

ARON DEMETZ

Per scolpire bisogna amare la solitudine. Si può stare in un luogo remoto, dove arrivano rarefatte notizie dal mondo, nella continua incertezza

se siano fatti accaduti o fantasie, incubi, sogni. Così lo scultore vive tra la casa e lo studio, dove fa nascere la realtà del suo desiderio dalla materia. Più del lavoro del pittore, che procede per apparizioni, quello dello scultore evoca meraviglie, produce rivelazioni. La pietra, la terra, il legno contengono la forma e la vita. Più di altri, a Selva di Val Gardena, abituato all'aria dei boschi, Aron Demetz allarga il mondo degli affetti famigliari. Sono giovani, bambini, amici. Demetz li ha già visti, ha parlato con loro. Sono le persone che incontra ogni giorno, sono le figlie e i figli dei vicini che condividono la stessa aria, le stesse ore, gli stessi ritmi dell'esistenza. Demetz sta nella tradizione. Nella Val Gardena, da sempre, le forme escono dal legno, e Demetz sente che nel legno si nasconde un'anima: così la tenta, la cerca, la estrae con una sensibilità che altri hanno creduto di riconoscere nelle immagini devote, nei Cristi e nei santi prestabiliti in una iconografia collaudata e consumata. Miracolosamente Demetz trova nel legno anime, anime trepide e anime impavide, certe della loro bellezza e della loro integrità. Ci guarda... ferma, senza un fremito, senza turbamento e incertezza. Il volto è liscio e la forma si increspa appena sulla testa a restituire il volume dei corti capelli (Bianco e nero, p. 74). Demetz accompagna le venature del legno con un leggero, opalescente cromatismo, per restituire dell'adolescenza l'improvviso arrossire e, insieme, l'integrità.

Di perfetta misura, la testa si innesta su un busto nero dal collo graziosamente ritagliato. L'invenzione è perfetta nel motivo delle braccia conserte, che vieppiù chiudono l'immagine chiusa. Una immagine ritrovata, dopo tante frantumazioni, e traumi e faticate forme per riaffermare la semplice misura del corpo. Demetz si sbarazza di un passato ingombrante, di ogni situazione di dubbio, e risale a una immagine prima cui nessun'altra soccorre. Non conosce il tormento della forma di Vangi. Alle sue spalle la verginità dello sguardo era stata da poco recuperata nella terracotta dipinta e nel bronzo da Giuseppe Bergomi, mentre lontano dall'Italia, ma in un eletto spirito classico, aveva elaborato legni policromi il giapponese Funakoshi, maestro lontano e diretto di Demetz. La lezione di Demetz si avverte nei due nudi con scarpe (Scarpe rosse, p. 24), su un ampio basamento per un contrappeso espressivo. Ma, quando non si esercita sui nudi, come nella bellissima e virginale ragazza che tiene il passero in mano (Uccello morto, p. 28), Demetz insiste su una forma ampia, avvolgente, quasi astratta, una forma chiusa, in perfetta coerenza con la plastica struttura dei volti, squadrati, levigati, magari animati dalla mobilità dei capelli. Da questa poetica derivano i sapidi padre e figlio (Padre e figlio, p. 40) che si guardano in cagnesco, utilizzando il contrasto fra l'agilità delle teste e la compattezza dei volumi dei corpi, ma anche la ragazza con il pappagallo in testa (Storia dell'orso, p. 34), dal maglione di un bellissimo rosso, e l'ingenuo postino (Perché oggi non arriva la posta?, p. 38) con la borsa a tracolla. L'opera più compiuta di questa serie è la donna in nero (Oblivion, p. 76), in più versioni, fortunata invenzione, e nelle proporzioni, con il busto allungato, e nella forte contrapposizione tra la testa e il corpo, fino a definire una immagine austera di rigore e di isolamento dal mondo. Difesa, resistenza, come sembra suggerire l'abito come una divisa, evoluzione di quello più attillato della fanciulla... A questa immagine possono corrispondere i versi di Emily Dickinson: "L'anima sceglie i suoi compagni / e poi chiude la porta; / la sua divina superiorità / non sopporta estranei. // Impassibile, sente la carrozza che si ferma / al cancello. / Impassibile, guarda un re prostrarsi / sul suo tappeto. // Io so che lei di tutto il mondo / può scegliere uno solo: / poi chiude i confini della sua attenzione / come fossero pietra". Mai è illustrativo Demetz. Sempre contenuto, impenetrabile; mai un compiacimento, mai una concessione all'ornamento. Egli cerca l'essenziale, le sue sculture sono sculture dell'anima, intrinsecamente liriche; la loro naturale condizione è la solitudine, anche quando sono gruppi, quando egli affronta la famiglia, un padre, una madre e il figlio sul divano (Divano II, p. 96) davanti al televisore, ognuno concentrato nella sua visione. Demetz cerca la malinconia dello sguardo, come nel giovinetto a torso nudo con le mani in tasca (Mio padre voleva un figlio, p. 78). Un altro dei suoi adolescenti, oscillante tra malinconia e purezza. Purezza, integrità, malinconia, stupore sono le condizioni psicologiche che egli persegue. L'innocenza è nello sguardo puro della giovinetta con la maglia bianca (Altrimenti ti bacio, p. 36). Nella piccola Maren (ciao zio Willy) (p. 30), si assiste alla condizione di passaggio dalla bambina alla donna; il corpo avverte un timido accenno di rotondità ai seni, mentre le mani



Aron Demetz

tentano di proteggere la nudità. Ma la testa con gli occhi azzurri parla di una persistente tristezza, di un carattere malinconico, di una predisposizione all'infelicità. Basta poco a Demetz, senza enfasi, senza insistenza, a intercettare gli stati d'animo di maestri come Soutine, ricusando ogni declinazione espressionistica. Ed è tanto più sorprendente perché la natura profonda, e prevalente, di Demetz è apollinea. Così egli intercetta, senza retorica, la mitezza e il candore nel nudo semplice dell'adolescente che tiene fra le mani un uccello ferito, compagna ideale del giovinetto ignudo con la bambola di pezza (*Compagnia*, p. 26), a segnalare l'improvvisa interruzione dei giochi, una ripresa di attenzione, un avviso della coscienza. Questi giovinetti sono, turbati o sereni, molto pensanti e talvolta impercettibilmente dolenti, come quello, a tre quarti di busto, che inclina il capo, quasi in preghiera (*Ricordo della madre*, p. 80); e lo spirito sembra una conseguenza diretta della loro innocenza e non il frutto di una vocazione o una scelta, se è vero che il prete (*Il collezionapeccati*, p. 82) con la stola viola ha una posizione inclinata e un atteggiamento perplesso, come uno scrutatore di coscienze. Demetz sceglie un altro codice per rappresentare il turbamento o il peccato, la condizione di passaggio dalla bambina alla donna. Oltre alla severa donna in nero (*Bianco e nero*, p. 74), Demetz si misura con la curiosa donna con il pappagallo in testa (*Ragazza con pappagallo*, p. 32), idea peregrina cui la semplicità della figura sembra contrapporsi sia nel movimentato panneggio sia nella naturalissima posizione dei piedi. Quando Demetz esagera è perché ha paura della semplicità nella quale egli eccelle, capacità di sentimenti e di forme. Questa si compie nella felicissima invenzione della donna (*Chiara*, p. 72) cui i capelli coprono in parte il volto tagliando gli occhi. L'innocenza perduta sembra lasciare il campo alla malizia e al peccato. O, forse, piuttosto al pentimento. Certo, una piega dolente si insinua nelle forme levigate del volto. L'intuizione risale alle fonti del classicismo aulico e insieme intimistico di Francesco Laurana. Tradurre quelle elette forme in un linguaggio borghese è insieme inevitabile e frustrante, ed è il disagio di scultori come Francesco Messina, Ernesto Ornati, Giuliano Vangi. A loro guarda Demetz tentando una semplificazione linguistica e una difficile ricerca dell'essenziale. In questo, e persino nelle scelte tematiche più impervie, egli ha un precedente in uno scultore solitario e ancora sottostimato: Bruno Innocenti, una parte della cui produzione, come non frequentemente accade nella tradizione italiana, soprattutto recente, è proprio nel legno. Ma la forza di Demetz è nello sguardo incontaminato, nella esclusione di ogni riferimento diretto, nel rifiuto del citazionismo, nella ricerca di una forma pura, non solo in sé ma anche pura da residui di storia e di tradizione. Così egli sembra arrivare al maggior ardimento nella recente bambina in poltrona (*Divano I*, p. 94), immagine tanto attuale da confinare con il gusto Pop. Ma la grande poltrona, nella quale la bambina appare anche più sola, non è un divertimento concettuale alla Gnoli. È un riferimento naturalistico per accentuare lo spaesamento della bambina, i cui piedi non toccano terra e le cui mani poggiano leggere, come equivalenti di una delicatezza interiore. La compostezza, la staticità della bambina, la fissità dello sguardo perso (probabilmente davanti a un televisore), contengono, nel soggetto assolutamente quotidiano, una spiritualità, una pulizia disarmanti, punto di arrivo di una ricerca sugli stati d'animo e sulla religiosità del quotidiano. In quella bambina c'è una umanità fragile, esposta, un principio di inquietudine temperato dalla inconsapevolezza, una serietà che possono avere solo i bambini. L'archetipo di questa immagine è, ancora, nella grande tradizione del Quattrocento italiano, in Piero della Francesca, in "una tradizione 'non eloquente' arrivata fino a noi passando da ultimo, per la scuola metafisica" di cui parla proprio Domenico Gnoli. Così matura la ricerca di Aron Demetz, umile e ambizioso, semplice e determinato, certo che le sole verità che bisogna ricercare sono le verità del cuore.

Vittorio Sgarbi