



UNA MUSICA E UN CANTO GIÀ SCOLPITI
Retrospectiva di Nunzio Bibbò

UNA MUSICA E UN CANTO GIÀ SCOLPITI

Retrospectiva di Nunzio Bibbò

a cura di:

Giulia Gaibisso

Luigi Martini

con la collaborazione di

Oriana Persico

Salvatore Iaconesi

Progetto grafico:
Paolo Podda

“Nessuna pagina di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore”

Edito da 4changing in collaborazione con Cibeledizioni
2017

“tutti i diritti riservati a 4changing e Luigi Martini”
www.cibeledizioni.it

UNA MUSICA E UN CANTO GIÀ SCOLPITI

Retrospectiva di Nunzio Bibbò

Roma, via dei Rutoli 8, 4changing
24 Febbraio 2017 – 24 Marzo 2017

Con la collaborazione di
4changing
Baicr Cultura della Relazione
Istituto Nazionale di Sociologia Rurale – INSOR
Human Ecosystems Relazioni – HER
Istituto Nazionale per i Beni Sonori e Audiovisivi dello Stato – Roma
Archivio Nunzio Bibbò – Roma
Associazione Onlus “Arte S. Lorenzo” – Roma

Promossa da
4changing

Curatori della mostra e del catalogo
Giulia Gaibisso e Luigi Martini

Creatori dell’opera virtuale e del sistema che la produrrà
Oriana Persico e Salvatore Iaconesi

Collaboratori alla curatela della mostra nelle luci e nella segnaletica
Oriana Persico e Salvatore Iaconesi

Curatela del catalogo
Paolo Podda, Luigi Martini, Giulia Gaibisso

Organizzazione della mostra
4changing, Luigi Martini, Ekaterina Ivanova Bibbò

Segreteria della mostra
4changing, Via dei Rutoli, 8

Fotografo delle opere
Stefano Semenzato

Collaborazione alla selezione delle poesie
Francesco Russo

Curatori dei dvd sulla voce di Nunzio Bibbò
Giulia Gaibisso e Luigi Martini

Tecnico del suono per il recupero della voce di Nunzio Bibbò
Luciano D’Aleo (per l’Istituto per i Beni Sonori e Audiovisivi dello Stato)

Curatore del dvd “Nunzio Bibbò secondo Ennio Calabria”
Luigi Martini

Tecnico del suono per la voce di Ennio Calabria
Enrico Bagnato

Montatore dei dvd sulla voce di Nunzio Bibbò e di “Nunzio Bibbò secondo Ennio Calabria”
Andrea Guerreri

Autore del documentario “Nunzio Bibbò”
Aldo Cimaglia

Si ringraziano coloro che hanno acconsentito al prestito delle opere, così come coloro che si sono dichiarati disponibili a metterle a disposizione:
Archivio Nunzio Bibbò; Valeria Chicchi e Francesco Catullo; Marco De Bonis; Vera e Tullio Lucidi; Luigi Martini; Antonella Pirisi e Massimo Nozzi.

Si ringraziano per l’aiuto e la collaborazione:
Archivio Nunzio Bibbò, Roma; Associazione Onlus “Arte S. Lorenzo” – Roma; Istituto per i Beni Sonori e Audiovisivi dello Stato, Roma; Baicr Cultura della Relazione; Istituto Nazionale di Sociologia Rurale; Human Ecosystems Relazioni; Art is Open Source; Giuseppe Bibbò; Ekaterina Ivanova Bibbò; Piero Cavallari, Antonella Fischetti; Carlo Gaibisso; Roberto Iannilli; Rita Pedonesi; Marina Pivetta, Rosanna Poggioni.

PERCHÉ L'ARTE. PERCHÉ NUNZIO BIBBÒ.

Lucio Fumagalli

La nostra bella sede è cresciuta di qualche stanza dove poter ospitare nuovi amici e nuove imprese. Le Mura Aureliane e le Cisterna dell'Acqua Marcia, che dalle vetrate entrano in ufficio, ci accompagnano insieme ai tufi, al travertino, al ferro arrugginito degli infissi nel nostro percorso rispettoso della Storia e delle Storie e curioso di ogni novità che possa accrescere la capacità di dialogo e di contaminazione anche tecnologica. Speriamo perciò che l'arte ci accompagni così tutti i giorni di lavoro quale fonte di ispirazione e segno concreto della volontà di comunicare.

Visitandoci sarà facile capire come mai ci siamo subito appassionati al lavoro di Nunzio Bibbò e di Oriana Persico e Salvatore Iaconesi, artisti digitali di ecosistemi relazionali. La materia, il segno e i colori si accompagnano infatti alle geometrie digitali ed insieme raccontano di volti e di emozioni.

4changing opera attraverso una Value Constellation dove cerca di coinvolgere persone e imprese che vogliono coniugare la dimensione tecnologica con gli aspetti economici, sociali e culturali; nuove iniziative commerciali capaci di svolgere ruoli importanti in una società sempre più ricca e articolata. Un contesto sociale dove però si può generare il rischio di dimenticare pezzi di storia e di conoscenza

o di rimanere ancorati a vecchi metodi di lavoro per paura di non riuscire a orientarsi tra le tante possibili alternative offerte dalle tecnologie o da nuovi modelli organizzativi. La fatica di orientarsi tra possibilità reali e mode effimere, tra valori positivi e negativi è molto elevata.

È difficile entusiasinarsi per modelli organizzativi che rendono possibile scomporre i processi per acquisirne un dominio sempre più consapevole e orientato a coinvolgere persone e organizzazioni portatrici di competenze molto profonde oppure a rendere possibili allocazioni di parti di processi per poter beneficiare di condizioni di lavoro molto (forse troppo) favorevoli. I modelli della scuola scandinava, la Value Constellation di Normann, diventano così i presupposti di grandi processi di offshoring o delocalizzazione produttiva. Intere parti, se non la quasi totalità del processo produttivo, vengono allontanati dalle imprese non per cercare l'eccellenza ma solo il massimo contenimento dei costi, non per sviluppare il contributo personale ma piuttosto per annichilirlo.

I Big Data diventano strumento per innovare i processi commerciali e di marketing, sviluppando però metodiche invasive della riservatezza personale piuttosto che vero marketing relazionale o simbiotico dove le persone siano veri attori

e non meri bersagli, molto lontano quindi dalla centralità del cliente-produttore (prosumer) di Tofler.

Diventa quindi sempre più importante generare una diffusa conoscenza e capacità d'impiego delle nuove tecnologie; per questo lavoriamo con chi si occupa dei mondi di frontiera della conoscenza, siamo impegnati nei processi di formazione e cerchiamo di esaminare il più velocemente possibile le ricadute complessive attraverso sistemi di analisi dei fenomeni sociali.

La dimensione artistica racchiude in sé tutte queste dimensioni e la scultura nella sua concretezza di materie riesce a darne evidenza visiva e tattile. Questo è il motivo per cui, quando ho visto la prima volta le opere di Nunzio Bibbò, ho deciso subito di ospitare presso di noi la mostra retrospettiva. Scultura e pittura che raccontano, ridono, scherzano e soffrono, immerse nella vita quotidiana e illuminate sempre da echi di mondi che furono, che

riemergono mai completamente compiuti, sempre nel desiderio di vivere lo stupore della novità.

L'anno scorso è morto Augusto Camera, professore di Storia e Filosofia per tanti studenti italiani con il suo manuale scritto insieme all'amico Renato Fabietti. Credo che il lavoro di Nunzio gli sarebbe piaciuto assai per la capacità di rappresentare il pensiero in modo concreto, la Storia e la Filosofia consolidate nella materia. Vedo il mio professore osservare le opere e sento la sua voce rugosa confondersi con la creta dura ma ancora plastica di Nunzio.

Nell'atmosfera magica e musicale in cui ci siamo addentrati siamo accompagnati dal lavoro di Salvatore e Oriana, osservatori ed etnografi che ci riconducono alla realtà delle relazioni umane e sociali che racconteranno la mostra a partire dal gioco tra le opere e i visitatori, che ridaranno giustizia a Nunzio oltre ogni nostro racconto riportandolo tra i suoi amici di sempre e chi lo avrà appena incontrato.

SOMMARIO

7 Perché l'arte. Perché Nunzio

Lucio Fumagalli

11 Una musica e un canto già scolpiti

Luigi Martini

23 Una studentessa nello studio di Nunzio Bibbò

Giulia Gaibisso

27 I sensi della scultura

Oriana Persico e Salvatore Iaconesi

Catalogo delle opere

35 Paesaggio ancestrale

53 Mito Guerrieri Regine

69 Assemblee Gruppi Esodi Ri-Unioni

85 Donne Amore Coppia

109 Eros

Repertorio delle interviste e dei testi critici

118 Interviste

125 Testi critici

Biografia e Mostre

144 Biografia

148 Mostre

UNA MUSICA E UN CANTO GIÀ SCOLPITI

Luigi Martini

Per te e per il tuo lavoro ho deciso di venir meno a un impegno assunto con me stesso dieci anni orsono, non curare altre mostre.

La proposta è venuta da Silvia e Lucio – sì, lo so non li conosci – desiderano inaugurare la sede delle loro attività culturali con una tua retrospettiva. Potevo dire di no dopo che, per ricordarti, Ennio mi ha convinto a parlare di te persino in chiesa, dove ho solo cercato di trattenere il pianto? Ho cominciato a lavorare all’archivio delle tue opere – il disordine che hai lasciato è totale, e non sai quante te ne ho dette –, Stefano mi ha aiutato – lo so, neanche lui conosci –, fotografandole tutte, e Ekaterina le sta schedando e ordinando.

Nello stesso tempo abbiamo iniziato a lavorare alla mostra, ho scelto Giulia per curarla con me – non la conosci, ha 23 anni, ma sono certo che ne saresti contento – e ho chiesto a Andrea – che non conosci (mi sto accorgendo che non conosci proprio nessuno!) – di lavorare con noi sui video di montaggio, mentre Luciano ti “puliva” la voce – inutile aggiungere che neanche lui conosci – e Francesco ha offerto il suo apporto nella selezione delle poesie – non lo hai mai incontrato ma è campano, come te –. Ed è solo l’inizio. Non sai quante persone – a te sconosciute – stanno lavorando alla mostra – Paolo, ad esempio, sta

impazzendo per seguirmi nella lavorazione del catalogo –, tutti solo per passione.

La mostra è un *work in progress* – lo so, non mi hai mai sentito dire una cosa del genere, ma adesso capirai perché – nell’ultimo mese si sono aggiunti al lavoro (in progressione, come vedi) due artisti particolari – Oriana e Salvatore – che creeranno una situazione tecnologica, dentro lo spazio espositivo, che produrrà una *scultura virtuale* con le emozioni, la sensibilità e le attenzioni che i visitatori manifesteranno verso le tue opere.

Che ne dici? Avresti mai pensato che le tue sculture – ma anche le pitture e le incisioni – potessero indurre a creare – misurandosi – *nuove tue opere*? Che la creta e le nuove tecnologie si interfacciasero per ancor creare?

Naturalmente abbiamo – Giulia e io – letto e riletto i testi che sono stati scritti sulle tue plastiche forme, riascoltato la conversazione che facemmo nel 1993, guardato centinaia e centinaia di opere: il tutto per trovare il bandolo di quella matassa che, sempre, un artista autentico lascia a coloro che lo incontreranno con desiderio.

E, visto che mi hai indotto a venir meno a quell’impegno, ci siamo detti: *Come possiamo offrire l’opera di Nunzio perché sia “vissuta”?* *Come far ascoltare e carpire*

1. Medardo Rosso
2. Arturo Martini.
3. Edward Hopper

quel “nucleo di originalità” che l’artista vero possiede? Qual è l’“anima tua” che concedi? Possiamo riuscire dove tanti altri, ben più dotati, non sono stati in grado? Infine, è possibile donarti una mostra che ti sorprenda?

Anche perché, non sei semplice, sei rude e arcaico, saluti gli amici sfiorandoli col cranio, piuttosto che con le labbra; un autentico contemporaneo. Non a caso la tua scultura si nutre della terra, dell’acqua e del fuoco, e diventa un reperto archeologico in vita, denso di vita.

Capisco che ci trovi un po’ ambiziosi, è vero, ma non si lavora con passione diversamente. Così abbiamo iniziato ad accarezzare con gli occhi le tue sculture, con le mani le superfici, e dentro di noi si alzavano suoni e armonie, si componevano musiche e sinfonie diverse, a seconda delle materie e dei temi. Incapaci di tradurle in spartiti da orchestrare, ci siamo detti certi che ognuno potrà ritrovarle nella propria sensibilità, sempre che si ponga nella condizione di ascoltarle, le tue sculture.

Abbiamo avuto la percezione che le tue dita corrano sulla tastiera della creta, la deformino con forza, quasi a sferzarla, per imprimere le note più forti, poi si sollevino per modularvi quelle più delicate donando le curve più dolci; quindi una sospensione ... poi la ripresa più possente su un’altra

tastiera, liberando così le note più gravi, dell’organo che emerge dalle profondità della terra.

Benedetto Croce ha scritto che “L’artista non soffre troppo della difficoltà che gli oppone la materia riluttante, e anzi la sfida, e gode del trionfo”, ma credo che il vecchio idealista napoletano mai ti abbia annusato. È la materia docile la tua eletta, l’erotismo della materia che è in te è del tutto tattile, fisico; desidera cedere sotto le tue dita, lasciarsi accarezzare e plasmare. Gli scultori il cui erotismo compositivo è primariamente intellettuale, cercano “la materia riluttante”, oppositiva, per lavorarla di testa e di forza; a lungo.

Sei tu, invece, della stirpe di Medardo¹ e di Arturo², particolarmente di quest’ultimo, il solo che ti stia alla pari nel comporre sonorità imprevedibili con l’epidermide delle sculture; una musica “che riga il silenzio”, con i suoi adagi e i suoi crescendo, fino alle rapsodie e alla moderna musica colta: “blues” o “rock” che sia. E a chi possiede la qualità di accarezzarle, con gli occhi, e guardarle, con le dita, è concesso di passeggiare nell’arte, accompagnato da musiche elettive.

Se Edward³ dipinge la luce, tu la carpsisci, impalpabile materia, la imprigioni nelle tue forme, per ridonarla in uno spartito. A fronte dei tuoi paesaggi ancestrali, l’organo dell’*Adagio* di Albinoni risale dalle profon-

4. Da una conversazione con Ugo Attardi, in: *Arte in Lotta*, (a cura di Luigi Martini), Ediesse, 1996, p. 16.
5. Virgilio, da *Eneide*, Libro VII.

dità per giacere sul pelo dell'acqua, su cui poggiano le tue architetture, tante e diverse plasmate dalla storia; sedimentazioni di lasciti intellettuali, estetici e funzionali all'uomo, sulle quali si inerpicano poi i violini per svettare maestosi verso di noi, oggi e domani.

Nasce a Napoli la forma "archetipica" dei paesaggi ancestrali, eterni, a modulare poesie, dove la tua sensibilità plastica trasfigura le forme raccontate dalla terra che si cuoce, e vibra, e emoziona, e canta. Come afferma Ugo: "una passione, un'idea del mondo non deve essere, in un'immagine plastica, semplicemente "detta", ma deve Essere, e vivere – col suo contrario – [...] esistenzialità⁴.

Dalle tue dita si alza, si inerpicca, si increspa e rimane incisa la creta, formando rupi percorse e segnate dagli esodi della storia, di popolazioni costrette a cercare altre terre; fin quando il forno dello scultore le blocca in cotta terra perché possano continuare a modulare l'aria con il lamento per la sofferenza del viaggio costretto, con il sospiro per il sollievo della sosta breve e con l'inno di gioia al nuovo approdo. In loro sono tutti i fuggiti nel corso dei tempi. E, nuovamente, l'organo dell'*Adagio* si alza dalle viscere del pianeta per seguire le forme che hai donato e liberarsi nella carezza dell'archetto sulle corde del violino.

Mentre i popoli e gli uomini su una terra – nuovo approdo – si misurano nel costruire il loro tempo, il tuo resta sospeso

«Qui la terra mirando, il padre Enea vede un'ampia foresta, e dentro, un fiume rapido, vorticoso e quieto insieme, che per l'amena selva, e per la bionda sua molta arena si devolve al mare. Questo era il Tebro, il tanto desiato, il tanto cerco suo Tebro fatale: a le cui ripe, a le cui selve intorno, e di sopra volando, ivan le schiere di piú canori suoi palustri augelli».

e Enea, orienta guardandoli dritto negli occhi

«"Via, [...] volgete il corso itene a riva". E tutti in un momento rivolti e giunti, de l'opaco fiume preser la foce, e lietamente entrarono. Porgimi, Èrato, aíta a dir quai regi, quai tempi, e quale stato avesse allora l'antico Lazio, quando prima i Teucrici con questa armata a' suoi liti approdaro»⁵.

Lungo il cammino gruppi, assemblee e riunioni si formano e disfano nell'andare; lascia l'impronta il viandante sul tratturo intriso d'acqua che, asciugandosi, restituisce il tuo passaggio, registra la tua Presenza almeno fin quando gli operai continueranno a urlare al poeta



6. Vladimir Majakovskij, da *Il poeta operaio*, tratta da «Maiakovski, Marcia di sinistra», edizione Editori Riuniti per «Vie Nuove», fuori commercio, 1958.

*«Ti vorremmo vedere accanto a un tornio!
Cosa sono i versi?
Roba da niente!
Certo che a lavorare mica ce la faresti».*

e lui ad argomentare

*«So bene
che non amate le frasi oziose, voi.
Per lavorare, fendete la quercia.
E noi?
Che forse non facciamo col legno lavori
d'intarsio?
La quercia delle teste lavoriamo.
Certo
è cosa rispettabile pescare.
Tirare la rete,
e prendere storioni!
Ma non è meno rispettabile il lavoro del
poeta:
prendere gente viva, non di pesci.
Una fatica enorme bruciare davanti alla
fucina,
temprare i metalli sibilanti.
Ma chi
può accusarci di essere oziosi?
I cervelli forgiamo con la lima della lingua.
Chi è superiore:
il poeta o il tecnico
che porta gli uomini al benessere?
Sono uguali.
I cuori sono motori.
E l'anima è un motore altrettanto complesso.
Siamo uguali. Siamo tutti compagni operai.*

*Proletari di spirito e di corpo.
Soltanto insieme
abbelliremo l'universo,
e lo faremo rimbombare di marce.
Contro i diluvi di parole innalziamo una diga.
All'opera!
A un lavoro vivo e nuovo!
E gli oziosi oratori,
al mulino!
Fra i mugnai!
A girare le macine con l'acqua dei discorsi»⁶.*

quando alle comunità di uomini, già Matteo
ha fatto dire a Cristo

*«Se il tuo fratello commetterà una colpa
contro di te, va' e ammoniscilo fra te e lui
solo; se ti ascolterà, avrai guadagnato il tuo
fratello; se non ascolterà, prendi
ancora con te una o due persone, perché
ogni cosa sia risolta sulla parola di due o tre
testimoni. Se poi non ascolterà costoro, dillo
alla comunità; e se non ascolterà neanche la
comunità, sia per te come il pagano e il
pubblicano.
In verità io vi dico: tutto quello che legherete
sulla terra sarà legato in cielo, e tutto quello
che scioglierete sulla terra sarà sciolto in
cielo. In verità io vi dico ancora: se due di voi
sulla terra si metteranno d'accordo per
chiedere qualunque cosa, il Padre mio che è
nei cieli gliela concederà. Perché dove sono
due o tre riuniti nel mio nome, lì sono io in
mezzo a loro»⁷.*

7. Dal *Vangelo secondo Matteo* (Mt 18, 15-20).
8. Bertolt Brecht, da *Elogio dell'imparare*.
9. Omero, da *Odissea*, libro XII.

e mentre le tue assemblee incarnano laiche sacralità, c'è chi, volgendosi all'uomo e alla donna dei tuoi gruppi, esorta

*«Impara la cosa piú semplice! Per quelli
il cui tempo è venuto
non è mai troppo tardi!
Impara l'abbicì: non basta, è vero,
ma imparalo! Non avviliti!
Comincia! Devi sapere tutto!
Tocca a te assumere il comando»⁸.*

Nel frattempo approdi giovinetto al museo archeologico di Napoli, la mitologia ti viene incontro, non sapendo che dall'Alto Sannio ti porti – guerriero arcaico –, in attesa che l'organo di Hendel ti abbracci e ti accompagni in *Sarabande* alla scoperta e alla battaglia, alla tragedia e alla esaltazione, alla conquista, alla difesa e al rilancio della memoria contemporanea con forme perenni, sull'onda di Odisseo inebriato dal canto delle Sirene

*«"Qui, presto, vieni, o glorioso Odisseo,
grande vanto degli Achei, ferma la nave, la
nostra voce a sentire.
Nessuno mai si allontana di qui con la sua
nave nera,
se prima non sente, suono di miele, dal
labbro nostro la voce;
poi pieno di gioia riparte, e conoscendo piú
cose.
Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra*

*di Troia
Argivi e Teucri partirono per volere dei numi;
tutto sappiamo quello che avviene sulla terra
nutrice".*

*Così dicevano alzando la voce bellissima, e
allora il mio cuore
voleva sentire, e imponevo ai compagni di
sciogliermi,
coi sopraccigli accennando; ma essi a corpo
perduto remavano.*

*E subito alzandosi Perimède ed Euriloco,
nuovi nodi legavano e ancora piú mi
stringevano.*

*Quando alla fine le sorpassarono, e ormai
né voce piú di Sirene udivamo, né canto,
in fretta la cera si tolsero i miei fedeli
compagni»⁹.*

mentre il guerriero si trasfigura in catrami alla porta della città contemporanea, fin dentro il "raccordo anulare" che la cinge, percorso da sfreccianti e inconsapevoli armate, accompagnate da percussioni; e improvviso si alza nuovamente l'organo e ode il canto di chi l'ha atteso

*«Se non ti fossi curato di quello che mi
accadeva,
Ed io non mi fossi curato di te
Avremmo percorso a zig-zag la nostra strada
attraverso la noia e il dolore
Sfiorandoci ogni tanto nella pioggia
Chiedendoci a quale dei bastardi dare la
colpa
E stando attendo ai porci in volo*



10, Roger Waters, da *Pigs on the Wing*.

11. Virgilio, da *Didone innamorata*, libro IV.

12. David Bowie/Brian Eno, da *Heroes*

*Lo sai che mi importa di quello che ti succede
e lo so che anche tu ti interessi di me
Così non mi sento solo
o non sento il peso della pietra
Adesso che ho trovato un posto sicuro
dove seppellire il mio osso»¹⁰.*

e da ogni dove la regina Didone, fra lontani cozzi d'arme e solitudine, è in preda a un sentimento, un'onda quasi sconosciuta, che non sembra governare, un fuoco che lentamente prende corpo nel suo cuore e che resterà suo "compagno" per molto tempo. Si siede, si alza, si veste delle tue sussultanti terre cotte, mentre ode distanti melodie

*«Anna, sorella, che incubi mi atterriscono sospesa.
Che ospite strano, questo, è giunto qui nel nostro palazzo, presentandosi come d'aspetto, di così forte petto e di armi. Credo davvero, e non è vana la mia opinione, che discenda dalla stirpe degli dei.
La paura rivela gli animi vili. Ah, da qualifati egli è colpito. Che guerre compiute cantava.*

[...]
*Anna, ebbene lo confesserò, dopo il destino del povero marito
Sicheo e dopo che i penati furono sparsi di sangue fraterno*

solo costui piegò i miei sensi e scosse il mio animo vacillante»¹¹.

David, con Brian, risponde in altra terra ed epoche di catrami e ferraglie

*«Io, io sarò re
E tu, tu sarai la regina
Anche se niente li porterà via
Li possiamo battere, solo per un giorno
Possiamo essere Eroi, solo per un giorno*

[...]

*Io, io riesco a ricordare
In piedi accanto al Muro
E i fucili sparavano sopra le nostre teste
E ci baciammo,
come se niente potesse accadere
E la vergogna era dall'altra parte
Oh possiamo batterli, ancora e per sempre
Allora potremmo essere Eroi,
anche solo per un giorno»¹².*

Intanto le armonie dell'universo si sono materializzate davanti a te, a Napoli, nella donna e nell'amore:

*«Era de maggio e te cadeano nzino,
a schiocche a schiocche, li ccerase rosse
fresca era ll'aria e tutto lu ciardino
addurava de rose a ciente passe
Era de maggio; io no, nun mme ne scordo,
na canzona cantávemo a doie voce...*

13. Salvatore Di Giacomo, da *Era de maggio*.
 14. David Herbert Lawrence, da *“Lei mi diceva proprio così”*.
 15. Da un Madrigale.
 16. Andrés Segovia.
 17. Federico Garcia Lorca, *Elegia a Giovanna la pazza*.

*cchiù tempo passa e cchiù me n'allicordo,
 fresca era ll'aria e la canzona doce»¹³.*

i tuoi pudori faticano a sciogliersi, mentre sollevi le dita, annulli la forza della mano per lasciare che la figura accennata si distacchi da te, con leggerezza; un illusionismo materico donato da piccole foglie di creta

*«Perché ti vergogni?
 Quel pezzetto di torace che esce
 dall'apertura della camicia, perché
 lo copri? Perché non dovrebbero le tue
 gambe,
 le tue buone forti cosce essere
 ruvide, piene di peli? Io sono
 contenta che siano così.
 Tu sei timido, sciocco, tu sciocca
 timida cosa. Gli uomini sono le più timide
 delle creature, non usciranno mai dai loro
 rifugi. Come un serpente che scivola nel suo
 letto di foglie morte, tu ti affretti dentro
 i tuoi vestiti. E a me piaci così!
 Dritto e netto e tutto d'un pezzo è il corpo
 dell'uomo, uno strumento così, una picca,
 come una spada, e come un remo, una gioia
 per me!”. Così lei appoggiava le sue mani
 e le premeva sotto i miei fianchi così io
 cominciavo a meravigliarmi
 di me stesso, e chiedermi che cosa ero»¹⁴.*
 e le tue vibranti cotte terre compongono
 nuove musiche: *“Voi sapete che v'amo e
 v'adoro.”*¹⁵, femminee superfici molli e
 fiere, a modulare il canto del *Romance*

Anonimo, che Andrés¹⁶ libera dall'ombellico della sua chitarra facendole ondeggiare sulle corde. Le note si avvolgono, si ergono, poi si abbandonano per rianimarsi nuovamente. Fino a quando il maestoso spagnolo esplode

*«Avevi la passione che dà il cielo di Spagna.
 La passione del pugnale, dell'occhiaia e del
 pianto.
 O principessa divina dal crepuscolo rosso
 con la rocca di ferro e il filo d'acciaio!
 Non hai mai avuto il nido né il madrigale
 dolente
 né il liuto che singhiozza lontano.
 Il tuo trovatore fu un giovane dalle squame
 d'argento
 e i suoi accenti d'amore l'eco della tromba.
 E tuttavia eri fatta per l'amore,
 fatta per il sospiro, l'abbandono e le carezze,
 per piangere triste sul cuore amato
 sfogliando una rosa profumata con le
 labbra»¹⁷.*

e dalla Francia risponde un altro canto alla bellezza femminile

*«Vieni tu dal cielo profondo o sorgi
 dall'abisso, Beltà? Il tuo sguardo, infernale e
 divino, versa, mischiandoli, beneficio e
 delitto: per questo ti si può comparare al
 vino.*

*Riunisci nel tuo occhio il tramonto e l'aurora,
 diffondi profumi come una sera di tempesta; i*

18. Charles Baudelaire, da *Inno alla bellezza*.

19. Boris Pasternak, da *Marburgo*, versione di Angelo Maria Ribellino.

*tuoi baci sono un filtro, la tua bocca
un'anfora, che rendono audace il fanciullo,
l'eroe vile.*

*Sorgi dal nero abisso o discendi dagli astri? Il
Destino incantato segue le tue gonne come
un cane: tu semini a casaccio la gioia e i
disastri, hai imperio su tutto, non rispondi di
nulla.*

*Cammini sopra i morti, Beltà, e ti ridi di essi,
fra i tuoi gioielli l'Orrore non è il meno
affascinante e il Delitto, che sta fra i tuoi
gingilli più cari, sul tuo ventre orgoglioso
danza amorosamente [...].*

*Venga tu dal cielo o dall'inferno, che importa,
o Beltà, mostro enorme, pauroso, ingenuo;
se il tuo occhio, e sorriso, se il tuo piede,
aprono per me la porta d'un Infinito adorato
che non ho conosciuto?*

*Da Satana o da Dio, che importa? Angelo o
Sirena, che importa se tu – fata dagli occhi
vellutati, profumo, luce, mia unica regina – fai
l'universo meno orribile e questi istanti meno
gravi?»¹⁸.*

tu continui a modulare rapsodie di forme
morbide e erte, avvolgenti, quando il
giovine russo canta e rilancia in altra parte
del mondo

*«Quel giorno tutta, dai pettini ai piedi,
come un attore tragico in provincia un
dramma di Shakespeare,
ti portavo con me e ti sapevo a memoria,*

e, girellando per la città, ti ripassavo.

*Quando ti caddi innanzi a te, abbracciando
questa nebbia, questo ghiaccio, questo
spazio
(come sei bella!) – questo vortice turbine
d'afa...»¹⁹.*

fin quando la poetessa greca di Ereso
viene a soffiare nelle tue corde di amorosi
sensi, che *La gazza ladra* accompagna,
modula e sussulta e vibra nell'ascoltare e
annusare i desideri, nell'età della passione
e dell'amore

*«Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,
e ora nel mio letto resto sola.
Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amara indomabile belva.
Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero»²⁰.*

fino al loro esplodere nella forte presa da
tergo che l'arcaico e vigoroso e colto
amante garantisce, e che la terra cotta
dona nella forma più doverosa. Gioisce e
urla rauco d'amore l'amante/guerriero,
perché non *Scuote* solo l'anima mia Eros.
Le musiche viaggiano con la materia
scolpita, plasmata, accompagnano le



20. Saffo, da *Tramontata è la luna*, traduzione di Salvatore Quasimodo.
21. Paul Verlaine, da *A colei che si dice sia fredda*

onde dei desideri e la forza estetica della
scultura tua, fino a rianimarsi dolcemente
nel crescendo degli amanti

*«corpo dolce e benevolo,
nella sua calma suprema, tutto
ha così tanto femminile,*

*così naturalmente voluttuoso,
dai piedi a lungo baciati
sino a quegli occhi chiari, puri d'estasi,
ma quanto e come ben saziati!*

*Dalle gambe e le cosce
giovinette sotto la giovane pelle,
attraverso l'odor di formaggio
e di gamberi freschi, bello,*

*grazioso, discreto, dolce, cosino
appena ombreggiato di delicato oro,
che t'apri in un'apoteosi
al mio desiderio rauco e muto*

[...]

*Passando per la lenta schiena
piacevolmente carnosa, sino
al culo sontuoso, divinamente bianco,*

rotondità degne del tuo scalpello,

*molle Canova! sino alle cosce
che ancora bisogna salutate
polpacci, sode delizie,
sino ai talloni di raso e d'oro!*

*Furono nodi incoercibili?
No, ma ebbero il loro fascino.
Furono i nostri fuochi terribili?
No, ma diedero il loro calore.*

[...]

*E ti conservo tra le mie donne
rimpianta non senza qualche speranza
di quando forse ci amammo
e di senza dubbio riaverci»²¹.*

È giunta l'ora di spegnere i cellulari, di entrare nella cavea del teatro delle arti, ascoltare in silenzio le forme, guardare i suoni, fino a sfiorare nell'ultima stanza la coperta musicante che scende dal "culo sontuoso" ad accogliere il sospiro che porta con sé.

È la cotta terra di Nunzio Bibbò.

UNA STUDENTESSA NELLO STUDIO DI NUNZIO BIBBÒ

Giulia Gaibisso

L'ho incontrato attraverso la sua opera e la sua voce, quella dell'intervista conservata all'Istituto per i Beni Sonori e Audiovisivi dello Stato. Dalla voce mi è venuto incontro un uomo non perentorio, ma umile che vive l'arte come "*qualcosa di sacro, di misterioso*". Sull'onda delle emozioni procurate compirò un tentativo: addentrarmi, attraverso il mio, nel suo mondo interiore. Il sentimento preponderante davanti alla maggior parte della sua produzione è quello di una forte nostalgia: una nostalgia dovuta alla lontananza da luoghi, persone, ideali. Una passione per ciò che è stato, per ciò che sarebbe potuto essere.

Penso ai paesaggi ancestrali e necessariamente immagino luoghi metafisici, sacri sì ma anche privi di vita, di uomini che li abitano, dunque silenziosi e in qualche modo inquietanti. Sono oggetti che si rifanno ai luoghi di origine dell'artista ma che allo stesso tempo non si concretizzano mai in qualcosa di veramente familiare, reale, umano, visto o visibile dai miei occhi.

Non credo ci sia luogo somigliante a essi. C'è l'idealizzazione di mezzo, quell'idealizzazione che è tipica del ricordo.

Un'idealizzazione che rende il passato ameno, culla nella quale rifugiarsi. Lo stesso sentimento mi provocano le assemblee, nelle quali, è vero, gli uomini ci sono, e in abbondanza. Ma questi uomini

sono sempre visti in lontananza, come gruppo compatto, nel quale ho quasi la certezza non si trovi mai l'artista.

Lo stesso Nunzio, nell'intervista sopracitata, parlando delle assemblee, fa riferimento a una sensazione di isolamento, a un'esigenza di appartenere al gruppo, qualsiasi esso sia, dal quale l'artista sembra essere dunque escluso, non importa quale ne sia il motivo.

Lo stesso vale per i soggetti "mitici" nei quali, seppur ci sia un chiaro rimando alle forme classiche, a emergere è soprattutto il richiamo a un ideale di vita antico, fondato su una fede salda: nei valori morali, in Dio, inteso come entità ultraterrena alla quale affidarsi ciecamente. È la necessità, soprattutto emotiva, di richiamare alla memoria tempi migliori, sia per l'artista che per l'Uomo. Non è una mera riproposizione formale di un canone, di un certo tipo di figurazione: è l'esigenza di richiamarsi alla purezza. Purezza nella forma come nel pensiero, libero dal vacillamento spirituale.

L'unico tema privo di nostalgia è quello dell'amore.

L'amore è la donna, ma soprattutto è la coppia: è il corpo che si abbraccia, si bacia.

L'amore è confortante, è faro nel buio, unico nodo saldo.

È redenzione, possibilità di riscatto.

Ragionando, invece, sul materiale prediletto di Nunzio, ho compreso come la sua arte non sia scultorea ma plastica: la creta implica non tanto la possibilità di rimaneggiare la forma fino al concludersi dell'atto creativo (elemento importante ma a mio avviso non fondamentale) quanto più l'opportunità di essere costantemente a contatto con la materia che si intende plasmare.

Ancora necessità di contatto, contatto con



una materia "familiare" perché utilizzata nei luoghi natii, simbolo delle sue radici. L'arte di Nunzio è arte pura, lontana dalla creatività, spesso mistificatoria, del suo tempo. Quando immagino Nunzio, immagino un uomo la cui storia, i cui sentimenti, si esprimono appieno nelle sue forme. È l'unico compito dell'artista contemporaneo: riportare la propria esistenza, rendere fruibile il proprio mondo interiore, sperando ardentemente che lo spettatore possa ritrovarsi in esso.

QUEL GUERRIERO

Il guerriero è solitario; in questo senso si contrappone alle figure delle assemblee, alla comunità. Se nei gruppi, come ho detto in precedenza, fatico a credere sia incluso l'artista, nel guerriero invece vedo pienamente Nunzio. È in atto una sorta di *Transfert*. L'identificazione è strettamente connessa all'Antico, alla figura "mitica" del guerriero, virtuoso e valoroso in battaglia. Ma è necessario contestualizzare la scelta del soggetto nella contemporaneità e dunque, il guerriero non può che rappresentare Nunzio.

Un artista come Nunzio è un guerriero soprattutto per l'ostinata necessità di aggrapparsi al passato, alla Terra madre, ai sentimenti più puri dell'uomo, e alla figurazione, quasi arcaica oggi.

Il guerriero è ridotto all'osso, è magro,

smunto: si tratta di un teschio a tutti gli effetti.

Il guerriero è mortifero. È una contraddizione: la principale dote di un combattente dovrebbe essere la sua forza fisica, totalmente assente in questo caso. Mi domando ora se questo guerriero sia dunque sconfitto, forse addirittura già morto, oppure se esso sia ancora capace di difendersi, nonostante le sue sembianze. Quale forza lo schiaccia? Difficile dirlo. Guardandolo, però, torna alla mente una celebre frase di Francis Bacon:

Siamo potenziali carcasse.

È la condizione degli uomini. Ed è ciò che vedo in questa testa. È solo questione di tempo prima che ognuno di noi conosca la Morte. Ed è proprio il tempo ad essere rappresentato. Tempo non unitario, bensì dilatato. Tempo plasmatore: è un'onda che colpisce il volto del guerriero, partendo da destra, dove la sua azione si fa più evidente e aggredisce in modo meno efficace la parte sinistra del volto, nel quale ancora rintraccio forme umane, più carnose. Testa mortifera, vicina appunto al

QUELLA COPPIA



dismorfismo baconiano, a quell'esigenza di alterare la realtà, o meglio di svelarla, rendendo forse l'arte più dura ma decisamente più veritiera.

La coppia: i contorni sfumano, non definibili; forme che invitano all'interpretazione. Si ruota attorno e la scultura si offre in molteplici sbocchi e soluzioni interpretative: la prima impressione è che la coppia sia stante, ferma, i protagonisti uniti nello slancio verso l'altro; poi diviene dinamica, in movimento, come ad annunciare altri possibili futuri.

Fusione di corpi, la prima; teste che si uniscono in forma indefinita e unitaria, una visione intellettuale dell'amore: unione di menti prima che di corpi. Il rimando può essere a *Gli amanti* di Magritte. Ma, al contrario dell'opera surrealista dove la

coppia vive nell'incomunicabilità e nell'alienazione, il "panno" immaginario che Nunzio pone sul volto degli amanti, esprime intimità, unione e isolamento rispetto al mondo esterno. Dunque elezione di anime: "Amore".

Quindi evolve, con maggior senso del movimento, sicuro nel procedere. In quale direzione? Insieme. Un procedere schietto, ostinato. Le gambe sono tese nella tensione di un passo deciso, senza incertezze o timori, nella consapevolezza che qualsiasi sia il destino, sarà insieme.

Le due letture offerte dalla forma non si annullano, convivono armoniosamente, lasciando all'interlocutore la determinazione di un sentimento dolcemente contemplativo e allo stesso tempo saldo, militante.

I SENSI DELLA SCULTURA

Oriana Persico e Salvatore Iaconesi

Quanti sensi abbiamo?

Cinque, saranno inclini a rispondere i più.
Sei, alcuni altri.

Entrambe le risposte sarebbero errate.

Ai bambini viene insegnato che il corpo umano ha cinque sensi: vista, udito, tatto, gusto e olfatto. Molti studiosi delle neuroscienze, invece, ne riconoscono nove o più, alcuni addirittura 21.

Il tatto è in realtà la composizione di diversi sensi “somatici”, inclusa la percezione della pressione, del calore e del dolore. Esiste inoltre una ampia varietà di sensi interocettivi, che analizzano le informazioni provenienti dall'interno del corpo. Questi ultimi includono l'equilibrio, il senso organico (la condizione interna, come la sete e la fame), e la propriocezione (la capacità di comprendere la posizione relativa delle parti del corpo).

Non sono sensi da poco. La perdita della propriocezione, per esempio, è una patologia rara che causa la perdita di coordinazione e la possibilità di perdere completamente la consapevolezza del corpo.

Il principio dei cinque sensi fondamentali

proviene tradizionalmente dal “De Anima” di Aristotele, in cui vi sono capitoli separati per ognuno di essi. Oggi, vengono utilizzati spesso per stabilire una forma di base di consenso, per poi esplorare scenari più complessi. Recentemente un ricercatore, pubblicando un articolo sul *New Scientist*, si chiedeva “Cosa intendiamo realmente quando ci riferiamo alla 'realtà?'” (“What do we actually mean by reality?”), e si rispondeva che “una risposta semplice e diretta, sarebbe che intendiamo tutto ciò che si rivela ai nostri cinque sensi”.

Non è così semplice. Definire cosa sia un “senso” conduce alle strade scivolose della filosofia. Ad esempio, potremmo essere tentati di dare definizioni che assomigliano a: “un senso è un modo univoco per il cervello di ricevere informazioni dal mondo, dal corpo e dalla loro relazione.”

Chiudete gli occhi. Usate l'indice della mano destra per toccare la punta del vostro gomito sinistro. Come ci siete riusciti? In qualche modo l'informazione sulla posizione del dito e del gomito erano lì, ipercomplesse e naturali, grazie a dei ricettori nei nostri muscoli che si chiamano fusi neuromuscolari, capaci di comunicare al nostro cervello l'estensione dei nostri muscoli.

Adesso immaginate di essere bendati, e che qualcuno vi inclini in avanti, lentamente. Sentireste immediatamente la trasformazione della vostra posizione in relazione alla gravità. Questo avverrebbe grazie all'apparato vestibolare, e il fluido che lo riempie.

E ci sono altri sensi, che ci segnalano in anticipo gli effetti della pressione alta, del pH del fluido cerebrospinale, e ancora altri.

Sono questi ricettori a definire i sensi? Ovviamente no.

Provate a leggere questo testo mentre agitate allegramente la testa in qua e in là: sarà un po' più difficile, ma ci riuscirete lo stesso. Infatti il sistema vestibolare è collegato agli occhi e, grazie alla collaborazione con la vista, è in grado di cancellare gli effetti del moto su quest'ultima.

I singoli sensi possono essere divisi in diversi modi. Per esempio il tatto: un cubetto di ghiaccio che percorre la vostra pelle provoca sensazioni molto differenti da quelle che provocherebbe un cubetto di plastica. Lo stesso vale per il dolore (nocicettori), per il prurito (che ha i suoi propri ricettori), per il gusto, con ricettori per il dolce, l'amaro, il salato e tanti altri. E

per l'olfatto, con più di mille tipi di ricettori differenti.

Ognuno di questi corrisponde a un senso differente?

La realtà è che il discorso è molto più complesso. Tutti i nostri sensi – quasi sempre in stretta sinergia gli uni con gli altri –, spesso in modi impliciti e inconsapevoli, forniscono contributi di grande importanza per orientarci e agire nel mondo, per averne esperienza e conoscerlo.

In questa rete di relazioni l'arte gioca un ruolo molto particolare.

Per esempio, molto si è studiato circa il ruolo giocato da tatto e visione – e di altri sensi, in interazione fra loro – nel nostro rapporto esperienziale con la scultura.

Se, da un certo punto di vista “guardiamo” la scultura, da un altro punto di vista altrettanto valido è il “tatto” ad esserne maggiormente stimolato. L'esperienza di guardare l'immagine di una scultura è sostanzialmente diversa dall'averne esperienza nella sua tridimensionalità. La scultura occupa lo spazio, cambia il modo di attraversarlo, ha concavità, convessità, materiali, strutture, consistenze, fibra, coglie luci e getta ombre, che danno sensazioni tattili, anche se non tocchiamo.

Nell'interazione tra i sensi, la scultura apre dubbi percettivi sulla nostra posizione, equilibrio, visione, sulle dimensioni del nostro corpo, sulle posizioni relative delle sue parti e delle relazioni con le altre.

La scultura trasforma lo spazio e la nostra relazione con lo spazio e le persone, attraverso l'intervento, la relazione e l'interazione con i nostri sensi e con l'ambiente circostante.

Se l'architettura è la trasformazione del tempo nello spazio, e la danza è la trasformazione dello spazio nel tempo, la scultura è un ponte tra le due.

La scultura inserita nell'architettura – ad esempio in una scuola, una biblioteca o un ufficio – altera in modo inatteso il complesso degli stimoli sensoriali, e perturba la performance delle persone: la rende diversa, più avventurosa e trasgressiva. Un'immagine, uno stato corporeo può cambiare completamente la percezione temporale durante l'azione. Spesso il sistema che controlla la forza si fida ciecamente del suggerimento visivo che la genera. Lo sguardo anticipa, misura, sente e comunica al corpo il grado di forza da imprimere verso l'oggetto. Sia che si tratti di un'azione meccanica, sia che comporti il puro vedere – percepire.

Questa è una danza dei sensi, che è difficile, se non impossibile, da apprezzare nella sua complessità.

Il significato è il prodotto dell'interazione tra l'osservatore e il sistema, che vive in uno stato di flusso (flux), di infiniti cambiamenti e trasformazioni. È una condizione di incertezza e instabilità, non semplicemente a causa delle continue interazioni, ma perché il contenuto di questa condizione è incorporato all'interno di dati che di per sé sono immateriali. È “pura differenza elettronica”, suggerisce Roy Ascott, “fino a quando viene ricostruita nelle interfacce, sotto forma di immagine, testo e suono.”

Nel suo “Is there love in the telematic embrace?”, Ascott ci dice che

“la metafora di un mare semantico, in costante flusso e riflusso, di significati in costante modifica, di tutte le parole, espressioni, gesti, agitati verso nuove collusioni e congiunzioni entro il campo delle interazioni e delle negoziazioni umane, si trova tanto nella scienza – nella fisica quantistica, nella cibernetica di secondo ordine – quanto nell'arte che usa concetti telematici. [...] Questa alba dell'incertezza, della danza gioiosa dei significati tra strati e sistemi metaforici differenti, questo dispiegarsi dell'intessuto di molteplici codici

visuali e immaginari culturali, è stata anche la promessa del progetto postmoderno, prima che sparisse nei domini della teoria sociale, lasciando solo il fragile corpus di pessimismo e disperazione.”

Con il nostro intervento, intendiamo riscoprire la danza gioiosa.

Intendiamo aprire la strada per un più complesso percepire delle configurazioni e delle condizioni dei nostri sensi, e delle implicazioni che questi hanno quando si congiungono, in una sinestesia sociale, multividuale.

Intendiamo rendere percepibile, discutibi-

le, danzabile, il modo in cui l'architettura, gli oggetti del nostro quotidiano (di un ufficio, in questo caso), possano essere sconvolti dall'arte, e riscoperti insieme.

Alla scultura affiancheremo una meta-scultura. La meta-scultura che si origina dalle relazioni delle persone con la scultura.

Per contribuire ad una nuova scienza della percezione e della relazione, mentre scopriamo e riscopriamo grazie a questa personale il lavoro di un grande autore del '900 che nella scultura trova forse la sua più intensa espressione.

CATALOGO DELLE OPERE



PAESAGGIO ANCESTRALE



































MITO GUERRIRERI REGINE













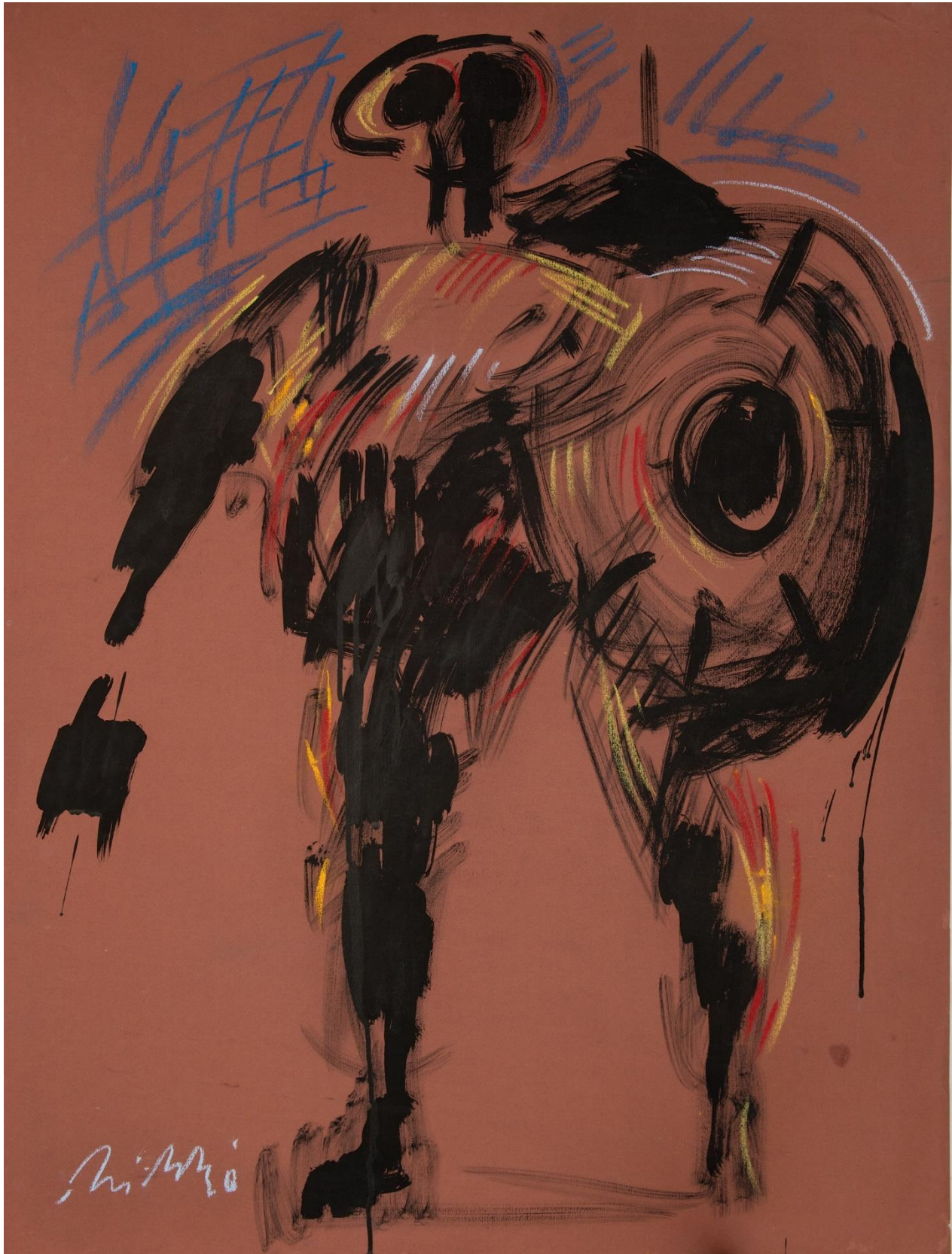




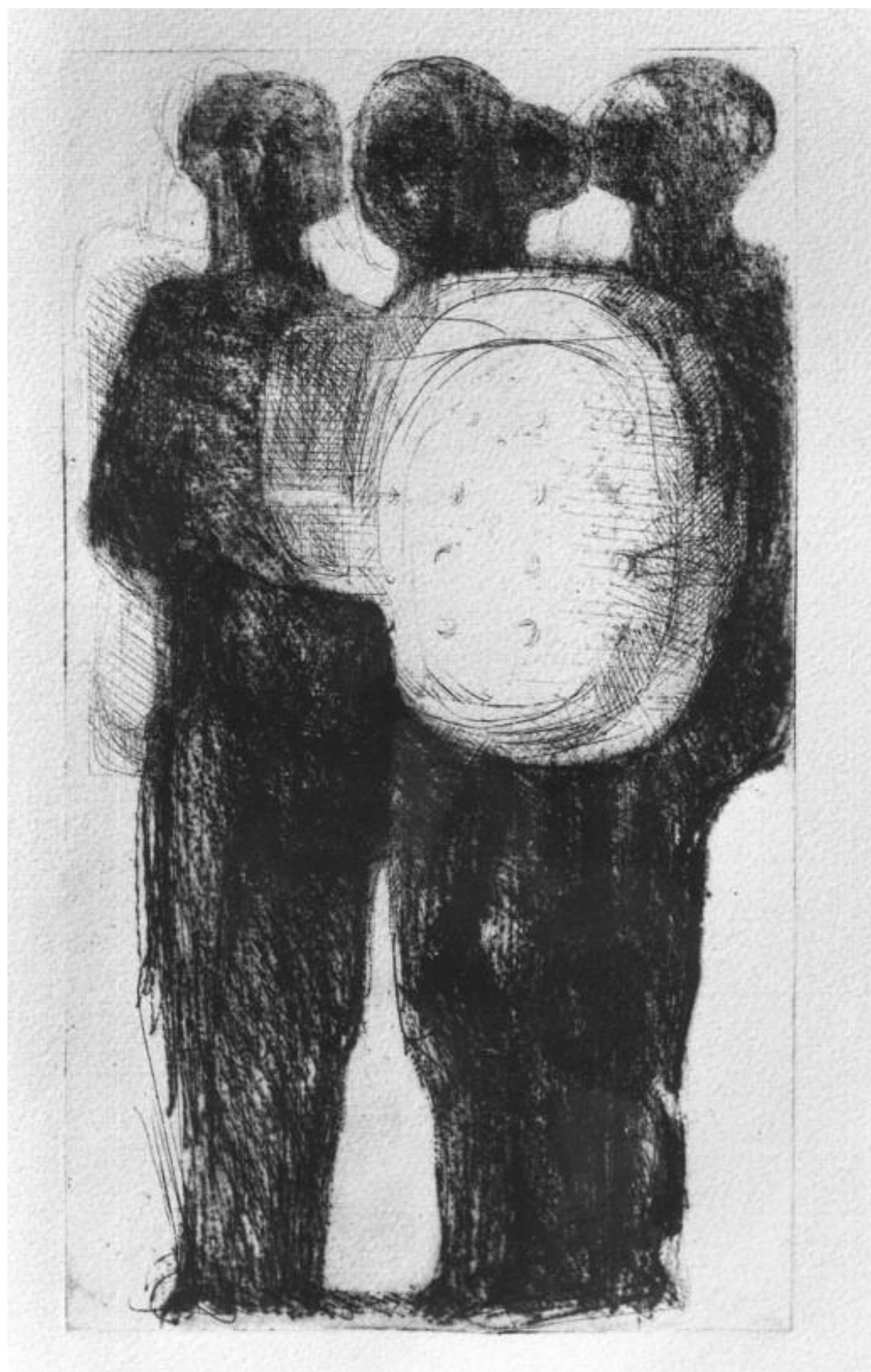






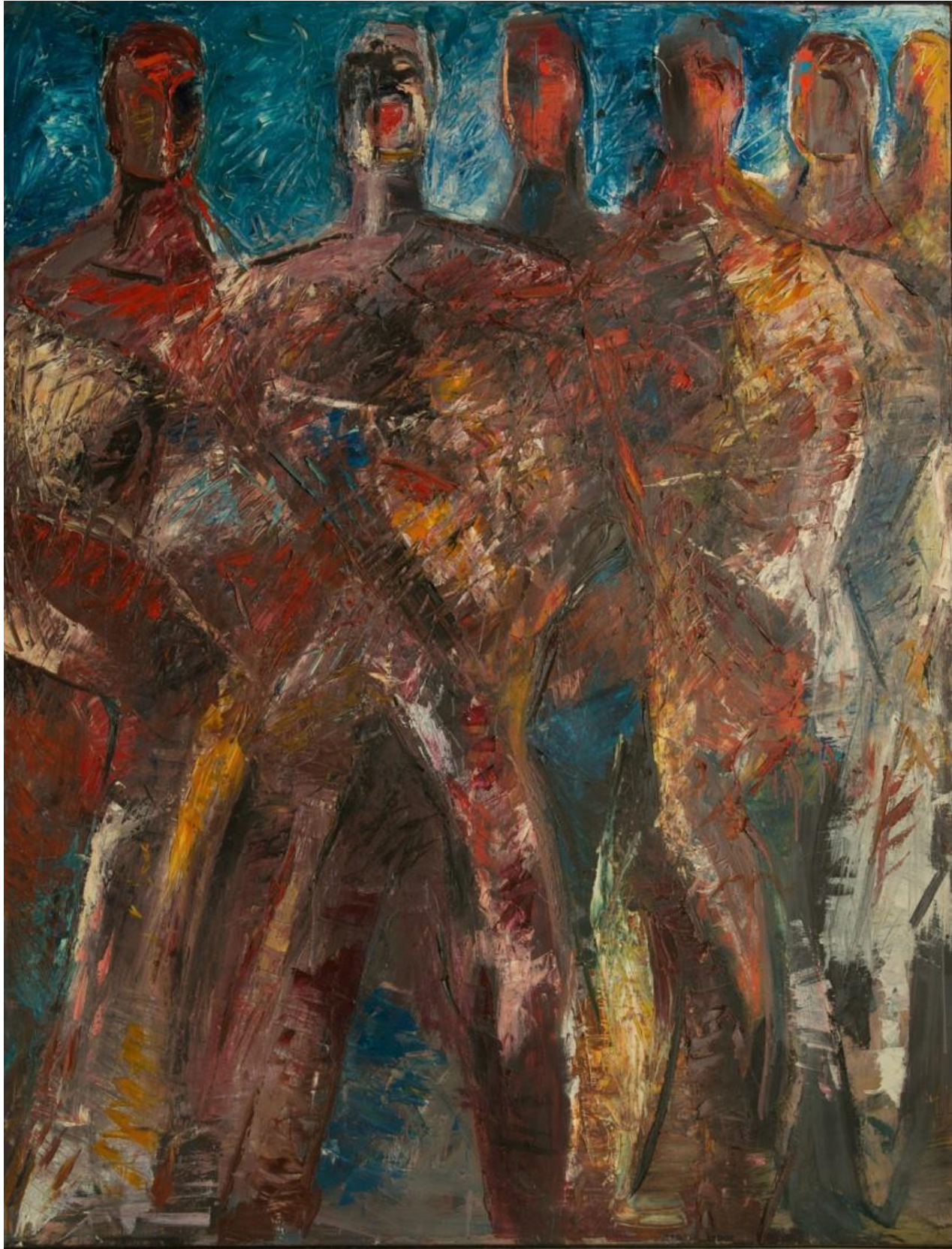








ASSEMBLEE GRUPPI ESODI RI-UNIONI























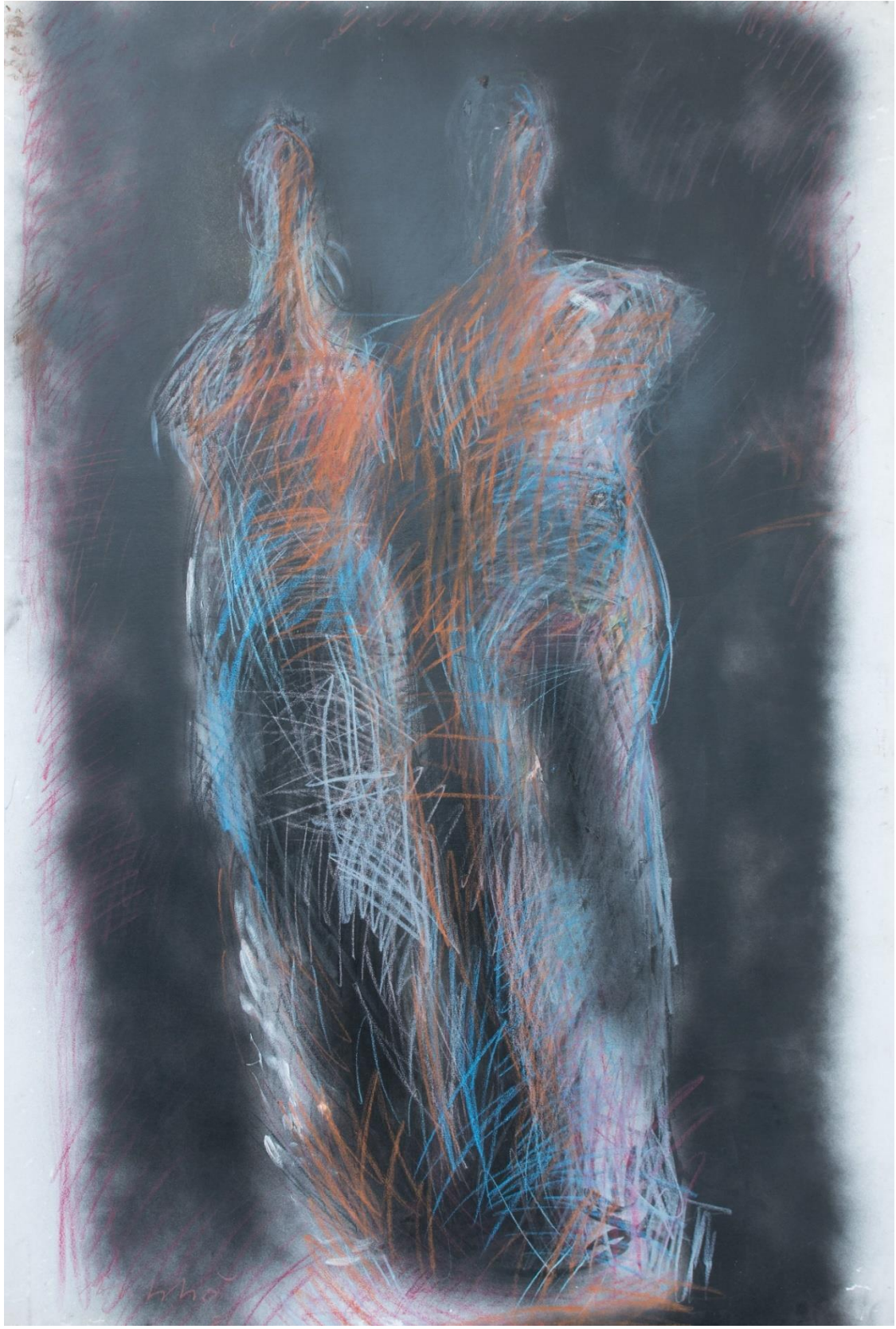




1974/96 004



DONNE AMORE COPPIA





























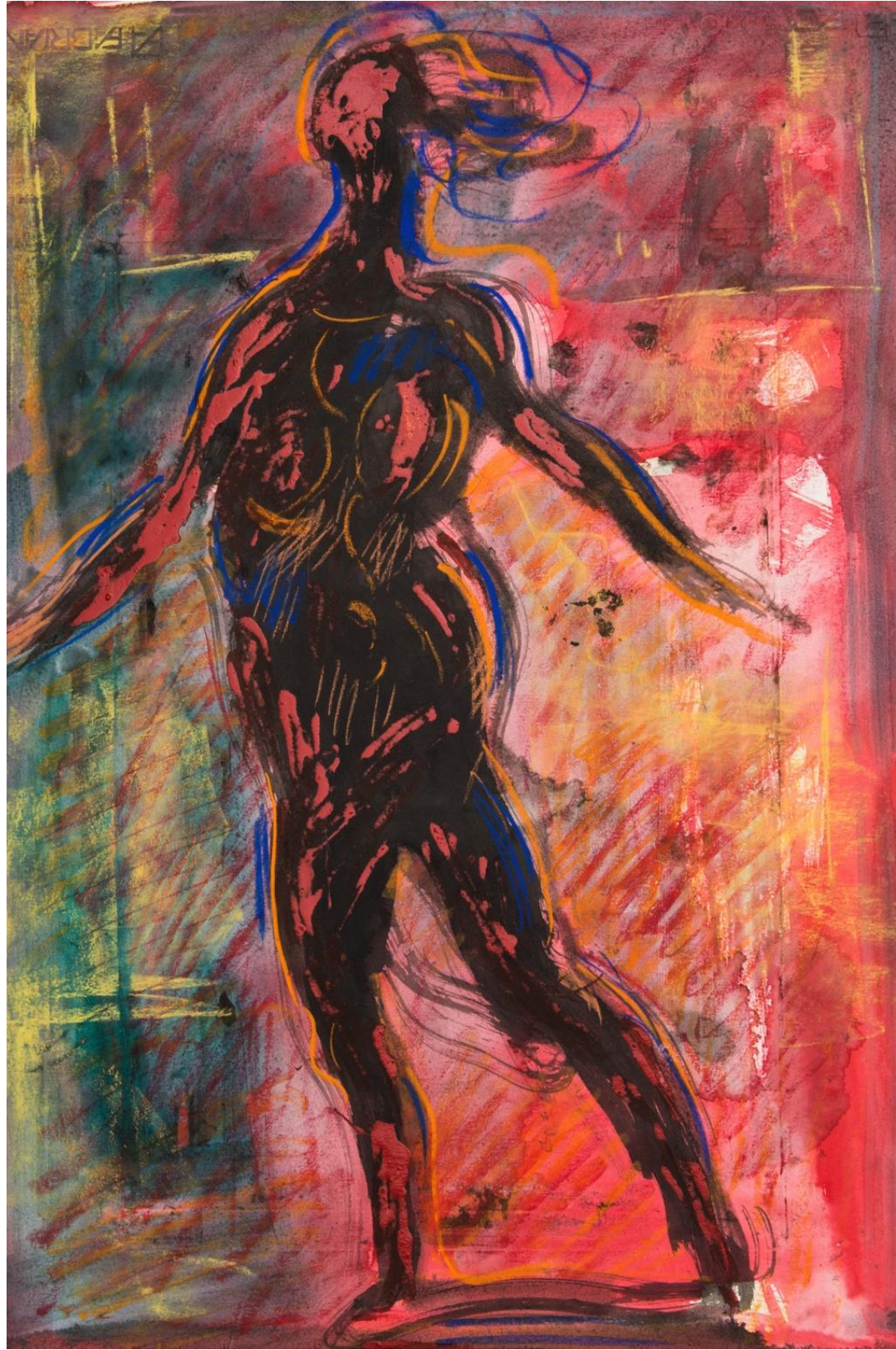










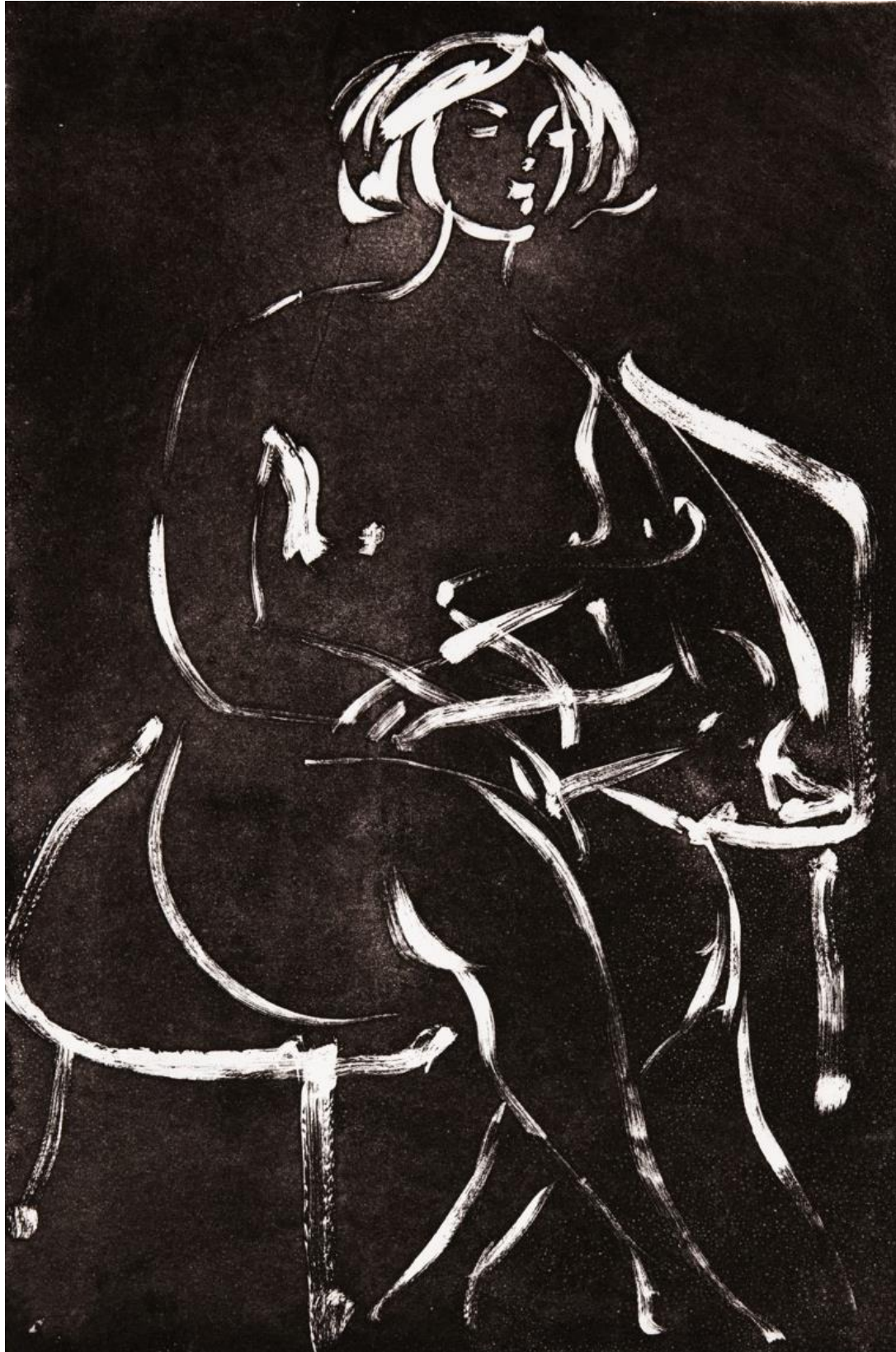




II/II

1988-89

MiMi





EROS













**REPERTORIO DELLE INTERVISTE
E DEI TESTI CRITICI**

INTERVISTE E TESTI CRITICI

“... Finché toccherò la creta modellerò ...”

Conversazione con Nunzio Bibbò, realizzata da Luigi Martini

1993

Giungo nella casa-studio di Bibbò nel primo pomeriggio, sta modellando diverse crete, forse per una mostra da organizzare a Benevento. Per conversare interrompe il lavoro, so che gli dispiace ma non lo fa notare.

Ci prendiamo un caffè, parliamo un po' di noi, come sempre; controllo se il registratore funziona e, senza preamboli, gli chiedo: *quali sono state le tematiche che hanno caratterizzato la prima fase della tua attività creativa, fra il finire degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo?*

In quel periodo modellavo molti gruppi, li chiamavo “assemblee”, a volte li inserivo nel paesaggio. A quel tempo realizzavo anche ritratti e figure singole, ma il coinvolgimento maggiore lo raggiungevo nella creazione di questi gruppi legati: le assemblee, la famiglia, la coppia ...; forse risentivo di una sorta di isolamento, avvertivo il bisogno della comunità e della solidarietà così forte nelle mie terre d'origine.

Queste “Assemblee”, quindi, non intendevano parlare delle lotte e dei movimenti aggregativi cresciuti in Italia sul finire degli anni sessanta?

Certamente valori di comunità erano anche nei movimenti sociali di quegli anni, l'arte, però, che deve sapere cogliere e anche anticipare quello che matura nella società e nelle persone, non deve cercare di raccontarlo, farne cronaca pittorica o scultorea, semmai coglierne l'essenza.

Tu insegnavi a Benevento ma vivevi a Napoli, città nella quale hai trascorso il periodo della forma-

zione. Il bisogno di autonomia e di conoscenza ti portarono a girare l'Italia e ad accentuare le tue condizioni di isolamento.

Nel 1972 andai a vivere a Milano: avevo ricevuto un incarico d'insegnamento all'Accademia di Brera, in quel periodo diretta da Purificato. Accettai il trasferimento perché Milano, assieme a Torino, era una delle poche città italiane che potessero offrire ad un artista possibilità di crescita. Vissi a Milano solo per un anno perché ebbi la sensazione di trovarmi in un ambiente freddo che non riuscii ad accettare; mi trasferii ancora e venni a Roma ad insegnare al Liceo Artistico.

Trovai un ambiente artistico più coinvolgente. Ero venuto a Roma per ampliare le mie conoscenze, entrai in contatto con la generazione di artisti a me più vicina, ma le strade della ricerca ci condussero presto su terreni diversi. Di fatto ho continuato a lavorare in modo isolato e autonomo sul terreno della ricerca.

Perché questo isolamento artistico e personale?

In questi ultimi venti - trent'anni la ricerca nel campo della figurazione è stata sottovalutata: i critici e le Istituzioni hanno valorizzato, quasi esclusivamente, le cosiddette avanguardie. Gli stessi Maestri della figurazione si sono rinchiusi nei loro studi senza tentare di tenere aperto un confronto dialettico per favorire l'incontro fra diversi linguaggi e contrastare questa linea unidirezionale che le mode e le correnti di pensiero, di critici e direttori delle Istituzioni, imponevano alla cultura artistica pubblica.

Di fatto, gli artisti più giovani che hanno ritenuto di proseguire la loro ricerca con linguaggi neofigurativi hanno lavorato e lavorano, ma isolati.

Quale contributo ha offerto l'ambiente e la città di Roma alla tua opera?

Le figure che comincio a modellare a Roma sono consumate e rendono bene la suggestione che i tronconi di statue esposte alle intemperie, con quella loro aria di decadenza, provocarono in me.

Queste figure consumate diventano centrali nella tua ricerca per molto tempo?

In qualche modo non le ho mai abbandonate, diventano linguaggio specifico della mia opera, un tratto che contribuisce, assieme ad altri, a rendere personale il mio lavoro. Trasporto nel mio lavoro come la sensazione di trovarmi di fronte allo scheletro residuo di una grande cultura. Si tratta di sensazioni istintive, che già nel descriverle mi sembra di ridurre e banalizzare.

D'altra parte mi ritengo uno scultore istintivo piuttosto che un artista di corrente o teso alla programmazione di una ricerca.

Nel corso degli anni successivi si vengono consolidando alcune tematiche che si riveleranno ricorrenti nel tuo lavoro: la ricerca sul mito, il paesaggio della memoria, gli amanti. Mi sembrano questi i tre grandi filoni tematici della tua opera che, prima della metà degli anni settanta, non erano emersi con chiarezza.

Ritengo che il fare scultura sia cercare di trasmettere le proprie sensazioni di vita quotidiana. Da sempre porto con me la presenza del mito e la perenne emozione che gli amanti personificano. Si tratta della mia vita, delle mie angosce, così come il desiderio di appartenere al gruppo e, quindi, alle "Assemblee". Gli amanti, l'amore, lo spiazzamento, la perdita degli amori, la riconquista di nuovi amori portano alla creazione di quelle forme.

Cosa trovi di contemporaneo in quelle figure di amanti, che tuttora scolpisci, così plastiche, ma

fortemente incise?

L'amore è così fondamentale e capace di incidere nella vita di ognuno di noi che, finché toccherò la creta, modellerò una coppia. Ogni nuova coppia che modellerò sarà diversa sul piano della forma, la vita arricchisce e la forma ne trae le conseguenze, diventa più macchinosa, segnata, forse più efficace.

Il mito. Nella tua scultura è, secondo me, il tentativo di trasmettere la sensazione di una presenza indefinita, di figura incombente, quasi di divinità.

Penso che ci sia un legame fra queste tue sensazioni e il mio pensiero. Per me è, comunque, una sorta di fuga, di nostalgia e di ritrovamento di una presenza imperitura. C'è il bisogno di evocare i fatti culturali grandiosi, le grandi religiosità che l'arte testimonia, un modo essenziale di interpretare la vita dell'antichità che mi affascina. Pensare al mito, agli archetipi, è un visionare per la storia che mi è necessario, è una esigenza che mi propone la vita attuale, capace di svuotare, di privarci di qualunque fede (non obbligatoriamente religiosa). Se ci soffermiamo a pensare vedi che non c'è più contemplazione, non si fa poesia, non c'è raccoglimento, neanche il silenzio per dipingere un quadro. Non c'è più il tempo, la voglia, le condizioni per visitare un amico.

Io ripenso al passato perché è il presente, con questi suoi limiti esistenziali, che mi interessa e preoccupa.

Quali sono state le riflessioni che ti portarono alla realizzazione della scultura di paesaggio?

Ci arrivai senza accorgermene, quando successe per la prima volta provai la sensazione di avere prodotto un'opera molto personale, di avere raggiunto un risultato che rafforzava la mia autonomia espressiva. In qualche modo, il paesaggio segna un momento di sintesi della mia

ricerca. Il lavorare la pietra di nenfro ha favorito questo approdo. È una pietra etrusca che si trova nelle campagne di Tarquinia, è pietra mitica che gli etruschi usavano per le strutture tombali, ci facevano anche le architetture. È una pietra tenerissima, si lavora facilmente, poi, all'aria aperta, diventa durissima.

A me piace, perché, per colore e matericità, si avvicina a questi miei paesaggi mitologici. La pietra, in effetti, è la materia base per realizzare vera scultura.

Mi parli della creta e della terracotta?

La creta è il materiale più importante del mio lavoro, sono uno scultore di modellazione, tocco e modello l'argilla dai primi anni della mia infanzia.

L'argilla è materiale di passaggio per la tua scultura?

Per me è, quasi sempre, la materia definitiva delle mie sculture e, anche quando lavoro la pietra, tengo presente gli effetti che la modellazione dell'argilla consente.

Cerco di valorizzare al massimo la materia che uso, se ci fai caso, in alcune mie crete c'è grande attenzione a non fare notare il gesto della modellazione, del lavoro della mano; è il desiderio di esaltare la purezza della materia e la creta lo consente solo se entri in rapporto profondo con essa.

Quante crete hai usato?

Tantissime: quelle dei ceramisti di Tarquinia che ti offrono impasti capaci di creare ceramiche molto rosate, con venature marroni, che rimandano ai colori dei vasi etruschi; quelle ombre, diverse tra di loro, capaci, spesso, di portarti a ceramiche chiare, ecc.

Poche sono le tue sculture in legno, nessuna in ferro ...

I materiali vengono scelti in base alla sensibilità e ai tempi di creazione che i singoli artisti hanno.

Io non uso il legno perché non mi permette di realizzare la scultura con l'immediatezza che consente la creta. I tempi lunghi di lavorazione mi tolgono la possibilità di passare, con immediatezza, dalla fase di ideazione a quella creativa. Se non riesco a realizzare l'opera attraverso questa fase rapida mi resta una sensazione di perdita di autenticità. Il ferro non mi permette la manipolazione, la possibilità di creare quelle atmosfere che sono caratteristiche della mia scultura. Per me il ferro è un materiale fine a se stesso. Io sono legato alla mediterraneità, al mito del paesaggio, ... il ferro non mi permette di trasferire queste sensazioni nella scultura.

La creta, con le proprietà che ha, il colore, i tagli, le superfici, non si può sostituire con alcuna altra materia.

Il bronzo, invece?

Il bronzo è un materiale che possiede storicità e, quindi, è legato alla mia scultura che aspira a forti riferimenti storici.

Se tu dovessi scegliere sulla base, solamente, di valutazioni artistiche, quale materia useresti?

La creta. Finirei l'opera in terracotta. Se avessi mezzi a disposizione, grandi forni, spazi per lavorarla, non avrei dubbi.

Qual è il limite del bronzo?

L'indispensabile fase di passaggio fra l'opera scolpita o modellata e quella che esce dalla fusione. Anche quando il lavoro intermedio e di fusione viene realizzato alla perfezione, la scultura perde in vivezza. Quando scolpisco la creta compio un gesto diretto, quasi spirituale. Sul bronzo non posso agire direttamente.

La tua attività di scultore è accompagnata, da

molto tempo, da quella di incisore. Come sei arrivato all'incisione?

Ho scoperto l'incisione a Roma, nel 1975-'76, frequentando una stamperia in via Germanico, di un artista libanese, Italo Mussa. Assieme a Mussa lavorava un uomo sensibilissimo all'arte incisoria, Michele Ciavarella.

Ero molto interessato al segno così come l'incisione o l'acido lo trasformano e trasferiscono. Un interesse, quindi, legato alla teoria del segno e alla ricerca ad essa collegata, il bisogno di scoprire effetti chiaroscurali nuovi, con strumenti nuovi per il mio lavoro.

Hai lavorato anche lastre litografiche?

Pochissime, realizzo quasi solamente incisioni, perchè mi consentono di realizzare strutture luministiche che corrispondono meglio agli effetti della scultura, delle masse, dei vuoti e dei pieni.

La puntasecca è la tecnica attraverso la quale aggiungi forza e originalità alla tua opera d'arte?

Credo di riuscire, attraverso la puntasecca, a raggiungere il livello più alto della mia opera incisoria, mi consente di creare atmosfere e effetti chiaroscurali che sono parte essenziale della mia scultura.

Trovi difficoltà particolari nel lavoro di incisore?

La puntasecca mi consente di lavorare sulla lastra in modo scultoreo, come quando opero sulla pietra, in rapporto diretto con la superficie materica.

L'acquaforte, invece, non consente l'incisione diretta, tutto è demandato all'acido, quindi i problemi che possono insorgere dipendono da questa sostanziale imponderabilità dell'azione incisoria.

Il colore e la pittura, invece, quando li hai scoperti?

Cominciai a lavorare con l'acquarello, la tempera e, poi, l'olio, verso la fine degli anni settanta, 1977-'78.

Dipingo all'interno dello studio, rielaboro gli schizzi fatti all'aria aperta, ci fantastico sopra. Come pittore devo essere considerato un autodidatta, almeno per quanto riguarda il rapporto con il colore.

Non usi l'acrilico?

No, l'acrilico mi offre colori che non sento, preferisco l'olio che trovo più sensuale e incisivo.

Perché hai sentito il bisogno di dipingere?

Faccio pittura perché queste forme colorate esprimono, in modo diretto, le varianti cromatiche della mia ricerca. I miei quadri possono essere considerati chiavi di lettura aggiuntive della mia scultura. Quando lavoro con il colore dipingo delle forme, non sono pittore di atmosfere ma di forme scultoree.

C'è stato un periodo nel quale, attraverso la pittura, realizzavi forme astratte, risale all'inizio degli anni ottanta.

È la pittura degli anni 1983-'85. In effetti tendevo ad annullare le forme conosciute per ricercare strutturazioni primordiali; giungo successivamente, e di nuovo, alla ricomposizione della forma, arricchita da questa fase di ricerca ed esperienza pittorica.

Anche i colori e i timbri cromatici che caratterizzano quella fase sono diversi da quelli attuali, sembrano tesi a produrre notturni; è possibile?

Il notturno, con le ombre, con i neri, in qualche modo porta alla dissolvenza della forma. In quel periodo meditavo sulla forma, avvertivo il bisogno di materializzare la mia ricerca in modo che le

opere non marcessero derivazioni dirette dal lavoro di altri. Si tratta, pertanto, di una ricerca alla quale i notturni fornivano le condizioni della sua realizzazione.

Nella tua pittura più recente stendi il colore con pennellate che, ampie o fitte, restano nette nella superficie e per colori distinti.

Sono particolari di un linguaggio pittorico emerso spontaneamente nel lavoro. Questa moltitudine di pennellate dà grande movimento alla mia pittura e alle forme che propone, come tracce di scalpello sulla pietra.

Per Nunzio è tempo di tornare a “toccare la creta”, quella materia che, come nessuna, sa raccontare la sua vita, le sue emozioni, i suoi desideri. Sospendiamo il nostro discorrere e, dopo avere gustato un altro caffè, lo lascio che modella una donna vestita di un tessuto d’argilla.

Conversazione con Nunzio Bibbò

A cura di Andrea Romoli Barberini
2004

Lo studio dello scultore Nunzio Bibbò si trova a Roma, sulla via Casilina, in una di quelle periferie in cui gli schiamazzi delle bande di ragazzini si combinano col ronzio di scooter modificati e rumori domestici scivolati in strada dalle finestre di tanti palazzoni dormitorio.

Qui è ancora possibile respirare un po’ dell’atmosfera quieta e drammaticamente pigra che tanto piaceva a Pasolini anche se oggi le facce e le voci che si incrociano da queste parti sono diverse da quelle di ieri: meno dialetti meridionali e tratti somatici mediterranei, più lingue slave, asiatiche, africane.

Rispetto a trent’anni fa anche il paesaggio è cambiato: sparite le selve di antenne cresciute come erbacce sui tetti, i palazzi sembrano ora infestati dai bubboni bianchi e cuspidati delle pa-

boliche. Nel ventre di uno di questi edifici di cui si fatica a trovare l’ingresso per chi vi arriva a piedi, percorso il dedalo di strade e stradine che portano a cantine e magazzini, si raggiunge un enorme terrapieno. Gli inquilini del palazzone lo hanno trasformato in un delizioso giardino con aiuole, alberi, panchine e altalene per far giocare i loro cuccioli al sicuro dalle insidie del mondo che sta fuori. Qui lavora Nunzio Bibbò, l’artista che viene dalla terra, come lui ama ripetere, e che forse proprio per le sue origini non ha voluto rinunciare alla frescura di un pergolato di uva fragola che avvolge tutt’intorno la sua grande casa-studio in un verde abbraccio. La sua accoglienza è calda e sincera, da autentico uomo del sud.

All’inizio della strada c’è un cartello con su scritto: “Nunzio Bibbò, scultore”.

Sembra quasi un modo polemico per rivendicare il proprio diritto di esistere...

“Oggi, per come si sono messe le cose nel mondo dell’arte, il senso di quel cartello può sembrare davvero polemico. In realtà l’ho messo quando, dallo studio che avevo in piazza Vittorio mi sono trasferito qui. Più che altro volevo segnalare la mia presenza e facilitare l’arrivo degli amici e dei collezionisti che mi venivano a trovare”.

E come si sono messe le cose nel mondo dell’arte?

“Non bene. C’è sempre meno interesse da parte dei media. L’artista, intendo l’artista visivo, è sempre più emarginato. Se chiedi a un ventenne cosa intende con la parola artista, ti risponderà: cantante, attore. D’altro canto questo è il messaggio che passa dalle televisioni, dalle radio, dai giornali. È il solito ricatto per cui ciò che viene escluso dai media viene ad un tempo escluso dalla società. Ma non tutti i mali vengono per nuocere e paradossalmente, per alcuni artisti, e io sono tra questi, questa emarginazione è diventata in qualche modo un argomento di ricerca su cui

riflettere e lavorare”.

In che modo?

“Attraverso l’analisi di certi fenomeni epocali come appunto l’impatto dei media sulla società, sulla gente. La superficialità stessa dei messaggi veicolati è per me di grande interesse. Basta fare questa riflessione preliminare per avere delle coordinate di indagine di grande utilità. E bada bene che queste osservazioni sono tanto più importanti quanto più si possono tradurre in forme. Voglio dire che se oggi la figura che modello ha una solidità plastica ambigua, perché si vede che dentro è assolutamente vuota, questa variante formale mi è venuta traducendo plasticamente certe suggestioni televisive e i loro effetti sulla società. In altri termini, l’arte può svilupparsi ed evolversi anche nutrendosi dell’indifferenza che le viene tributata”.

Ovviamente queste riflessioni preliminari incidono anche sulla scelta dei materiali per la realizzazione dell’opera.

“Certamente sì”.

Dopo tanto lavoro con l’argilla, il bronzo, la pietra per quale via sei arrivato al catrame?

“Posso dirti che ho sentito l’esigenza di uscire da un certo tipo di prassi, da una certa modellazione della scultura. Ho usato per decenni i materiali tradizionali poi, direi quasi per una necessità di contenuto, mi sono messo alla ricerca di nuove soluzioni. Quando parlo di contenuto mi riferisco al fatto che noi sostanzialmente viviamo in un mondo di catrame e quindi mi è sembrato interessante utilizzare questo materiale che è diventato un po’ il simbolo dei nostri tempi anche se di fatto esiste da sempre. Rispetto all’uomo, il catrame oggi è un po’ come l’argilla ieri. Poi ha influito molto, come ti dicevo, l’esigenza di rappresentare lo svuotamento dell’individuo e della

figura. Dico figura perché in queste opere permane una chiara valenza iconica anche se forse certe definizioni critiche come figurazione o astrazione sono in questo caso fuori luogo perché le mie sculture di catrame in realtà sono fantasmi”.

Questa scelta mi pare in linea con certi tuoi lavori realizzati negli anni Settanta con stracci, plastiche e altri materiali...

“È vero. Anche l’approccio progettuale ha molti punti in comune con quelle esperienze. Qualcuno ha interpretato ingenuamente questo modo di operare basato sulla sperimentazione come un momento di minore importanza, ma bisogna fare attenzione ed evitare i facili equivoci: lavorare con il catrame, o con gli stracci come facevo trent’anni fa non significa affatto tradire la modellazione. Voglio dire che con questi materiali, apparentemente extrascultorei, non cambia granché. Anziché modellare l’argilla, ora, con tecniche diverse, plasmo altre materie. Qual è il problema? Del catrame mi affascina la flessibilità, la resistenza, il colore, la sensibilità alla luce della sua superficie e la possibilità di intervenire con il fuoco. L’ho scoperto quasi per caso dopo aver iniziato a modellare delle figure in argilla che costruivo rapidamente quasi accartocciando delle sfoglie di creta. L’argilla però non resisteva al proprio peso e si afflosciava sempre su se stessa senza permettermi di lavorare come avrei voluto su certe cavità, su certi movimenti della luce interni all’opera. Quindi ho dovuto cercare delle valide alternative”.

Nelle ultime sculture c’è però un più massiccio uso del colore.

“Il colore è una componente da sempre presente nel mio lavoro, anche se in forma di varietà chiaroscurale. Ora, invece, al di là dei giochi plastici che mi servono per la modulazione della luce, mi dedico molto anche alla superficie dell’opera, non soltanto al volume. Il colore mi

serve per accentuare certi effetti. Poi devo dire che il catrame assorbe bene il colore, gli concede una sua fantasia spontanea”.

Da un punto di vista tecnico quali sono le difficoltà che presenta la modellazione del catrame?

“Ce ne sono parecchie. Prima ho accennato a qualche vantaggio, ma in realtà non si tratta di un materiale facile. Sai, a volte è la stessa difficoltà dei materiali, la naturale resistenza che la materia oppone alla mano di chi la lavora che salva l’opera dai pericoli della leziosità, del troppo finito, della maniera. Il catrame comunque mi serve come amalgama finale che contiene in sé diversi materiali come le armature di ferro, gli stracci, gli oggetti trovati e altri elementi di recupero”.

In alcuni lavori, penso ad esempio al Ratto di Europa, il profilo dell’opera è come smentito da alcuni fili metallici che possono sembrare funzionali all’equilibrio e alla stabilità...

“No, non è di questo che si tratta. Senza quei fili la scultura manterrebbe intatto il suo equilibrio. Mi sono accorto che questi fili piuttosto che imprigionare il movimento, come credevo inizialmente, in realtà lo espandono. È stata una sorpresa anche per me. Si tratta di un fatto compositivo, di volume e spazio”.

Qualcosa di simile l’avevi realizzata già alla metà degli anni Settanta con la serie delle “Gabbie”.

“È vero, almeno da un punto di vista compositivo ci sono diverse affinità con le *Gabbie*. C’è da dire però che in quel caso il riferimento al mito era inesistente”.

Pur nella varietà delle indagini affrontate, nell’arco di tutta la tua attività ti sei mantenuto fedele ad alcuni temi quali il guerriero, la donna, il paesaggio ancestrale. Quali significati attribuisce a questi soggetti?

“Ci sono dei temi che ti restano dentro anche per tutta la vita perché conservano una loro irrisolvibilità e una varietà di significati in continua evoluzione che varia a seconda delle situazioni, degli umori. È difficile da spiegare. L’importante è non cadere nella ripetizione: si può ripetere un tema all’infinito, pensa a Morandi, ma guai a ripetere la soluzione. Il guerriero che realizzo non ha nulla a che fare con la guerra. È il guerriero del tempo, che combatte per la conoscenza. È lo scopritore del tempo, quindi incarna l’intelligenza di un uomo consapevole dei propri limiti, della propria fine ma che nonostante tutto non rinuncia a migliorarsi.

Ecco, il mio guerriero vuole essere questo. In qualche caso lo rappresento con forme più angosciose e sofferte, altre volte sembra più minaccioso. Diverso è il significato che attribuisco alla donna, alla femminilità. Per me è il pilastro, l’indispensabile premessa dell’uomo. La donna è la madre, la madre terra. E anche quando faccio i paesaggi penso alla donna perché la terra è la madre di tutto. Tra questi temi come vedi ci sono dei nessi strettissimi e per niente casuali”.

La monumentalità, che in queste opere sembra avere il valore del retaggio consapevole di una cultura classica riletta in forme fortemente trasfigurate, resta una delle caratteristiche più evidenti delle tue sculture...

“Può darsi, dipende da quale tipo di monumentalità si intende. Tu fai riferimento alla cultura classica e, parlando del mio lavoro, non sbagli. Credo però che sia un fatto legato alla memoria, all’amore per la mia terra, la storia, le tradizioni, che poi sono la mia storia, le mie tradizioni, la mia identità culturale. Questi lavori non sono estranei alla volontà di aggrapparmi e ricollegarmi idealmente al sogno antico della classicità, una classicità a cui sono molto legato perché mi permette di leggere il moderno e guardare l’oggi con occhio vigile e sguardo attento. In una parola: criticamente”.

Nunzio Bibbò

Mario Rotili

1971

Artista spontaneo e vivo, ma nutrito dalle più vitali esperienze attraverso uno studio severo, Nunzio Bibbò, ricco com'è di una sorgiva vena plastica, giunge nelle sue sculture, caratterizzate da pungente espressività, a penetrare i più intimi valori umani. Sì che le sue figure di vecchi e di giovanette, di uomini provati dalla fatica e di donne rassegnate sono la materializzazione di immagini che affiorano alla mente dai ricordi della gente della sua terra, la riarsa e cruda terra dell'Alto Sannio, di una gente che, immutata, in silenzio, vive la propria vita di lavoro e di sacrificio. E se ad esse si affiancano figure diverse, quelle suggerite dall'ambiente cittadino che spingono lo scultore ad impianti arditissimi, ai quali però sempre si accompagna un'intensa caratterizzazione psicologica, è nelle immagini vigorose della sua terra natale, animate da una fiera grandezza, che Bibbò afferma la sua originalità. Lontano da facili suggestioni e schivo di un vacuo intellettualismo, egli ritrova nel mondo nativo i valori grandi ed eterni dello spirito. E questi valori rende con un linguaggio, che pur muovendo dalla tradizione, è quanto mai attuale, vivo ed agile, un linguaggio che conferisce saldezza disegnativa, nonostante la mobilità delle luci, agli stessi studi preparatori, a matita o a penna, e che giunge, nella materia plastica, mediante un modellato sfaldato e vibratile, ad un poderoso risalto.

Nunzio Bibbò

Elio Mercuri

1975

Ricordo una sua grande composizione scultorea, nella quale dispone come in un trionfo antico sul quale è passata l'ombra della morte i simboli della nostra alienazione, la macchina, un panno, le cose di tutti i giorni, una mela, così gessate, quasi divenute incorporee, in questa aria svuotata e di

natura morta.

Dove di contro a questa febbre del sangue, a quest'impulso che apre in gesto che crea e dà forma alla materia, tutto ricade in questa possessiva ossessione, di un corpo che non è più carne; dove la carne si fa gesso, e si allontana, come su un palcoscenico di cartapesta dove la vita s'è spenta e persino lo spettacolo è finito.

Ma non tutto è qui, Bibbò avverte nella scultura una possibilità che non si rassegna a cedere, il potere di essere altro che questa impassibile testimonianza del vuoto e del silenzio che hanno occupato lo spazio della nostra esistenza, qualcosa che sia vita, in un suo estremo frammento, relitto, sembianza afferrata con patimento estremo, eppure a quel limite finale, tenuta come sospesa in una sua dimensione incorrotta. Non più nel tempo, ma dopo il tempo, là dove ogni immagine si ritrova nel suo archetipo, e per quanto dimessa, acquista una sua infinita e assoluta dignità. Ritrovamento di identità, come superamento delle barriere dell'illusione e dell'apparenza, della paura, di questa improvvisa sensazione di polvere che cade ad incarnare in immagine di morte le cose, calcolo di impossibile esistenza, come sudario su membra ormai scarnite e ridotte all'osso. Eppure Bibbò non si rassegna; se tutto ciò è parte della nostra realtà, sente nelle sue mani di scultore e nella sua immaginazione di mito, sotto la patina e la colata dei gessi, come l'effetto della lava, che ha reso eterno l'attimo, l'attimo prima, in una estrema aspirazione ad essere ancora vita.

Sotto il gesso o lungo le linee di un tronco di ulivo sente il palpito, la vibrazione, il flusso del sangue, e con mano sicura ricostruisce, l'immagine, questa presenza indistruttibile, scava seguendo le tracce invisibili, fino a ricomporre i tratti vivi di un volto e di un corpo; o lo spazio e gli oggetti della nostra quotidianità.

Non è, né pop art né arte povera, è scultura, cioè capacità di tradurre in sostanza e forma, ciò che è realtà della nostra vita, in una operazione che non è falso estetismo o di pretestuoso cerebralis-

mo, ma comunque e sempre, presenza, presenza dell'uomo e del suo voler essere adeguato alla visione del suo sogno e del suo desiderio.

Nunzio Bibbò

Giuseppe Mazzullo

1978

Non ho mai amato presentare artisti ai cataloghi. Mi è sempre apparso un atto superfluo e, il più delle volte, paternalistico. L'arte che vale si impone da sola, quella buona, s'intende. E il pubblico deve giudicarla da solo, con reazioni sue, anche se non fossero appropriate e specificatamente aderenti al testo critico.

Non importa: la produzione artistica deve esplicitare il merito suo, connaturato, di stimolare cultura nell'uomo.

Se accetto di scrivere poche righe su Nunzio Bibbò, è perché mi appare doveroso segnalare un giovane, anche se già qualificatosi per l'insegnamento al Liceo Artistico di Brera e attualmente operante al Liceo Artistico di Benevento, che si distingue per il suo forte ancoraggio all'autenticità. Durante il mio lungo insegnamento, infatti, all'Accademia di Roma, ho sempre raccomandato ai giovani di "vedere" tutto, di catturare con l'occhio ogni nota qualificante che appare nelle produzioni dei più vari artisti, per assimilarla e "mediarla" con la propria natura, ma poi, appunto, dimenticare tutto dopo aver assunto il meglio e accingersi ad essere sé stessi tenacemente.

È stato appunto questo il cammino di Nibbò. Qua e là, nella sua produzione iniziale, si può scorgere qualche ricordo di artisti influenti, e in particolare di quel grande Arturo Martini attraverso la cui opera tutti siamo passati e che seppe drammatizzare e primitivizzare la sua scultura fino a farla apparire, nei pezzi più eloquenti, il relitto di una civiltà antica. Ma il merito di Bibbò è quello di aver operato una lettura personale dei Maestri e di essersi identificato come figlio di un antico

territorio qual è l'Alto Sannio, per cui le civiltà sepolte, là, nella sua terra fatta di miserie e di vecchie schiavitù, sono tuttora viventi nei volti scavati delle donne, dei fanciulli, dei vecchi, tutti personaggi della sua tormentata scultura. Che può esser definita un significativo atto di fedeltà alla pesante realtà meridionale.

Il mondo visto con gli occhi dell'artista

Axinia Džurova, «Rabotničesko Delo», 21 luglio

1980

Nelle sculture di Nunzio Bibbò esposte nella mostra scopriamo i tratti della sobrietà tipica della scultura etrusca, come pure l'importanza rivestita ancor oggi per la figurazione italiana di Alberto Giacometti, Marino Marini e Giacomo Manzù.

Nelle serie *Contadini, Corpi nudi, Coppia, Famiglia*, Nunzio Bibbò non cerca di impressionarci con estrema espressività o fredda razionalità. Nelle piccole plastiche, in quelle nelle quali egli stacca audacemente la forma dal corpo, come si strappa la corteccia dal tronco, egli mostra di aver raggiunto il senso difficile dell'equilibrio e della concentrazione interiore. La forma in lui è pulita, nonostante la carica emozionale delle sue plastiche.

Da quanto è esposto, risulta chiaro che Nunzio Bibbò sa bene quello che vuol dire e lo esprime direttamente. In effetti lo scultore coincide con l'uomo. Questa sensazione di lui rimane in noi, che abbiamo visto e discusso con lui sulle sculture sparpagliate nel corridoio e nel labirinto dei piccoli locali nelle 'catacombe' di piazza Vittorio, dove si trovava il suo laboratorio a Roma, pieno di sculture in ceramica, nella tradizione del meridione italiano. A Nunzio è sempre stato assolutamente sconosciuto il desiderio di far bella mostra di sé e in questa esposizione egli ancora una volta ci si presenta con la sua franchezza d'artista, lontano dalle ambizioni di autocompiacimento.

Le sculture di Nunzio Bibbò, la piccola plastica e

le splendide grafiche non sono soltanto interessanti. Esse racchiudono le sue autentiche emozioni, peraltro presenti anche nella sua generazione, ma tuttavia senza la paura e senza la disperazione dei nostri tempi. Esse esprimono piuttosto un grido, grido di dolore, di protesta, di lamento, di gioia e di forza, senza che vi sia sovrapposto il dubbio. Esse rivelano la vita così come essa è, senza l'estremismo della razionalità e della mancanza di fede, senza indifferenza per la politica, ma senza politicizzazione estrema. Nunzio Bibbò ci presenta le normali esperienze di vita degli uomini, senza durezza e conservando sempre un elemento di purezza e di pudore. Si tratta di un particolar neorealismo intimo, che tuttavia non si chiude nei limiti dell'autoreferenzialità ma si muove nei comuni sentimenti che uniscono "gruppi di persone", pongono barriere nella "coppia" o la uniscono. Contengono la forza della determinazione nei delicati "contadini", che non mostrano alcun elemento di consapevole rozzezza, e ricordano il senso del dovere che si conserva in loro.

Nunzio Bibbò una voce sorta dal silenzio.

Guerrino Mattei, «Il Corriere d'Italia», 19 Gennaio 1983

Le tristezze antiche di un popolo o le malinconie di sempre affiorano nel momento in cui qualcuno vuole storicizzare un fatto, stigmatizzando nell'evento il tormento, il pianto, il sorriso lacero e tutto ciò che di atavico emerge nei volti, nello sguardo, nel gesto, nella ripetitività di tutti i giorni, relegando alla terra ipotetiche risorgenze per fugare angosciose emigrazioni.

Tutto questo si coglie nella rassegna dello scultore Nunzio Bibbò, che, seppure in maniera frammentaria, lo ripropone piegando la materia, plasmando i sentimenti soffocati nella prigione delle forme.

Nella scultura ciò che vive dentro alla forma è materia, ciò che viene asportato per la forma è

sempre materia, quello che rimane non è soltanto forma ma esortazione alla visione, è emozione, slancio per un messaggio mediato fra artista e fruitore, nel quale i simboli o le mitologie divengono cardine e traduzione per un linguaggio nuovo, colmo di speranza.

Alcuni volti assorti, i gruppi richiamanti la famiglia e quanto di corale una comunità conserva sono narrazioni che svuotano lo sguardo proiettando intorno silenzio, raccoglimento, perché no, preghiera.

La gente di Bibbò ha il carisma della rassegnazione e ritrova la forza esistenziale nelle cose semplici, nella comunione dei campi, nella donazione reciproca di una prestazione.

Questi silenzi prendono forma rapidamente nella mente dello scultore, riaffiorando dalla memoria: si ripete l'immagine e l'ambiente si trasfigura lasciando alla materia la gestazione del racconto per prospettare modularità secolari, ritualmente tramandate.

La fatica umana, la gente di Campania e il loro sguardo lontano, sconfinante oltre l'orizzonte di un orgoglio mai piegato, sono le fondamenta su cui si edifica l'opera di questo artista che onora la sua terra nel figurativismo - spesso antiaccademico - presupposti reali per vitalizzare ciò che ha voce senza parola, immagine senza connotati, anima senza nome, razza senza anagrafe.

Visitando la mostra si riscopre l'identikit dell'umanità, considerando però che argilla o bronzo possono apparire freddi, privi di tattilità al primo impatto, ma non è così: basta avvicinarsi alle opere iniziando un colloquio costruito sul silenzio per sentire il proprio io, le sofferenze, le gioie, i tremori, i palpiti, il desiderio di spazio.

In questi richiami Nunzio Bibbò appare un gigante sorta dal silenzio. Un silenzio che incita alla liberazione umana, certificando nei gruppi la vittoria dei vinti, la redenzione ideale nella quale l'artista beneventano crede conservando ancora intatte le sue radici, per la quale giornalmente ricerca e lavora.

... così belli i nudi nel loro primigenio e disordinato vigore ...

Ugo Moretti

1985

Un bronzo brunito, un albero divelto, graffito nella sensibile corteccia dalla violenza ingiuriosa degli uomini, ma ancora palpitante di vita nel segreto delle linfe, su cui approda e si erge un giovane colombo scampato all'incendio del bosco, e canta la sua protesta. E da un altro bronzo, dilacerato tra le macerie di un bombardamento atomico, si alzano due teste di vittime incolpevoli per l'estrema ribellione. Su questi parametri procede l'arte di Nunzio Bibbò, basata sui convincimenti etici che informano la sua vita. Il rapporto con la natura è fondamentale con la sua scultura: appassionato e severo, il concetto di Bibbò lega sempre all'uomo ogni forma di espressione dell'arte. Come tutti gli uomini di gusto e accorti, Bibbò sente ed assimila quei risultati della storia contemporanea che sembrano positivi al suo temperamento, ma scarta inesorabilmente quelli suggeriti dalla moda o dal mercato o indicati imperiosamente dalle sette critiche.

La sua plastica è inventiva, fantasiosa, irruente. I paesaggi che crea, come quinte di una rappresentazione – verso la quale l'estro di Bibbò è proclive – accolgono gruppi di figure ieratiche, come fissate in una atmosfera magica e in attesa. Qualcosa si spande nei volti delle figure – a volte indistinti a volte segnati dalla luce come ritratti – come una umana speranza. Corpose e altresì spirituali – ma non mistiche – le figure di Bibbò – uomini e donne – portano dentro le vene di bronzo o di argilla lo slancio vitale verso l'esistenza liberata dalle suggestioni e dagli asservimenti a ideali scaduti. Nella sua condizione di artista, Nunzio sente doppiamente questo anelito, come una nuova conquista della sua generazione che si affranca dalle pastoie dialettiche e sofismi concettuali. Il fastoso marinismo che attingeva dal vocabolario dei sinonimi delle espressioni formali e distribuiva moduli personali gelosamente

custoditi e datati, è stato sommerso dalle invasioni ribelli, superato dall'implacabile corso della storia.

Nunzio Bibbò è giovane e intatto da corruzioni, l'alta dignità delle figure aggruppate in assemblee civili dimostra in lui un rispetto della personalità umana, illustra la consapevolezza della comunità nel contesto dei rapporti che sono alla base della società. Egli è originario dalla gente sannita, contadina e premurosa della terra, grata alla natura madre e dea dell'antica razza. Tra i Sanniti e gli Etruschi corsero indimenticati legami di alleanza in opposizione alla preponderanza delle armi di Roma, e forse questo legame si è ricongiunto in Bibbò nella cui scultura si fondono i motivi arcaici del mondo etrusco movimentato e vibrante con quelli dell'austera linea del Medio Evo.

La materia corrosa e sofferta delle sue sculture (specie i nudi e le figure isolate a cera perduta) è riottosa all'aggraziamento della bellezza. Ma sono così belli i nudi nel loro primigenio e disordinato vigore, che sembrano salvati per miracolo alla violenza e alla tempesta e splendono nella loro purezza e integrità.

La controprova della validità della plastica di Bibbò sta nell'opera grafica. Le figure e i paesaggi sono ricavate da un'analisi approfondita del segno che non concede agli effetti facili; e chi sa leggere nell'intrigo fitto di linee e volute, di riporti e di sovrapposizioni, capisce quanto sforzo compie uno scultore (abituato a correggere col pollice uno screzio di argilla) a premeditare e a contenere l'emozione del pennarello o della tempera, che non si possono ritoccare. Non sono più appunti a memoria, ma opere definitivamente passate alla pittura, i cui valori tonali e cromatici hanno una loro esistenza e fattura autonoma. La suggestione dei contrappunti tra la pittura e la scultura è rigorosamente controllata sotto la presidenza di uno stretto e attento senso del frugale, che sempre Nunzio Bibbò ha osservato: per vocazione e per scelta, traendone la gratificante soddisfazione di un artista di riconoscere sé stesso nelle figure e nei gesti delle

opere che sono scaturite dalla sua sensibilità e dal suo pensiero, senza artifici e con umana e solare limpidezza.

Nunzio Bibbò

Dario Micacchi, «l'Unità», 16 maggio 1986

Uno scultore, per quanto possa fantasticare e inseguire visioni, avrà sempre a che fare con la materia e con la costruzione materiale della forma: ma quando dalla materia e dalla forma riesce a liberare l'energia riesce a scavalcare le più accese fantasie dei pittori.

È il caso singolare di Nunzio Bibbò con le sue poetiche sculture, in terra refrattaria cotta e in pietra di nenfro, che fanno la serie dei "Paesaggi ancestrali".

Sono paesaggi molto italiani, anzi di Magna Grecia, fatti di rocce e case, anfratti e picchi. Torri e voragini, ma non sono vedute: piuttosto l'evidenza di un mondo psichico profondo che si svela a similitudine d'un paesaggio.

Nunzio Bibbò

Dario Micacchi, «l'Unità», 3 aprile 1987

Uno scultore nuovo di bella energia primordiale che ha una qualità rara, quella di immaginare per ogni scultura lo spazio necessario poeticamente che essa porta con sé. Siano grandi blocchi di rocce abitate o teste femminili, Bibbò plasma la materia con un vitalismo raro, tale che la massa sembra che lieviti.

Nunzio Bibbò

Bruno Sestili
1987

"L'artista non soffre troppo della difficoltà che gli oppone la materia riluttante, e anzi la sfida, e gode del trionfo." (Benedetto Croce)

È certamente meno agevole l'uso di categorie estetiche correnti per la definizione dell'opera di uno scultore come Nunzio Bibbò. Nell'unica precedente occasione in cui ebbi ad occuparmene, ne mettevo in risalto il vitalismo, potendo ancora riferirmi esclusivamente ad un universo, visto *sub specie humanitatis*, del quale mi impressionava anche la dovizia della cultura visiva, vitalizzata da apporti estendenti dalle civiltà primitive a quelle classiche, dall'espressionismo medioevale a quello contemporaneo.

È naturale che, in scultura in particolar modo, l'innato talento e la maestria acquisita risultano di non poca utilità, per giungere ad una espressione adeguata di un quanto mai ricco patrimonio di immagini; specialmente quando, come frequentemente accade nell'opera di Nunzio Bibbò, si tratti di chiudere e organizzare, in giri sintatticamente ineccepibili, gruppi complessi, variamente articolati e densi di sfumature nelle configurazioni psicologiche. Oggi, nelle grandi composizioni dei *Paesaggi*, in pietra o in terracotta, la medesima sapiente concertazione di masse e di volumi è armonicamente mossa in distese solennità, intervallate e intessute di movimenti larghi e lenti, rese ognora vibranti dal sapiente gioco del *gradinato* e, con tempi imprevedibili, sferzate da scavi profondi di occhiaie perforate. E veramente, in questi paesaggi pietrificati e adusti, come nelle dolenti immagini di esseri umani di ogni età e condizione, sembrano rivivere, come ha scritto Giuseppe Mazzullo, "le civiltà sepolte ... nella sua terra fatta di miserie e di vecchie schiavitù".

Ideologia e favola nella scultura, tutta scultura di Nunzio Bibbò

Giuseppe Selvaggi, «Corriere d'Italia», 24 maggio 1987

Nunzio Bibbò è uno scultore difficile. Nunzio Bibbò è uno scultore di presa immediata su chi guarda e gira intorno ad una scultura; quindi

Bibbò è, anche, uno scultore facile. Nunzio Bibbò è uno scultore-monumento. Nunzio Bibbò è uno scultore di analisi, da guardare, anche, nel particolare. Quindi è uno scultore antimonumento. Ma la sua scultura si innalza a monumento.

Nunzio Bibbò provoca, anche nella terracotta, il grigio eterno della pietra, segno universale della scultura. Ma Nunzio Bibbò provoca, anche nelle sculture pur senza diretto intervento di colore, significati e comunicazioni ottiche di colore. Ad esempio la luce del giorno o la luce della notte, colori opposti, escono dalle sculture di Nunzio Bibbò. La grande scultura determina un girotondo visivo, persino quando è superficie lineare, da bassorilievo. Nunzio Bibbò provoca circolarità, ma è, anche, linea di scultura di aperta facciata, com'è la scultura. Nunzio Bibbò è architettura. La scultura è la sorella d'arte di parto gemello dell'architettura. Non c'è scultura se non è architettura, come non c'è opera di architettura che non sia scultura. Una perla d'arte architettonica vista da lontano o dall'aereo, o vista con occhio esperto a queste aperture visive anche standole vicino, o standoci "dentro", deve essere una scultura unitaria. La rara e sapiente magia della scultura come architettura è la forza primaria della scultura di Nunzio Bibbò. Cosa significano queste ed altre qualità di contrasto? Che Nunzio Bibbò è uno scultore difficile perché facile, misterioso perché limpido. La somma: Nunzio Bibbò è uno scultore, uomo d'arte di un'arte in cui non si può operare inganno. La scultura è, oppure cade. Certo può reggersi in piedi, ma cade nell'occhio. La scultura di Nunzio Bibbò resta nella memoria. Significa che di peso e di tondo, di altezza e di base, tutta è entrata dentro.

Per Nunzio Bibbò, alla ricerca di una definizione, si potrebbe parlare di scultura narrante. L'esempio della tenera pietra lasciata pietra, anzi come tale esaltata, innalzata a pietra-Monte per simularvi il racconto di un paese-Castello (e Bibbò ne ha più esemplari nella sua più recente fatica d'artista), equivale ad un capitolo narrativo di

romanzo. Si potrebbe con queste sculture di Bibbò costruire una rappresentazione sacro-umana, ed il sacro sta per sacralità laica, cioè senso sociale. Ed insieme la scultura-paese o più pietre raccolte in una unità narrativa trasmettono vibrazioni di sottili incantesimi. Il racconto di pietra di Bibbò determina una commistione di favola e di denuncia della miseria abitativa cui spesso è costretto l'uomo: sia esso abitante delle periferie dell'entroterra sia abitante delle metropoli. Queste sculture magiche di Bibbò, ricavate da un sasso tenero dalle tinte dei cieli di piombo, sono una ricerca e una conquista di novità, per cui questo scultore va indicato come un partecipante alle ansie di ricerca che dividono oggi la produzione d'arte rituale (anche a firme illustri) da quella più gustabile e più difficoltosa nata da vocazione e da urgenza di ricerca. Nunzio Bibbò apre un suo capitolo di lavoro che potrebbe portarlo a determinare una sua scultura partente da suggestioni e rappresentazioni al limite del popolare e scattante di una sorta di scultura anche (questo "anche" è necessario) ideologica. Questo aspetto della scultura di Bibbò va analizzato a fondo, leggendo nelle pieghe di queste pietre lavorate, ed illuminate. Sì, illuminate. Nel ricordo, poiché la scultura è qualcosa che si tocca con lo sguardo ma rimane dentro come una realtà materica vivibile, quei fori-finestre trasmettono luci e vita umana, luci che si accendono e spengono cioè, vita è fatta di sì e di no, di dramma anche. Il discorso su questo essenziale momento bibboiano (l'aggettivazione del nome è meritata perché appartiene ad uno scultore di accentuata presenza nella povertà inventiva di questi tempi, che investe anche le ricerche d'avanguardia), è qui appena accennato. Ci sono risvolti da portare su un piano di chiarezza, anche polemica, che fanno di questo artista nella centralità della sua giovinezza, un polo di attesa, già positivo nei risultati in atto. La scultura moderna che fa quasi da spartiacque tra l'uso di materie consistenti nel senso di solidità corposa (marmo, terracotta, bronzo, legno), e le

soluzioni al limite del casuale o della provocazione materica, in fatto di fragilità della materia e infrangibilità dell'idea rappresentata a questa scultura è l'ultima, con uso di cartoni, di Umberto Boccioni. Da allora, sull'artista del successivo mezzo secolo e più, pesano condizionamenti che pongono interrogativi sulla verità della scultura. È anche scultura visiva l'incrocio impalpabile di fasci di luce proiettati nello spazio. Quindi rimane il coraggio di rientrare nei grandi mezzi di tradizione ma con la necessità di provocare energie nuove e sensibilizzanti per le nuove generazioni educate a ritmi diversi, non solo musicali. Appare da queste pietre-narranti di Nunzio Bibbò il coraggio di una figuratività di scultura che va oltre l'occasionale, per fermarsi in risultato di ricerca e di capacità poetica. A parte la solidità del mestiere, che è componente necessaria quando si affrontano operazioni di ricerca da documentare come operazioni di sapienza d'artista ed evitare le cadute nel falsario del moderno, Nunzio Bibbò mostra una capacità d'artista multipla ed unitaria, sul filo del fascino ed insieme di quella carica scompositiva che è l'indicazione della ricerca. Alcune sue figure di terracotta, un paesaggio ricavato dalla terracotta invece che dalla pietra denunciano queste situazioni, in positivo, che si vanno sviluppando nella scultura di Nunzio Bibbò. Sul quale il discorso critico, insieme al consenso visivo dei goditori di scultura, è davvero appena aperto, anche se si tratta di un artista già di successo. È una prima conclusione a vantaggio di un artista, questo saperlo ancora inesplorato e chiuso nel suo potenziale Castello espressivo. Come una delle sue Pietre narranti.

I paesaggi ancestrali di Nunzio Bibbò e la rinascita della scultura italiana

Dario Micacchi

1988

Da quando son tornati di moda e attivanti il mestiere

ere dello scultore, il genius loci, la manualità, la materia primaria del dare forma, moltissimi scultori hanno riscoperto il masso e tanto si industrializzano con raffinatezze di linguaggio per avvicinare quanto più possibile la forma della scultura al masso che fornisce la materia primaria. Dopo le esperienze delle neoavanguardie è un percorso a ritroso ritenuto selvaggio e anche vicino alla natura e alla naturalezza. Oppure, con un vero spreco d'ingegno, e con operazione tutta mentale, cercano la forma della scultura nelle figure e negli stilemi della plastica antica saccheggiando tutti i musei possibili con un manierismo estenuato e raffinato. Inseguono un'idea gelida e inerte della scultura e non si rendono conto che, in maniera "colta" arrivano al masso e non alla forma. Li muove una nostalgia della bellezza antica che sta nei ruderi e nei musei e si ritiene che solo tale nostalgia possa abitare artisticamente il presente. Credo che da questa strada così ben coltivata che porta dalla forma al masso non verrà mai vera rinascita della scultura, tantomeno della statuaria. È possibile, invece, che una rinascita venga percorrendo la strada che porta, magari a zig zag, dal masso alla forma. L'occasione splendida di una riflessione profonda e poetica sul problema plastico così attuale ce lo offrono alcune sculture altamente formali di Nunzio Bibbò che variano, in grande e in piccolo, un motivo di concezione ed esecuzione originale che possiamo definire come paesaggio, *Paesaggio ancestrale*. Ce ne sono in terra refrattaria di Spoleto cotta e in pietra di nenfro. Il masso da cui Bibbò parte non è soltanto materia che egli ama e sa potenzialmente bella, bensì un nucleo grumo primordiale che ha un sedimento d'immagine tanto nel suo io profondo quanto nella storia delle forme della scultura in Italia dai tempi più antichi. Nel masso di materia è inglobata la forma lirico-esistenziale-storica: bisogna con energia lieve, paziente, a volte con grazia e delicatezza, liberare il masso dal sovrappiù fino ad arrivare alla forma, all'imagine. Nello sviluppo secolare della scultura e della pittura in

Italia, dalla tradizione italica e della Magna Grecia a noi, troveremo sempre il dosso, la collina e la montagna isolata o a catena, entrano nella scultura della forma e dell'immagine a caratterizzare la qualità dello spazio e una certa situazione ambientale. Le sculture che Nunzio Bibbò titola "paesaggi" sono delle sculture archetipe dalle quali si generano le forme, le più ricche e varie, secondo possibilità immaginative inesauribili. Ci sia consentito un piccolo paragone di comodo. Tutti conoscono le strutture saline che crescono, cristallo su cristallo, nell'acqua, oppure l'accrescimento per espansione geometrica di solidi di certi minerali. Nunzio Bibbò segue un'immaginazione costruttiva che è guidata da una possente energia che lo porta ad occupare lo spazio, a dominarlo, a concretizzare l'energia di una volumetria che aggetta in tutte le direzioni. È questa certezza primordiale, archetipa di occupazione e tenuta umana dello spazio con materiali concreti che sempre ha fatto gli scultori veri e grandi. Così per Nunzio Bibbò un masso è un nucleo primordiale che contiene infinite forme di una storia possibile degli uomini che muove da un archetipo ma va in molte direzioni. E per essere generatore di forme il masso di terra refrattaria o di nenfro varia col variare del punto di vista, non ripete mai la stessa figura ma sembra ruotare come un prisma dalle mille facce con aggetti di volumi e con rientranze, con pieni e con vuoti, con volumi di luce e cavità in ombra. La terra refrattaria spoletina con la cottura prende degli stupendi toni rosati e gialli di una tenerezza tutta italiana, di colori che possono essere sentiti come Greci o Italici o moderni tra Morandi e i cubisti Picasso e Braque del periodo analitico. Mi sono trovato spesso, sul fare del tramonto al Circo Massimo, di fronte ai grandi ruderi del Palatino; è incredibile come il colore che la luce solare occidua dà all'antico cotto sia vicino al colore della terra refrattaria che cuoce Nunzio Bibbò. È il colore dei resti di un'architettura e di un materiale ma è anche un colore che alla fine si deposita nel più profondo dell'immaginazione e della memoria.

Ecco, allora la qualità ancestrale di questi paesaggi italici e coi loro colori e anfratti, vette e voragini e aperture di porte e finestre che lo scultore ha ripercorso sulla materia modellando, levando, aggiungendo, facendo tagli come ferite, movimentando in modo straordinario le superfici dei volumi quasi ripercorresse coi sensi, la memoria e anche con la prefigurazione, la storia combinata della natura che ha fatto e modellato questi luoghi italiani. I *Paesaggi ancestrali* ricordano molti luoghi veri o dipinti o scolpiti come generazioni primordiali di paesaggio e di territorio: hanno una valenza stilistica e una valenza psichica. La loro grande novità sta nel fatto che sono immagini della presenza del passato magari dato per apocalittici frammenti come fanno i Poirier. Sono immagini di una natura-città che possiede energia vitale per crescere. Se si gira intorno ad uno qualsiasi di questi *Paesaggi ancestrali* si può vedere che ogni sua faccia può generare altre forme, chiude una energia che può generare altre situazioni della scultura, altri volumi in espansione nello spazio a 360°. Sono convinto che tale energia che muove dall'interno genererà altre forme e altre immagini capaci di espandersi nello spazio e di occuparlo plasticamente, umanamente, poeticamente. Il passo primordiale era quello di passare dal masso alla forma seguendo una pulsione schietta antica-moderna che viene da una cultura italica e nello stesso tempo moderna da un archetipo sedimentato nel profondo dell'immaginazione. Quando uno scultore può scolpire, con plasticità pura e non descrittiva, un'immagine che appartiene al suo io profondo come alla Natura-Storia allora può dare forma con naturalezza e verità a sculture che si possono dire moderne.

Nunzio Bibbò
Mario Maiorino
1991

Nunzio Bibbò contempla due tendenze essenziali

con la sua scultura: che in pari tempo si assesta nell'astratto, in quanto vive nel pronunciamento del non finito, nell'insieme di un unico pensiero che è forma e in una sola accoglienza che è volume; ed è figurativa, ché, comunque, la sua prevalenza, nel riguardo al vero, è costruita come sui brandelli di una carne e sulla rappresentazione di una ricerca dosata dell'espressione, del detto e del non detto, del fatto e non costruito, dell'intimo che sfugge ma che senti nella delicatezza dei momenti, e della fisionomia che accentua la sofferenza della materia che sembra sfuggire ai tocchi, ai rilievi, alle trasfigurazioni. Eppure la scultura di Bibbò è tutta una totale trasfigurazione, una resistenza al linguaggio, ma sempre in un suo linguaggio, in un'accoglienza storica della fisicità della forma. D'altro canto Bibbò rivela ancora una caratteristica per un suo complesso che affonda nell'esistenza dell'ovulo, e quindi della rotondità, del viso, del corpo intero, dei volumi che si fondono nel buio e nella luce, nell'esuberanza tormentata della figura. Ed è apparente, in quest'analisi, il dato essenziale della certezza tra l'unificazione e modulazione dell'iconografia, giacché, mentre per un verso c'è esuberanza di tormento proprio per quello sfuggire alla perfezione dei tratti e dei gesti, per l'altro v'è l'alta poesia del non finito, che non fa disperdere il nostro umanesimo di sempre, come dell'uomo dello scavo nel frammento di una vita remota, e di una presenza nel tempo, con l'origine e il divenire. Questo è un raggiungimento elevato nel pensiero della cultura di Bibbò; un raggiungimento che vive d'esperienza e d'esuberanza, d'antica perennità e di presenza nell'attualità.

L'essenza del ricordo. Nunzio Bibbò

Alberto Gianquinto

2003

Se l'arte è il linguaggio della memoria e dell'immaginazione, del mito e dell'utopia,

nell'opera di Nunzio Bibbò si può vedere in modo palpabile come il centro segreto, più profondo e nient'affatto inconsapevole della ricerca sia posto (o sposato) tutto sull'*essenza del ricordo*: si vuol dire, con questo, che l'atto e lo sforzo di immaginazione creatrice, per motivi esistenziali che hanno radice nella storia dell'artista, ripiegano sul passato anche più lontano, fino al mito, onde recuperare il senso del presente e, immanente, non conclamato (quindi senza retorica alcuna), per cogliere l'ideale che scaturisce dalla riflessione formale sulle fonti e sulle origini della sua esperienza culturale; quasi lo *slancio* da lontano per gettarsi nella drammatica mancanza di senso del presente storico e dissentirne in un silenzio pieno di rimprovero. È l'indice del bisogno dell'impegno etico-sociale, di quella proiezione progettuale che si può soltanto *evincere* dalla relazione intima che le strutture formali hanno col mondo dei significati dell'artista: insomma, con un futuro auspicabile degli esseri umani, con l'utopia.

Essenza del ricordo, ho detto, perché del ricordo, ciò che unifica i suoi diversi contenuti, ciò che permane, non è l'*episodio*, il fatto o la narrazione (un racconto), ma la sua sostanziale natura, il suo valore più universale e significativo: *essenza*, nel senso aristotelico di "ciò per cui una cosa è quel che è": *natura*, dunque, e *genere-specie* della cosa, cioè, qui, nel ricordo. In termini di analisi della psiche, quest'essenza è l'*archetipo*. L'essenza del ricordo è quando occorre ed è necessario per comprendere il presente e per compiere quel semplice balzo possibile in futuro lontano. Essenza, natura e specie dell'evento passato e suo archetipo (anche Micacchi, 1988) individuale e collettivo, che pone in essere quegli stati dai quali le forme si producono, si generano, attraverso una conversione analogica dell'immagine, cioè in una metafora dell'oggetto mentale, il ricordo. Una creazione, che è un rigurgito dalle sacche della mente. E vedremo come si esplicita questa dimensione soggettiva, mentale e culturale, in dimensione formale.

Consideriamo ora le priorità di questa conversione analogica dell'essenza del ricordo nella forma. L'arte figurativa (e per l'artista, qui la figuratività sta nel fatto che "l'opera produce comunque un'immagine di forme") (Bibbò, dic. 2000) è impegnata in un atto *mimetico*, che si esplicita in molti modi e nell'opera di Nunzio Bibbò la mimesi è diretta a cogliere, non il reale fenomenico, ma l'essenza del reale (pur tuttavia icastico, di immagini forti di un'evidenza raffigurativa), come tale contrapposta all'accidente, all'accadere molteplice: la memoria coincide così, non con il reale, ma con la sua assenza archetipa. Ciò vuol dire che il tema, il contenuto, non è e non può essere *narrazione*, né un atto *descrittivo*: l'intero spessore del senso dell'opera, al di là dei singoli contenuti, si esplicita in una composizione di essenzialità, da cogliere nella cosa, nelle singole molteplici cose del vivere umano: lo stare insieme, l'amore, il *luogo* del vivere.

Quindi mimesi, non del reale oggettivo, ma dell'immagine-ricordo, del ricordo che s'è fatto immagine, ricondotto alla sua fase archetipica. L'artista è così posto "fuori dai limiti del tempo reale", con tutto il "trauma" di questo spiazamento in un altro tempo del tutto irreali (astorico)" (Bibbò, cit.).

Ancestrale, non a caso, è stata chiamata dall'artista una serie di oggetti; ma il concetto vale per tutta l'opera, l'attraversa per intero. Per questo non vale qui l'opposizione che Lukas ebbe a portare, a proposito dell'analisi del romanzo dell'800 (*La teoria del romanzo*, 1920), tra narrare e descrivere, mettendo a confronto Zola (*Nanà*) e Tolstoj (*Anna Karenina*) sui due episodi della corsa di cavalli e della scena del teatro. E neppure vale sottolineare contenuti "popolari", perché invece è di stirpi e di popoli che si parla (l'Etruria e il Sannio), che sono o diventano universali nell'immaginazione dell'artista, e sono quindi presenti ancora oggi, pur nella disgregazione sociale e politica a cui siamo costretti: essenze di popoli, dunque; e forse una nostalgia di ciò che

scompare e ci imbarbarisce. Si scende così alle soglie, ideali, immaginate, di un ricordo che è insieme sapere e cultura, ma anche realtà visiva ed esperienza vissuta, di quella che si chiama arte dell'Italia antica, che nasce negli agglomerati a struttura protostorica, a cinque multiple (Manduria, Spinazzola, ecc.) e nelle città d'altura del Lazio e che costituisce le tradizioni campano-sannite e dei territori falisci, la cultura villanoviana dell'Etruria meridionale, dove furono manipolate le figure fittili dei secoli IX-VIII a.C., prime testimonianze della plastica italiana.

Nunzio Bibbò ha grandi maestri alle spalle, diretti e ideali, ma di tutti, come si può vedere, coglie solo quanto a lui occorre, per tracciare il suo percorso: di Medardo Rosso la luce e la velocità compositiva e un'impressionistica negazione del definito; di Brancusi un plasticismo, come vedremo costruito su pure leggi compositive e la ricerca di forme "generative", consonanti con le sue essenze; di Giacometti le frantumazioni corrodenti e i rapporti spazio-masse, che Bibbò (e anche su questo torneremo) riformula con una grande complessità; di Moore l'arcaismo e la complementarietà di spazio e forme. Ed i maestri diretti, poi: Greco, con le sue terrecotte etrusche, e Perez e Mastroianni (di cui ama il chiaroscuro e la dinamica disarticolata delle strutture), Mazzacurati.

Formalmente l'"essenza" si coglie in quanto *forma compositiva* e in quanto *forma plastica*, nelle quali si compendiano tutti gli altri caratteri dell'opera di questo artista.

La "forma compositiva" ha qui sempre una duplice struttura, quella dell'*archetipo*, di cui s'è detto, e quella del *frammento*, che gli viene dai maestri, con una sua funzione *scompositiva* (Tallarico, 1990), cioè quella di una figurazione *consumata* (Bibbò, 1993), sottoposta alla decadenza del tempo, quasi "scheletro residuo di una grande cultura" (ivi), che è simbolo, emblema archetipico, essenza della nostra, attuale.

L'*essenzialità* della "forma plastica" fa subito dell'oggetto un "frammento" della storia più

remota, che ci conduce e ci accompagna fino ad oggi, ed una “carica scompositiva” (Selvaggi, 1988), frammento della *natura*. Qui si vede il nesso stretto delle due strutture della forma compositiva: l’essenzialità dell’archetipo e la frammentazione formale, nella quale storia e natura si intersecano fino a fare della natura la fonte antica, storica e archetipica, del dramma presente. Storia e natura, non narrate, non descritte, ma colte e catturate nel loro essere originario. Si è detto “natura-città” (Micacchi, cit.), “natura-castello” (Selvaggi, cit.), ma anche natura-figura, natura-umanità: non c’è dunque “ambiente”, non si tratta di “paesaggio”, ne c’è “personaggio” di un qualche “racconto”.

Plasticità essenziale, dunque, mai decorativa, perché l’*impulso emozionale* che la porta ad essere non ha necessità di filtri, è lontana da plasticità ornamentali, scenografiche. Quindi la materia, i materiali, sono *funzioni dell’idea* e pertanto “necessari” alla costruzione plastica, che deve essere su materia *fragile*, per venire *velocemente* lavorata: lavorata coi sensi e con la sensazione della *transitorietà* del ricordo. Per questo le tenerissime pietre di nenfro e di macco, la creta e l’argilla, le ceramiche per terrecotte e al limite il bronzo, per il suo significato arcaico.

Una lavorazione che aggetta e si ritrae, che genera pieno e vuoto e, dunque, luce ed ombra, volume e superficie, spazio e percorso temporale, e che sceglie la *materia* in relazione anche al *colore* che essa ha di per sé o che assume con la cottura.

Ma qual è la sequenza generativa di queste proprietà del linguaggio scultoreo dell’artista? Si può con sicurezza dire che sull’opera aleggia una prima, fondamentale, dimensione della spazialità, che fa da contenitore del senso e alla quale il momento *emozionale* dell’artista si appoggia per prendere le mosse: è lo spazio del vissuto-esistenziale che genera il *bisogno della volumetria scultorea* ed ha la sua radice nella ricerca di un’espressione della memoria; è in questo genere di spazio *semantico* che

l’emozione viene raggiunta, per restare poi “fissata” nella forma: “raggiunta”, cioè, nel toccare l’*essenza*, nel sondare il *tempo*, fino alla radice del mito.

È lo spazio dei significati archetipici, che spinge all’indagine del tempo e si pietrifica nelle modulazioni delle forme, nelle articolazioni di una sintassi scultorea. “Emozione” qui non sta per ripiegamento intimo, non significa autobiografia *tout court*, anche se poi è su questo “implicito” che si misura l’autenticità; emozione, generata dal valore ieratico, quindi sacrale, grave e solenne, della sua società-natura (le “assemblee” o gli agglomerati “ancestrali”) e della figura-natura (gli amanti, le figure femminili).

Quella prima dimensione, psicologica, emozionale, dello *spazio* genera il *volume* come tensione *espressiva* di essenze: la *plasticità* nasce da un bisogno di scendere al cuore della visione del tempo ed “usa” la *materia*. Materia, in quanto “comunicazione ottica” (Selvaggi, cit.), che porta con sé il colore delle terre di cui è fatta. Ed il *colore* di quella materia, nei suoi timbri notturni, ha in sé la forza della dissoluzione della forma (Bibbò, cit.), e nei suoi dolorosi gialli-rosati, la forza della “luce del ricordo” (Selvaggi, cit.). Colore-luce, generati dalla materia, che a sua volta genera una seconda, altrettanto fondamentale dimensione della spazialità: lo *spazio*, non come contenitore di un accadimento, ma come *necessità formale dell’essenza*; non lo spazio creatore di quelle volumetrie che appartengono invece all’altra dimensione della spazialità, quella semantica, ma uno spazio ripiegato, riflesso, per così dire rivolto agli specifici archetipi del ricordo e che si fa e si consolida in “*volume specifico*”: uno spazio sintattico che impone un’osservazione “a tutto tondo” evidenziando la spazialità dell’immagine ed esplicitando la temporalità sintattica del percorso formale dell’opera.

Si potrebbe dire che lo spazio del senso generatore delle volumetrie si rapporta allo spazio prodotto nella materia (con il gioco del pieno-

vuoto, di luce-ombra, di volume-superficie) *come un contorno alla massa*, come un alone d'aria al pianeta. Quest'altro spazio, riflesso, che non crea l'immagine ma guarda al ricordo, spazio senza enfasi, spazio architettonico, non monumentale, spazio che ora guarda alla dolorosa *dinamica* psichica che coglie il *passare del ricordo*: spazio dell'emozione.

Dinamismo, abbiamo detto, che non è "futuristico", non ricerca di "simultaneità", ma è tutto *impressionistico*, proiettato nel cogliere una "*en plein air*" della memoria, spinto a cogliere il suo carattere *transeunte*, come un tramonto di Monet. Di qui l'impressione di un non-finito, di un non-detto (Maiorino), che altro non è che modo di cogliere l'archetipo. Il dato *dinamico* dell'opera ha origine tutto nella possibilità di dare forma allo scorrere e al trapassare del ricordo.

La natura e la figura-natura diventano in questi termini forme che incombono dal passato, presenze rese indefinite dal tempo che le incrosta.

La spazialità vibrante ma non ampollosa fa di Nunzio Bibbò uno scultore per un verso "analitico" (Selvaggi, cit.), ma per contro proteso alla "sintesi" dell'essenziale.

L'interesse per la teoria del segno (Bibbò, cit.), che si scopre, per esempio, nello stretto legame tra le sculture e le incisioni, più che con altro (acquarelli, tempere, olii), mostra la consapevolezza con cui l'artista ha compreso come i codici degli effetti (chiaroscurali e luministici) nella strutturazione delle masse sono le determinanti sintattiche (nelle loro connessioni temporali) dei valori simbolici del significato.

C'è un'etica sociale che soggiace, immanente, all'opera, e non ha "gesto" estroverso e non può avere retorica: il "gesto" è introspettivo e, in questo senso, passa sostanzialmente al di sopra dell'esperienza manieristica e barocca, di quella cultura "partenopea" che è fatta di eloquenza, per scendere invece indietro, nell'allusione al primitivo (Martini), al frammento di una antichissima civiltà italiana.

La scultura di Nunzio Bibbò tra nostalgia e disincanto

Andrea Romoli Barberini

2004

Mentre i quadri sono immagini staccate dal nostro mondo, e abitano uno spazio tutto loro in cui possiamo guardare ma non entrare, le sculture devono assolvere alla doppia funzione di appartenere al nostro spazio vitale come coinquilini e simultaneamente di rifletterlo dandone un'interpretazione (Rudolf Arnheim)

Nel suo saggio *Sculpture*, Rudolf Arnheim ha messo in evidenza la natura "stranamente duplice" degli oggetti d'arte: "Da una parte, gli edifici sono una delle varie specie di oggetti fisici, come gli alberi, le montagne o l'acqua. Dall'altra, essi sono immagini del mondo di cui fanno parte. Un'analoga doppia realtà è propria anche delle opere di scultura. Anch'esse sono non soltanto immagini ma oggetti tra gli oggetti, e questo crea un'intimità spontanea con le cose di natura, e con i corpi umani in particolare". Nello stesso testo, lo studioso sottolinea anche l'assenza, nella scultura, del "tratto essenziale della vita, vale a dire del movimento".

Tuttavia, argomenta Arnheim, questa immobilità senza tempo non va interpretata come un inconveniente. Al pari della pittura, la plastica estrae dalla sfera dell'esperienza frammenti raggelati di vissuto, apprezzati per la loro capacità di illuminazione e per la perdurante significanza, mette cioè in collegamento passato e futuro attraverso una "pregnante presenza e ci fornisce una serie di immagini stabili attraverso le quali possiamo orientarci nello spazio mentre navighiamo seguendo la corrente di eventi proteiformi".

Le sculture di Nunzio Bibbò non sfuggono a queste regole generali.

Egli muove dal lessico di una tradizione tenacemente fondata su una modellazione che non rinuncia alla sperimentazione, anche la più

audace, per rielaborare di continuo con invenzioni personali, i grandi temi di sempre: l'uomo, il mito, la natura, la storia.

C'è in lui una continuità, una coerenza, quasi un'inconscia esigenza di confermare, evidenziare e far coincidere, nella molteplicità delle soluzioni raggiunte, le costanti ragioni culturali del suo lavoro e certe latenti suggestioni di limpida matrice classica.

Le sue sono raffigurazioni che sembrano raccogliere e recuperare un senso riposto, una rete di disposizioni emotive atte a tradursi, con la mediazione del mestiere, in possibilità di linguaggio.

Mestiere e tradizione, per quanto strettamente funzionali alla rappresentazione delle più intime tensioni esistenziali insite nella natura umana, sono dunque due degli elementi che sostanziano la ricerca di Bibbò, uno scultore che senza eludere la trattazione dell'oggi affronta e analizza l'uomo contemporaneo includendolo simbolicamente in una dimensione atemporale che si esprime, come ha puntualmente osservato il filosofo Alberto Gianquinto, attraverso un atto mimetico diretto a cogliere non già il reale fenomenico ma l'essenza di esso, ovvero la sedimentazione dell'esperienza attinta dal ricordo.

Si tratta di un artista che ha quindi anteposto all'operazione manuale una severa ricognizione tesa al reperimento di quel particolare denominatore comune in grado di esprimere le più riposte "costanti umane" che prescindono da qualsivoglia coordinata di tempo e di luogo.

Da questo processo di scavo deriva la forza spiccatamente evocativa e la stessa attualità delle opere di Bibbò, sculture che, ricercatamente, pur senza concedere molto alla narratività, soddisfano una precisa esigenza descrittiva portata su un piano intersoggettivo.

Date queste premesse, l'utilizzo e l'iniziale predilezione per la creta, e per estensione del bronzo, non sono andati profilandosi unicamente come adesione ad una antica tradizione tecnica

ereditata dal luogo d'origine dell'artista, Castelvetero nel Sannio, ma come logica e ponderata elezione del materiale più consono alle proprie, particolari esigenze espressive. L'evocazione indefinita dell'antico consente inoltre di mantenere questi manufatti lontani da ogni caduta di natura vernacolare, dai rischi sempre in agguato, della declinazione popolaesca.

E questo quasi a dispetto di una comunicazione che in Bibbò sembra assumere talvolta il connotato della confessione intima, sussurrata, filtrata da un controllo instabile che sovente cede al gesto istintivo e viscerale, figlio dell'intuizione, che lo affranca dai più ingombranti precetti accademici e gli consente di smentire i ritmi cadenzati e i misurati equilibri compositivi che talvolta si manifestano con architettonica saldezza.

L'argilla, infatti, sensibilissima ad ogni minima pressione del pollice, quindi alla luce, con la sua arrendevole disponibilità al pentimento dell'artista, al ritocco e all'esecuzione aperta alle mille variazioni in corso d'opera, unitamente alle potenzialità simbolico-evocative insite nella materia stessa, si concede naturalmente, contrariamente alla pietra, alla rapida, istintiva gestualità e ai mutamenti umorali dell'artefice.

Bibbò sfrutta ed esalta al massimo grado le proprietà della creta, la lavora indifferentemente per addizione e sottrazione di materia senza leziosità, senza celarne, anzi quasi evidenziandone, come per una sorta di intimo e segreto rispetto, la reazione al taglio netto del filo, alla decisa e morbida pressione delle dita, al secco e drammaticamente graffiante colpo di stecca.

Qui, nel lampeggiare della fronte alta e tesa di una *Dafne* superbamente eretta su un piedistallo, nel guizzo di un'Europa rapita, nell'intimità eterna di una coppia di amanti o ancora nelle figure femminili dai fianchi ampi e colmi di passione per la vita, si ritroverà sempre un senso di malinconica nostalgia per un passato mitico

irrimediabilmente perduto. Sono queste figure solide, dai profili possenti e regali, che quasi a dispetto del registro alto del mito riescono a conciliare sagome potenti e drammatiche tensioni che rimandano a un'arcaica civiltà contadina, all'età dell'oro.

Da qualche tempo, mantenendosi fedele ai temi affrontati, l'attenzione dell'artista si è spostata sulle possibilità espressive concesse da un materiale lontano dalla tradizione plastica: il catrame. E se è vero che le sculture hanno la stessa natura dei loro materiali e traggono da essi reali connotazioni simboliche, è facile dedurre come con questo ciclo di opere Bibbò abbia dato sfogo a tutto il suo disincantato pessimismo interpretando il proprio tempo alla luce di un giudizio severo e inappellabile che quasi lo ha portato a smentire la solare mediterraneità, della sua passata ricerca.

Inquietanti e spettrali, queste statue si presentano allo sguardo minacciose e seducenti, quasi degli angeli caduti, creature infernali e dannate che hanno perso il favore divino. Sono ruderi antropomorfi dal portamento fiero e austero, suggestivi residui di una dignità che fu altissima, bozzoli monumentali da cui l'afflato vitale è svanito lasciando lacerazioni profonde e vuote cavità. "Sono l'immagine dell'uomo di oggi svuotato della sua essenza, dei suoi ideali, della sua vitalità", dirà l'autore.

Tra le fonti dello scultore, al pari di Medardo Rosso, dal quale l'artista sembra aver attinto la moderna modulazione della luce e la fresca, virtuosa compendiarità esecutiva, si possono ritrovare altre figure fondamentali quali Martini, Marini, Manzù, Greco ma anche, l'antica scultura medio-italica e quella etrusco-romana, segnatamente quella che precede l'approdo del canone classico e succede alla sua crisi.

Sono questi i modelli che hanno ispirato il vivace colorismo e la maestosa, ieratica monumentalità dei *Paesaggi*, delle coppie di *Amanti*, dei guerrieri. Una monumentalità spiccatamente icastica che risulta unicamente dipendere dalla

solenne eleganza delle posture e dalla forza d'impianto e d'impatto della sintesi plastica raggiunta piuttosto che dall'evidenza dimensionale di queste sculture che poco o nulla concedono alla definizione del dettaglio contestualizzante.

Tracciati da solchi profondi e impenetrabili sottosquadri entro cui la luce, quasi intimorita, non irrompe, questi lavori impongono al fruitore un movimento fisico, intorno al manufatto, e uno puramente mentale, per inquadrare l'opera in uno spazio e in un tempo definiti.

Ma proprio attraverso l'inevitabile fallimento di un simile approccio, nella sofisticata omissione di qualsivoglia traccia rivelatrice, queste sculture riescono a comunicare la centralità di senso di certe umane, eterne incognite, quali l'incertezza del proprio destino o l'insolubile mistero che avvolge e cela l'essenza profonda dell'esistenza; quesiti che da sempre accompagnano il cammino e la transitorietà dell'uomo.

Il guerriero, dalla terracotta al catrame

Luigi Martini

(da un testo del 2004)

Premetto, questo breve scritto sorge mentre sto strutturando il catalogo, nasce da una necessità personale, quella di testimoniare e chiarire a me stesso la passione con la quale seguo da anni un artista che si apparta, che vive la sua marginalità, dal circuito dell'arte promossa e patinata, senza farne drammi, senza ritenere di essere vittima di un sistema (anche se avrebbe ragione di urlare). Intendiamoci, non scriverò di forma, di storia dell'arte o di qualsiasi altro aspetto dell'opera di Nunzio che lascio doverosamente a chi ha più mezzi di me (fra l'altro, come ho già detto al mio amico, di fronte all'opera d'arte sono un "ruminante", digerisco le novità con lentezza).

Sento solo il bisogno di dire ciò che mi pare emergere da una frequentazione insistita, non costretta, ma necessitata dal valore delle verità

che le sue sculture – ma anche certa pittura e certe incisioni –, fanno emergere. E, in particolare, di un aspetto che mi sembra non emergere dalla lettura dei testi critici sulla sua opera.

Se osserviamo e indaghiamo con attenzione i soggetti della scultura di Bibbò, possiamo giungere a molte e diverse conclusioni, tutto dipende dalla nostra posizione interiore, dalla nostra sensibilità, dalla disponibilità a lasciarci permeare dall'opera d'arte, da questa specifica opera d'arte.

L'opera d'arte produce, osando direi più d'ogni altra la scultura, attraverso chi ne gode intensamente, tante e diverse verità, quanti sono coloro che appunto ne fanno godere. Così anche la scultura di Bibbò parla di noi ogni qualvolta ci mettiamo nella condizione di non sottovalutarne il peso creativo, andando oltre la prima lettura visiva.

Ovviamente le sue sculture parlano di lui, del suo vissuto. Ma c'è nella sua opera un segmento che maggiormente ne isola la funzione auto-assegnata, seppure inconsapevolmente?

Bibbò, ma anche tutti coloro che hanno scritto del suo lavoro, dice che i suoi soggetti sono: Amanti, Coppie, Assemblee, Miti, Paesaggi.

Quasi mai viene citato – né dall'artista, né dai suoi critici – un soggetto: il *Guerriero*. Perché questa apparente dimenticanza? Forse perché il guerriero è ritenuto una delle diverse forme attraverso le quali si manifesta il mito? Oppure non lo si prende in considerazione perché, apparentemente, in contraddizione con le chiavi di lettura attraverso le quali possono essere lette le sculture che s'innervano nella materializzazione degli altri soggetti?

E, ancora. Se pensiamo ai soggetti già elencati ci accorgiamo che trattano della rappresentazione di alcune condizioni dell'esperienza umana o della cultura che ci tramanda la storia, e che vedono Bibbò partecipe di un'esperienza collettiva, seppure in modo originale e personale: l'amore, il formarsi dei gruppi sociali, il luogo e la

forma della memoria interiore.

E il guerriero? Se ne può parlare nella stessa chiave?

Non credo. E allora? Perché compare nella sua produzione? E se il guerriero fosse Bibbò?

A me nessuna opera di Nunzio, mi parla di lui più di quanto lo riesca a fare la lettura interiormente disponibile dei suoi guerrieri.

Il guerriero attraversa quasi ogni epoca delle sue ricerche, solo negli anni della selezione dei linguaggi e delle forme altrui il guerriero non lo troviamo.

Emerge, nel suo lavoro d'artista, quando si materializza la sua forma espressiva (i colti direbbero la "sua cifra"), come ad indicare una presenza oramai matura, la raggiunta consapevolezza inconsapevole di una funzione guadagnata nel lavoro di scavo dentro sé. Tutto questo passaggio lungo, dalla fase di assimilazione e selezione del visto nei Maestri alla maturazione del proprio linguaggio, della propria forma espressiva, si palesa contemporaneamente all'apparizione del *guerriero/Bibbò*.

Da quel momento lo troviamo in ogni momento della sua continua ricerca sulle diverse materie, nella sperimentazione delle diverse tecniche espressive. Per questo il *guerriero/Bibbò* è lì a registrare i passi in avanti, le difficoltà, i mutamenti della società che costringono l'artista a trovare nuovi registri sui quali aggiornare la sua offerta di forme scultoree adeguate a un nuovo sentire, non completamente conscio, almeno fino a quando la manipolazione della creta non lo renderà chiaro.

È lui stesso – in *guerriero/Bibbò* – a sottoporsi alla martoriante esperienza della ricerca, come lo scienziato/ricercatore che usa se stesso come cavia.

Sto esagerando? Può essere, ma continuate ancora un po' a seguire il senso strano di questo mio ragionamento.

Perché il guerriero creato da Nunzio mi attrae, da sempre, con grande intensità? Quale forza inte-

riore mi trasmette? Parla di me – capitemi, parla di chi lo guarda? – o è Bibbò che mi si manifesta nella forma più chiara e leggibile?

Il guerriero morente, appoggiato a un'antica colonna, quella sua forma non drammatica, quel sentirsi suo soddisfatto di essere stato ai valori ereditati.

Poi la testa di *Guerriero*, quasi un teschio che guarda all'interlocutore presunto – ognuno di noi – con forza, convinzione; quasi a dire che è cambiato il contesto nel quale è costretto ad agire ma continua a combattere con coerenza.

E ancora altri *Guerrieri*: alcuni con la lancia o con il pugnale, altri con lo scudo o in posizione di riposo ma ancora pronti a rispondere ad un'offesa, qualcuno è cavallo o con l'amata a fianco che lo saluta.

E, ogni volta, la creta o il bronzo, l'olio o l'inchiostro, il pastello o la puntasecca, a ribadire la sua testimonianza e coerenza a ideali di vita, la consapevolezza di sapere usare "le armi" che gli sono state trasmesse.

Infine, il *Guerriero* degli anni duemila. Questa volta è di catrame, di ferri, di materiali di recupero, abbandonati dagli uomini, con la comparsa del rosso vermiglio su un corpo squartato.

Bibbò non usa tali materiali per orecchiare certa ricerca d'arte della seconda parte del secondo novecento, o per ingraziarsi certa critica disponibile. Se sceglie un materiale per lui inusuale, non organico al suo sentire di scultore degli anni Settanta-Novanta, è perché ne ha bisogno. Quale? Perché usa prevalentemente questi materiali?

Continua a sperimentare sul proprio corpo una nuova condizione umana. La società gli risulta sempre più complessa e vorticosamente mutante. Vi avverte un allontanamento dai principi, dalle culture attraverso le quali il *guerriero/Bibbò* s'è formato.

Per questo il suo corpo diventa drammatico, il suo sguardo è di un imponente, le sue armi sono inermi, rappresentazione scheletrica del passato. Per questo muta la materia, come a

dar vita, con materiali di scarto, ad un guerriero che non vede come potere incidere sull'oggi. Forse si arrende. Potremmo dire che non è mosso da empatia per la società contemporanea. Non è importante che abbia ragione o no. È, comunque, ancora il *guerriero/Bibbò*, che si staglia idealmente nel giardino-cortile del "castello" dove lui scolpisce il suo tempo, a ridosso del raccordo dove attorno girano "indiani" ferrati, rombanti e fumanti.

Non illudetevi, si tratta di una denuncia che vi riguarda. Il *guerriero/Bibbò* chiama ognuno di voi ad un atto di riflessione.

Nell'immagine, l'uomo.

Ida Mitrano

2012

Artista di grande sensibilità, attento ai mutamenti e alle problematiche attuali e, nel contempo, fortemente ancorato ad un'arcaicità che non produce immobilismo né nostalgia del passato, Bibbò esprime il suo rapporto con la realtà senza perdere mai il *senso dell'umano* che si rivela, in ultimo, il contenuto intrinseco dell'arte.

Le sue sculture, infatti, sono il segno potente e coraggioso di una presenza che vuole "essere" e non apparire e ciò le rende "vive".

Lontane da una mimesi naturalistica e da finalità narrative, le forme sono essenziali, primordiali, anche se la figura non viene meno.

Il gesto, capace di grande sintesi espressiva, contiene in sé il dualismo contraddittorio della creazione come atto divino e del fare come atto umano.

Tra Dio e la Storia, Bibbò trova la sua dimensione creativa come uomo del suo tempo in un gesto profondamente rispettoso della sacralità della vita, che connota profondamente la sua arte e il suo stesso animo. A tal punto che nelle terrecotte tagliate più che modellate, o nei bronzi monolitici, o nei catrami per molti aspetti inquietanti nel loro prendere forma attraverso materiali quasi cala-

mitati dalle forze centripete di un vuoto energetico che si fa nucleo vitale, la presenza dell'artista si manifesta negli strappi, nelle lacerazioni, in quei segni umani che sono espressione delle tensioni che contraddistinguono la nostra epoca, ma anche di qualcosa di più celato, di un "ineffabile" su cui "c'è infinitamente, interminabilmente da dire" come afferma Wladimir Jankélévitch (*La musica e l'ineffabile*, 1961).

Tornando ai catrami, quella materia sgradevole, eppure per qualche ragione seducente, appare funzionale alla raffigurazione della condizione esistenziale contemporanea.

Così come la diversa modalità di costruzione della forma, non più plasmata, ma assemblata con vari materiali, denuncia la necessità di ritrovare una nuova relazione con la vita, cui Bibbò non vuole rinunciare, perché quella relazione gli è vitale.

Lo rivela la presenza ostinata della figura umana che nella struttura archetipica della forma o nella sacralità della materia – anche nel caso di oggetti di recupero – diviene icona dell'uomo del XXI secolo.

zona del profondo misticismo, si delineavano i contorni difficilmente percepibili del suo temperamento. E questo risultato egli lo ha raggiunto diffondendo la luce sulla struttura della materia, sulla sua tessitura colorata, che illumina alcune superfici e ne lascia altre nelle tenebre.

“Il grido” del guerriero Bibbò

Axinia Džurova, dal volume in corso di stampa: *La memoria che scompare. Incontri di viaggio*.

2017

Nei primi decenni del XXI secolo, Nunzio Bibbò ricorse alla colorazione di alcuni volumi delle sue sculture, con la quale accrebbe l'effetto espressivo delle superfici che le facevano percepire non solo nella loro contrapposizione ma anche nella loro frantumazione e nella loro espansione come fuochi artificiali. Così le sue plastiche, con i loro profili balenanti e mutevoli provocarono la classica comprensione tridimensionale della scultura. Mi sembra che proprio questi ultimi esperimenti plastici corrispondano nel modo più esatto all'intimo mondo espressivo di Nunzio con tutta la sua trasparenza apparente, dietro la quale, in qualche



BIOGRAFIA E MOSTRE

Nasce fra i contadini e i terracottari dell'Alto Sannio, a Castelvete (Benevento) nel 1946. Con gli artigiani inizia a manipolare l'argilla, ha 5/6 anni.

Nel 1961 si iscrive ai corsi superiori di scultura dell'antica scuola di Posillipo. Per tutto il corso degli anni sessanta Napoli diventa la sua città, vi studia, la scopre nei suoi aspetti più tradizionali e popolari, lavora nei ristoranti durante l'estate, vive nelle piccole e modeste pensioni napoletane insieme a studenti universitari. Gli studi dei suoi insegnanti di scultura, Tomai e Dell'Erma, sono la sede dove scoprire l'essenza del lavoro e della vita di un artista. Nel 1964 si iscrive all'Accademia dove incontra l'insegnamento di Emilio Greco (il

classicismo nella scultura moderna), Marino Mazzacurati (la figurazione moderna), Umberto Mastroianni (l'astrattismo); ma la continuità dell'insegnamento nella conduzione dei corsi viene garantita da Augusto Perez.

Le tantissime giornate trascorse al Museo Archeologico della scultura, nella sala riservata a Venere, quindi con la scultura napoletana dell'ottocento e, in particolare, di Gemito, diventano il suo terreno di coltura.

Successivamente incontra Medardo Rosso ("il plasticismo e l'impressionismo che la sua scultura riuscì ad esprimere"), Brancusi ("dalla sua purezza della forma ho tratto la spinta ad esaltare la purezza della materia"), Giacometti ("la





spazialità e la concezione esistenzialista della forma [...], le sue superfici sembrano formate da grumi di sangue che, scorrendo, delineano forme longilinee che si perdono, quasi evanescenti, nello spazio e nell'atmosfera"), Moore ("ciò che ti attrae, che ti porta a pensare oltre ... sono le soluzioni formali a problemi di contenuto ... resta un margine di sacralità, di misterioso. C'è nel lavoro di Moore la sintesi della storia della scultura."), Ipousteguy ("queste sue forme frantumate, collocate in ambienti circoscritti che richiamano la condizione umana con una forza esistenziale eccezionale").

Quando gli si chiede perché non si sia espresso con linguaggi figurativi realisti, ricorda gli anni dello scontro acceso fra sostenitori dei diversi linguaggi espressivi, del conseguente coinvolgimento prodotto fra gli studenti dell'Accademia, per aggiungere: "Ho avuto la possibilità di apprendere da molte fonti e ho trovato nella neo-figurazione il linguaggio all'interno del quale condurre la mia ricerca. Il riferimento alla mia attività creativa è il sud, la mediterraneità e la sua terra". Comincia ad esporre a Napoli e in altre città del Sud, mentre inizia a insegnare a Benevento.

Nel 1972 riceve l'incarico di insegnante a Brera dove accetta di restare per un solo anno; nel 1973, infatti, si trasferisce a Roma.

Roma diventa la sua nuova città dalla quale riceve sollecitazioni importanti, suggestioni che arricchiranno la sua arte. Intesse relazioni con il mondo artistico romano ma la sua indole resta quella del creatore che con discrezione si apparta, vivendo quasi esclusivamente il proprio studio.

Nel 1975 è presente alla X Quadriennale, nel 1976 l'Università di Cincinnati gli dedica una personale, mentre estende la sua attività creativa all'arte incisoria.

Nel 1980 il Museo d'Arte di Sofia organizza una sua importante personale e gli dedica una sala permanente. Il suo lavoro di incisore comincia ad

assumere contorni che lo collocano quale artista da inserire nel circuito delle esposizioni nazionali e internazionali. Nel 1979 è presente nella mostra nella Sala del Campidoglio "Maggiori grafici italiani", nel 1987 partecipa alla IV° Biennale Internazionale di Grafica di Varna, dove sue incisioni sono presenti nel Museo della Grafica, successivamente partecipa alla Triennale di Grafica di Grado. Negli anni novanta la sua produzione grafica è segnalata dal Repertorio degli incisori italiani, dalla rivista Grafica d'arte ed entra nella raccolta del Gabinetto delle Stampe Antiche e Moderne del Comune di Bagnacavallo, che conserva sue opere.

Tornando al suo lavoro di scultore. Nel 1985 è l'Istituto di Cultura di Monaco a riservargli una personale, mentre la Gallery Print Workshop di Melbourne la organizza nel 1989. Fra le diverse opere monumentali create da Bibbò, la più complessa termina nel 1988, si tratta della porta, sui temi della vita di S. Paolo, per la cattedrale di Reggio Calabria.

Nel 1993, Luigi Martini cura il catalogo "Nunzio Bibbò", edito da Promoart, in occasione della sua mostra di scultura e incisioni alla Libreria "Amore e Psiche" di Roma. Gli anni novanta vedono l'opera di Bibbò esposta in numerose gallerie italiane, tedesche e francesi, e una sua opera monumentale è installata negli Stati Uniti.

Dall'inizio del 2000 l'indagine sulle materie con le quali esprimere la propria creatività, si arricchisce di nuove esperienze; il catrame, insieme a materiali ritrovati (dispersi e gettati dall'uomo) diventano oggetto di manipolazione e tradotto in azione scultorea. Un percorso innovativo nel solco delle sue tematiche e vicende d'artista, che oramai da oltre un decennio vive a ridosso del raccordo anulare romano, dentro una periferia densa di umori che incidono la sua sensibilità.

Si susseguono mostre personali a Boston, Gelsenkirchen, Copenhagen. Nel 2004, il "Complesso del Vittoriano" di Roma gli riserva una retrospettiva, corredata dal catalogo "Nunzio



MOSTRE

Personalì

1969

Libreria S.E.I., Napoli

1971

Sale Esposizione Ente Provinciale del Turismo,
Benevento

1972

Galleria la Vernice, Bari
Galleria La Fagianella, Benevento

1973

Galleria La Vernice, Bari

1974

Galleria Lombardi, Avellino

1976

Sale Esposizione Università, Cincinnati (USA)
Galleria del Païolo, Reggio Emilia
Sale Esposizione Comunale, Palermo

1977

Wolverhampton (Inghilterra)

1978

Galleria La Vernice, Bari

1979

Monte dei Paschi di Siena, Arezzo

1980

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Sofia (Bulgaria)

1981

Palazzo dei Priori – Sala del Grifo e del Leone,
Perugia
Galleria d'Arte Etrouil, Salerno

1982

Galleria Comunale, Città della Pieve (Perugia)

1984

Sala di cultura Comunale, Telesse (Benevento)

1985

Istituto Italiano di Cultura, Monaco (Germania)

1986

Palazzo Valentini, Roma

1987

Sala Esposizione Ente Provinciale del Turismo,
Frosinone

Galleria l'Incontro, Roma

Galleria SAL Arte S. Lorenzo, Roma

1988

Galleria del Duomo, Reggio Calabria
Sale del Bramante, Roma
Galleria SAL Arte S. Lorenzo, Roma

1993

Saletta d'Arte Amore e Psiche, Roma

1997

Saletta della Cattedrale, Frosolone (Isernia)

1998

Hotel Holiday Inn, Castelvoturno (Napoli)

1999

Galleria d'Arte Contemporanea, Foggia

2000

Chiesa di San Leonardo, Boston (USA)
Forum Bergmannsgluck, Gelsenkirchen (Germania)
Galleria Widinberg, Copenhagen (Danimarca)

2002
Galleria il Faro, Belvedere San Martino (CS)

2004
Complesso del Vittoriano (antologica) Roma

2005
Rocca dei Rettori (antologica) Benevento

Collettive

1970
Galleria I Gabbiani, Gaeta (Latina)

1975
X Quadriennale d'Arte, Palazzo delle Esposizioni,
Roma
Rassegna degli scultori meridionali, Amalfi,
(Salerno)
Castello Sforzesco, Milano

1976
Sale di Esposizione Comunale, Pesaro

1977
Sale del Comune, Siracusa
Sala del Comune, Sila (Reggio Calabria)
Sale del Comune, Agrigento
Sale Esposizione dell'Ente Provinciale del Turismo,
Torino

1979
Istituto di Cultura Italiana, Monaco (Germania)

1983
Galleria Prisma, Verona
Sala Centro Culturale, Modena

1984
Expo, Pontassieve (Firenze)
Biennale d'Arte, Lamezia Terme (Catanzaro)

1986
Sala dibattiti e manifestazioni di Paese Sera,
Roma

2011
Rappresenta la Biennale di Venezia in Bulgaria
Giardini di Villa Guariglia, Vietri sul Mare
(Salerno)
Circolo della stampa, Napoli

1987
Galleria Il Punto, Firenze
Galleria SAL Arte S. Lorenzo, Roma

1988
De fête en fête, Il Festival di Montmartre in Europa,
Parigi
(Francia)

1989
York Street Gallery & Print Workshop, Melbourne
(Australia)
Euro Art Expò, Roma
York Street Gallery & Print Workshop, Melbourne
(Australia)

1991
Castello di Sanfromonte, Guardia di Sanfromondi
(Benevento)
Expò Roma, Roma

1992
Maschio Angioino, Napoli

1993
Sale di Castelbasso, Castellalto
(Teramo)

1994
Banca Nazionale del Lavoro, Roma
Palazzo del Meridiano, Alatri
(Frosinone)
Accademia di Romania, Roma
Galleria Lazzari, Roma

1995

Galleria La Bottega, Ravenna
Galleria Cà d'Oro, Roma
Galleria La Vetrata, Roma
Arte nelle mura, Galliciano (Roma)
Pianeta Azzurro, Ladispoli (Roma)
Galleria L'Antica Deruta, Deruta (Perugia)
Galleria Mirabilia, Roma

1996

Galleria L'occhio in arte, Roma
Rassegna di ceramica internazionale, Amalfi e
Costiera Amalfitana
(Salerno)

1997

Rassegna dedicata a Carlo Levi, Castello di
Paestum, Paestum (Salerno)
L'Arte a Roma, Ex Mattatoio, Roma

1998

Galleria Mirabilia, Roma
Montmartre in Europe, Parigi

1999

Intervento d'arte nello spazio di un demolitore d'auto,
Monte Sarchio
(Benevento)
Poesie e aforismi, Galleria d'Arte Giulio II, Roma
Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea, Ex
Mattatoio, Roma

2000

Immagine d'Impegno – Impegno d'immagine, Ex
Mattatoio, Roma
Galleria Giulio II, Roma
Il gruppo/Die gruppe, Galleria Forum, Gelsenkirchen
(Germania)

2001

Biennale d'Arte, San Pietroburgo (Russia)
Riflessioni sull'oggi, Palazzo Malaspina, Ascoli
Piceno
Amanti, amiche, madri, sorelle, Comune di Prati
(Messina)

2002

Plasmare la vita, Pianeta Azzurro, Fregene (Roma)
Sala delle Colonne, Complesso di Sant'Agostino, RT

2003

Premio Internazionale d'Arte Contemporanea, Museo
Storico della Fanteria, (Roma)
I segni dell'altro, Accademia d'Egitto, Roma
Omeopatia e arte, Galleria Montenapoleone, Milano
Incontri, Galleria d'Arte San Francesco a Ripa, Roma
L'Arte incontra lo stile, Blonde e Blue Roma, Comune
di Pescara (Pescara)

2009

Comune di Pescara (Pescara)

2010

Galleria Theodora, Frascati (Roma)
Galleria Il Narciso, Roma
Galleria Lombardi, Roma

2011

Pinacoteca Comunale S. Giacomo, Gaeta (Latina)
Archivio di Stato di Bari, Cittadella della Cultura (Bari)

2012

Museo Mastroianni, Marino (Roma)
Ex Convento di San Michele a Montecelio, Guidonia

2016

Palazzo Maoli, Cittaducale, Rieti
Plus Arte Plus, Roma

***Mostre di mulptipli d'arte: incisioni
(partecipazioni)***

1979

I maggiori grafici italiani, Sala del Campidoglio,
Roma

1987

IV Biennale Internazionale della Grafica, Varna
(Bulgaria)

1989

York Street Gallery & Print Workshop,
Melbourne (Australia)

1992

Sale del Comune, Rocca Massima (Abruzzo)

1993

Galleria d'Arte Comunale, Campobasso

1994

Microincisioni, Galleria La Tartaruga, Roma

1995

Microincisioni, Nouvelles Galeries Arlesiennes,
Arles (Francia)

1996

Matera e i suoi aspetti magici, Castello
Sforzesco, Milano

1997

Collettiva di grafica, Acqui Terme Ovada
(Alessandria)

Repertorio 1993-1996, Gabinetto delle Stampe
Antiche e Moderne, Bagnacavallo
(Ravenna)

2000

Chiesa di San Leonardo, Boston (USA)

Forum Bergmannsgluck, Gelsenkirchen
(Germania)

Galleria Widinberg, Copenaghen (Danimarca)

2002

Galleria il Faro, Belvedere San Martino
(Cosenza)

2011

Centro Incisioni Grafica d'Arte, Formello
(Roma)

Finito di impaginare a Febbraio 2017

