrecciati fra loro come se fossero la trama e l'ordito di un tessuto<sup>11</sup>. Lo stesso accade nei lavori di Antonella Zazzera, che sono sì "corpi" luminosi, ma sono al tempo stesso sedimentazioni di tempo e di memoria, strati e strati di "vissuti", accumulati nel suo tempo personale e in quello delle generazioni che l'hanno preceduta: sono la traduzione in corpo e in immagine del suo Spazio/Tempo di persona e di artista.

La mostra che presentiamo ora, in occasione del conferimento del Premio Arnaldo Pomodoro, pensato dal grande scultore per confermare la bontà della ricerca di un artista giovane, ma che abbia già dimostrato di saper superare il vaglio delle prime prove del percorso artistico, non vuole perciò essere un'antologica mid-career del suo lavoro fino a oggi, ma si propone piuttosto di presentare l'esito attuale - sebbene ormai quasi decennale - del suo lavoro, concentrandosi sulle sculture in filo di rame (gli Armonici) e sulle Carte/Scultura, che di quelle sono una sorta di libera filiazione.

Per parlare del suo lavoro "maturo" occorre però fare un passo indietro, alla fase in cui, negli anni tra il 1998 e il 2003, operava con la fotografia: è qui, infatti, che si manifesta il Segnotraccia, la forma archetipica del lavoro di Antonella Zazzera.

Dalla fotografia e dal Segnotraccia (così lei definisce il segno spontaneo e personalissimo «che rappresenta la stretta fusione dell'Io con la materia artistica» e con il quale, ripete spesso, esprime la propria «unicità di individuo»), si sarebbe compiuto il passaggio dalla pittura alla scultura; perché il rame della scultura, altro non è se non «la materializzazione delle forme generate nella fotografia dalla luce».

Personalissime, frutto del suo bisogno di percorrere sentieri mai battuti e di servirsi di materiali "eterodossi" per esplorarne le potenzialità espressive, le grandi fotografie di quegli anni sono tutt'altro che immagini naturalistiche o mimetiche: sono invece scatti che Zazzera eseguiva su suoi lavori realizzati con un materiale industriale, la vetronite, formato da due sottili lamine di rame saldate da uno strato di polvere di vetro compressa (già allora, luce + luce, a ben vedere).

Su quelle lastre di rame incideva i suoi segni, i suoi graffi, le sue tracce "primarie" - i Segnotraccia, appunto - fino a raggiungere la materia vetrosa al loro interno, e poi le fotografava. E con stupore, una volta sviluppate le fotografie, vi trovava colori e forme insospettate, generate dalla luce che, colpendo i piccoli prismi di vetro, si rifrangeva e si riverberava secondo le proprie leggi, dando vita a "eventi" visivi non percettibili dall'occhio umano ma registrati puntualmente dalla pellicola fotografica.

«La luce - commenta lei - generava forme pure, spontanee, ne animava i cromatismi, esaltandone la dimensione curva. Successivamente, quei segni e quelle forme di luce si sono materializzate all'esterno, hanno preso corpo. Così è nata la serie scultorea degli Armonici: strutture create con la stessa materia generante, il rame. Il Segnotraccia fotografico si è concretizzato nel fine filo luminoso e, sedimentando, ha iniziato a comporre le curve strutture dinamiche»<sup>12</sup>.

Gli Armonici, dunque, rappresentano il cuore di questa mostra, insieme a una ritmica sequenza di Carte/Scultura nere. Ma ad accogliere i visitatori sono due Ri-Trattiche, le forme ovoidali di filo di rame intrecciato, inaugurate nel 2008, che l'artista ha voluto porre qui, all'ingresso, quasi fossero le figure dei Lari e i Penati poste a protezione degli abitanti nelle case dell'antica Roma.

L'allestimento della mostra è scaturito da una visita, da un vero "sopralluogo", che Zazzera ha voluto fare allo spazio espositivo, insieme a chi scrive, ai responsabili della Fondazione e ad Arnaldo Pomodoro stesso.

È stato chiaro da subito che, una volta "impadronitasi" del luogo e dei suoi rapporti spaziali, sarebbe poi stata lei stessa a decidere come e dove esporre le opere, che avrebbe poi in gran parte realizzato come lavori site-specific, proprio per questo luogo. È infatti una sua "necessità" quella di formare e trasformare le sue sculture in base al luogo che andrà a riceverle, «così che il luogo divenga per esse ventre materno».

Sono dunque le Ri-Trattiche che l'artista ha voluto porre all'inizio del percorso, quasi come talismani benefici. Perché quegli ovali evocano, nel suo vissuto, i vecchi ritratti fotografici degli avi ottocenteschi: quei volti seppiati e un po' brumosi posti sempre in coppia - il marito e la moglie, i "capostipiti" - che fino a pochi decenni fa dominavano le case contadine, a rammentare quotidianamente ai loro abitanti le radici da cui erano scaturiti. E seppure siano privi di qualunque rapporto con il reale, aniconici come sono, vuoi per la loro luce attenuata, vuoi per la loro forma ovoidale, "primaria", resa anche più "materna" e avvolgente dalla leggera concavità che l'artista ha impresso alla loro superficie, questi lavori portano tuttavia fortissima in sé una valenza calda e accudente di "famiglia".

Entrano poi in scena i Naturalia, forme primarie anch'esse, perché ispirate a quelle dei nidi («del nido e anche del ventre materno», dice), ma non concluse in se stesse come gli ovali di Ri-Trattiche, bensì connesse con lo spazio circostante attraverso filamenti lasciati liberi che, come le linee forza dei futuristi (ma anche come accade in natura, con i ramoscelli più esterni che compongono i nidi), si diramano dal loro nucleo con un moto centrifugo.

Pur generate anch'esse dall'intreccio di fili, così come gli Armonici e le Ri-Trattiche, questi lavori, avviati nel 2011, vivono tuttavia una vita separata rispetto a essi. O, per meglio dire, condividono la propria vita con la natura in modo assai più stretto di quelli e, al tempo stesso, appaiono più "liberi": «i Naturalia sono meno pacati - riflette l'autrice - più misteriosi e scomposti, più drammatici... Rappresentano uno sviluppo delle "forme a nido" analizzate in alcune sculture precedenti, e sono forme dinamiche che si estendono nello spazio attraverso l'ombra, che è prolungamento del segno ed è parte del lavoro stesso».

E l'ombra è parte del lavoro anche nelle Carte/Scultura, nelle quali Zazzera esplora le dinamiche del segno riallacciandosi alla pratica - per lei continua e costante - del disegno, ma forzando ancora una volta il tratto, e spingendolo dalla bidimensionalità alla tridimensionalità.

Singolare - come sempre in quest'artista - la tecnica da lei inventata per realizzare l'idea. E naturale - come sempre in quest'artista - la materia con cui riveste il filo di rame. È con la cellulosa, infatti, ora bianca ora nera (quasi a voler evidenziare con questa cromia essenziale il rapporto strettissimo di tali lavori con il disegno a matita su carta), che Zazzera riveste le strutture, realizzate in questo caso con maglie larghe, attraversate dall'aria, e dotate di una vivace gestualità segnica. Le strutture con il filo di rame e le tuffa poi in grandi vasche colme di pasta di cellulosa. Ed è questo denso impasto che, una volta estratte le opere e poste a essiccare al sole, ricoprirà la superficie dei fili metallici accecandone in gran parte la luminosità (pochi e minimi i tratti di filo che restano scoperti, allo stato naturale) ma rivestendoli al contempo di una nuova "pelle", pastosa e vellutata, che le pone in un territorio "altro", seppure contiguo, rispetto a quello in cui vivono gli altri suoi lavori.

Lo spiega lei stessa: «le Carte/Scultura sono strutture reticolari di rame, dove la polpa di cellulosa si adagia, stratificandosi. L'esigenza di tornare al disegno, alla leggerezza del foglio di carta, mi ha portata a pensare alla cellulosa come base su cui sviluppare e rendere evidente la naturalezza del segno, che si libera attraverso una forte gestualità pittorica».

Tenute scostate dal muro, le Carte/Scultura, sono completate dall'ombra, diversa a seconda dell'intensità e della traiettoria della luce, che esse proiettano sulla parete, acquisendo un'ulteriore tridimensionalità, tesa a travalicare quella, lieve, del filo di rame, per andare a collocarsi con assertività nello spazio. In questa mostra figurano Carte/Scultura Nere, collocate secondo un ritmo preciso e realizzate appositamente, servendosi di un filo di rame dalla tonalità bruna, perché non stridesse con il nero della cellulosa. Nero che a sua volta si fonde con il cromatismo dell'ombra in un continuum armonioso, frutto di una precisa progettualità. In tal modo, chiarisce Zazzera, «l'accostamento dei toni rende omogeneo l'intero lavoro, che nella terza dimensione diviene corpo unico».

Sono però gli Armonici a dominare la mostra, così come, a oggi, essi sono dominanti quantitativamente nella sua produzione artistica, imponendosi su tutti gli altri lavori anche per l'impegno progettuale e fabbrile che portano in sé.

Si tratta di opere di grandi o grandissime dimensioni (una di esse, in mostra, creata appositamente per questo spazio, s'inerpica sulla parete per quasi tre metri, dopo essersi ripiegata sul pavimento), tutte laboriosamente costruite "gettando" il filo di rame in lunghi, fittissimi ranghi, da un capo all'altro del telaio, in innumerevoli stratificazioni successive, dense di significati simbolici ma capaci anche di generare impensabili giochi di colore e di luce sulla composita superficie dell'opera.

A ben vedere gli Armonici si potrebbero anche definire, paradossalmente, "dipinti tridimensionali": ma dipinti divisionisti, come si accennava sopra, costruiti accostando filamenti di luce-colore che nell'apparente monocromia mostrano invece, a un esame più ravvicinato, innumerevoli sfumature.

È infatti la nostra retina, proprio come accade nelle tele divisioniste, a fondere in una tonalità virtualmente uniforme la difformità di colore dei diversi filamenti. Ed è proprio tale difformità a dar vita al vibrante campo energetico generato da questi lavori.

Per realizzarli, Antonella Zazzera attinge a diverse, grandi bobine industriali di filo di rame che, trattato con finiture diverse (nate non certo per ragioni estetiche ma per esigenze pratiche, legate alla conducibilità e ad altre caratteristiche del metallo), assume diverse cromie, dal colore di base del rame, rosato, all'oro nelle sue tante sfumature, fino a un marrone che può trascolorare nel nero violaceo: «sì, quelle bobine sono la mia tavolozza», spiega pianamente lei. Che poi provvederà a "cucire" quei fasci di fili con una ritmica sequenza di punti, eseguiti con il grande ago ricurvo usato un tempo dai materassai, nel corso di un autentico e sfiancante "corpo a corpo" con l'opera.

Eppure l'esito visivo di tanta fatica (e di tanto peso fisico: le opere più grandi sfiorano i due quintali) è di assoluta leggerezza. E la ragione sta nel fatto che quei "corpi" massicci, densi, compatti, grazie al materiale di cui sono fatti, sono smaterializzati ai nostri occhi dalla luce che emanano.

Tutti partono da una forma geometrica elementare, un quadrilatero irregolare, lievemente arcuato in alto e altrettanto lievemente incavato in basso, che proprio verso il basso si rastrema. È quella la forma primaria degli Armonici (in mostra c'è l'"archetipo"), le cui misure-base (in alcuni casi), sono dettate dalle misure corporee, antropometriche

dell'artista. Di volta in volta tale forma sarà lasciata distesa oppure piegata, avviluppata, "drappeggiata" in modo solo apparentemente casuale, in realtà sorvegliatissimo, frutto com'è di un preciso progetto che detta il processo sin dal momento in cui il telaio viene disegnato e assemblato, in funzione dell'andamento che si vorrà imporre all'opera finita.

Tutta la "naturalizza", l'apparente "facilità" dell'opera di Antonella Zazzera si rivela dunque, a un esame più attento, come il frutto di una severa e sorvegliatissima progettualità. Ed è forse proprio da questo intreccio di Natura e Cultura, di seducenti stimoli percettivi (che cosa, più della luce, nutre la nostra vita e il nostro spirito?) e di un rigoroso processo di pensiero, che i suoi lavori così singolari, unici davvero nel panorama dell'arte di oggi, sprigionano una fascinazione sui sensi e sulla ragione cui è così difficile sfuggire.

<sup>1</sup> Si veda al riguardo anche: F. Sardella, Antonella Zazzera. Le origini del fare, catalogo della mostra, Todi, Palazzo Morelli Fine Art, 6 dicembre 2014 - 31 gennaio 2015. Federico Sardella è il critico che ha seguito Antonella Zazzera con maggiore attenzione e assiduità.

<sup>2</sup> Da un'intervista del gennaio 2015 per la tesi di laurea, discussa nel luglio dello stesso anno, di A. I. Ingria (Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia).

<sup>3</sup> Da un'intervista realizzata nel febbraio 2015 da A. L. Esposito per un esame del Corso di Laurea Magistrale dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

<sup>4</sup> Non a caso alla loro prima apparizione pubblica, in occasione della I<sup>a</sup> Esposizione triennale di Brera (Milano, 1891), subirono attacchi violenti dalla critica e dal pubblico.

<sup>5</sup> Nel manifesto La pittura futurista. Manifesto tecnico (11 aprile 1910), firmato da Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini si legge: «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. [...] Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi come vibrazioni nello spazio che percorrono». E ancora: «Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre: stanno ferme e si muovono, vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale» (i corsivi sono di chi scrive).

<sup>6</sup> Fu Balla, a Roma, nei primissimi anni del Novecento, a insegnare la tecnica divisionista a Boccioni, Severini e a Sironi, più giovani di lui di una decina d'anni (si veda: G. Severini, La vita di un pittore, con uno scritto di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Abscondita, 2008, p. 23).

<sup>7</sup> «Non può sussistere pittura senza divisionismo», scrivono i cinque firmatari di La pittura futurista. Manifesto tecnico, cit.

<sup>8</sup> Negli anni tra il 1998 e il 2003 Antonella Zazzera ha praticato la fotografia con modalità del tutto originali. Riguardo al suo percorso artistico, si veda l'intervista alle pagine successive.

<sup>9</sup> «Luce e movimento sono l'essenza della realtà, tutto il resto è illusione, apparenza», scriveva Dorazio nel 1994 (P. Dorazio, Quello che ho imparato, Mantova, Maurizio Corraini Editore, 1994), in un'asserzione solo apparentemente paradossale.

<sup>10</sup> Fuorché il Balla delle Compenetrazioni iridescenti, fondate sullo studio dello spettro luminoso (lui le chiamava infatti "iridi").

<sup>11</sup> Anche le opere di Piero Dorazio degli anni '60 -'70 erano dette comunemente Reticoli, mentre per l'artista erano Sedimentazioni (in F. Sardella, Antonella Zazzera. Le origini del fare, cit.).

<sup>12</sup> Da un'intervista di A. I. Ingria, cit.

