

PER UN'ARTE INTELLIGENTE

Parlare dell'attività plastica di Marisa Korzeniecki senza riferirsi all'intero corpus della sua multiforme produzione, esaminarla cioè partitamente oppure leggerla esteriormente, tralasciando di individuare le motivazioni di fondo della sua investigazione, sarebbe riduttivo e significherebbe tradire lo spirito di ricerca pluridirezionale che la distingue.

L'integrazione disciplinare

Le sue opere si giovano dell'eclettismo, della tendenza all'utilizzazione di diverse tecniche e all'integrazione culturale, per cui ritengo prioritario individuarne, sia pure per grandi linee, le articolazioni e le connessioni.

Sono molteplici e convergenti le spinte che hanno condotto l'artista alla sua scelta sostanzialmente pulsionale e intellettuale. Prima fra tutte l'appartenenza per vari anni al Gruppo Immanentista che ha contribuito, con stimoli teorico-pratici, ad *ufficializzare* la vocazione. Segue la voglia di fare un'arte competitiva, di dare corso ad una sorta di sfida per autosuperarsi e partecipare alla vita con i suoi strumenti, facendo dialettizzare i generi artistici affrontati.

Va subito rilevato che l'impiego delle tecniche tradizionali come base per la sua ricognizione è determinato dalla necessità di andare avanti ripartendo dai mezzi più persuasivi della storia dell'arte; il che è frutto della formazione e delle indicazioni ricevute dai modelli *classici* più vicini alle sue propensioni. Per la pittura penso ad alcuni capiscuola delle avanguardie storiche e del contemporaneo (aree astratto-geometrica e informale); per gli sconfinamenti disciplinari al glorioso Bauhaus e alla genialità di Bruno Munari. Anche l'approccio alla Natura - certamente di ordine ideologico e sentimentale - che la K. fa interagire col paesaggio urbano, vuole stabilire una relazione più armoniosa tra l'uomo ultimo e il suo habitat, ma esprimere pure l'urgenza di dare un supporto organico-unificante e credibile al suo ampio discorso. Probabilmente l'avvio verso la complessità della realtà coincide proprio con l'intento di coniugare *naturale* con *artificiale* (costruttivo o distruttivo delle in-culture umane), *figurazione* con *astrazione* da cui discende la sintesi che si manifesta con la concettualizzazione del soggetto (ottenuta con l'eliminazione della parte descrittiva) e con le visioni multiple che hanno il potere di riportare all'unità le varie componenti. L'operazione di sottrazione, che conduce all'essenzialità e quindi all'ermetismo, giustifica l'altra costante di tipo *didattico-percettivo* che rende l'opera visivamente *aperta*.

Nel perseguire le sue finalità, l'artista non compie svolte spregiudicate che la discosterebbero troppo dalla sua traiettoria. Come operatrice visuale, non potendo occuparsi direttamente di altri linguaggi (architettonico / teatrale / musicale / letterario...), si appropria di certi loro codici per immetterli nell'opera attuando, con discrezione, una corrispondenza iconografica. La recente composita *Tetralogia dei linguaggi* esemplifica felicemente questo orientamento legato all'atteggiamento critico-analitico-progettuale e ad un pensiero antiromantico che raffreddano l'immagine a vantaggio dell'oggettivo e del concettuale. La K., infatti, già da anni ha avvertito, quasi istintivamente, che lo specifico, dopo secoli di persistenze, è divenuto insufficiente per andare *oltre*.

Dallo spazio virtuale a quello vitale

Ma all'interno della produzione come si estrinseca l'indagine pluridimensionale? Anche in questo caso il momento di partenza per lo studio delle vie da seguire è il disegno, più o meno autonomo, con diramazione nella grafica seriale, mentre il dipinto è la scena della massima definizione/dissolvenza dell'immagine nello spazio virtuale dove vengono metabolizzati gli ingredienti eterogenei. Quando la superficie della tela con gli espedienti pittorici non può offrire altro in senso spaziale, l'artista esce dal quadro per fabbricare l'opera tridimensionale sfruttando molteplici risorse e, dopo aver raggiunto nuovi risultati estetici nell'ambito di questa espansione *fisica*, riparte alla conquista di ulteriori spazi: associa più decisamente l'immaginario alla razionalità, entra nell'arte applicata e disegna *oggetti* parafunzionali. Compie perciò la sua perseverante ricerca dentro un sistema di segni già frequentato per portarne alla luce le possibilità residue. E se un mezzo diviene insufficiente, si trasferisce con il bagaglio delle esperienze in un altro campo per seguitare con disinvoltura il

suo lavoro, come si trattasse di sequenze con varianti di un processo di integrazione e di identificazione. Questa prassi scaturisce da una forma mentis difensiva/progressiva che le consente di affrontare problematiche nuove senza rinnegare il linguaggio privilegiato che fa da collante. Così, il nomadismo - che soddisfa il bisogno di conoscere e di comunicare - si attua tra la riflessione sui valori più attendibili e la trasgressione all'interno del suo territorio. Tutto però è governato da un metodo operativo di stampo rinascimentale che tende all'espressione totalizzante.

L'esperienza plastica e oggettuale

Nel continuum diversificato di opere realizzate nel tempo dentro cicli tematici - con circolarità, senza seguire un'unica linea evolutiva - l'esperienza plastica, iniziata circa dieci anni fa, anche se si palesa in esemplari di grandezza contenuta, è indubbiamente una importante stazione del suo viaggio sperimentale: il momento della più integrale formalizzazione dell'ideazione in cui confluiscono e si fondono tutte le precedenti risultanze. In altre parole, quello che l'artista trova mediante l'attività grafico-pittorica prende corpo nella scultura. Anche qui, creando visioni simultanee, prosegue coerentemente il suo itinerario verso l'interazione. Spesso offre allo sguardo una forma-spazio, sapientemente strutturata e dinamica, che riesce a vincere la gravità della materia, grazie anche al cromatismo e all'uso della luce che hanno il ruolo di costruire, focalizzare e, appunto, alleggerire. Inoltre, attraverso il gioco dei vuoti e dei pieni e la fluidità dei volumi, la composizione si apre a forme che inglobano spazi che alludono a paesaggi indeterminati con elementi naturali primari come l'acqua, la terra, il fuoco... Le sculture, tra l'altro, quando non sono realizzate con aggregazioni di materiali, hanno le superfici levigate, la finitezza dell'opera bidimensionale: non sono mai scolpite o modellate per narrare, per cui non evidenziano manipolazioni di vecchia memoria.

Nel passare da un nucleo di opere all'altro, appaiono più evidenti le tracce della ricerca che darà modo all'artista di fare un ulteriore balzo verso lo spazio esistenziale. La scultura, dunque, è il punto di arrivo, ma anche il luogo di transito, perché - come accennavo - rappresenta l'anello di congiunzione tra pittura e arte applicata.

Per i prototipi di quest'altra avventura - strutturati con forme geometriche elementari deformate o tagliate - la K. parte dalle linee (ancora della natura) e dalla funzionalità (vista quasi sempre con occhio ironico) per approdare all'oggetto del design e all'arredo con l'ambizione di dialogare più concretamente col quotidiano. Essi, tuttavia, restano invenzioni soggettive e impraticabili anche perché non facilmente riproducibili su scala industriale. Allora, ogni slancio si arresta alla soglia oltre la quale c'è il mondo materiale, riaffermando in-volontariamente la fedeltà all'arte pura. È il caso di annotare che questi manufatti nascono da un'accresciuta tensione costruttiva e dalla volontà di razionalizzare l'immaginario - evidenziate fin dal primo rapporto instaurato col paesaggio - a cui si associa la *fantasia* di uscire dai luoghi deputati dell'arte per stabilire un'intesa più vera con il reale ed avere una distrazione di ordine sociale. Rientrano nel tracciato le *in-possibili* idee per l'architettura, rese con un segno ancor più calibrato che geometrizza l'imprescindibile natura. Dato che le realizzazioni riescono a contestualizzarsi solo sul piano estetico, questo gesto controllato dalla ragione resta l'estremo tentativo di superare la settorialità se non addirittura l'opera d'arte con altro da sé. Pur se il prodotto artistico non riesce a conquistare il gusto comune, rimane attiva l'azione di sensibilizzazione verso un design più *soft*.

In conclusione, la Korzeniecki aspira alla scoperta di più dimensioni (virtuale, psichica, culturale, vitale) per relazionarsi con lo spazio intorno valicando i limiti dello specialismo con una dilatazione degli orizzonti speculativi in cerca di visioni poetiche sincrone e di armonizzare universi differenti: atteggiamento ideale che forse cela l'obiettivo di estendere il principio al contesto socio-politico. (A pensarci bene, pure l'articolato progetto della mostra, dove si fa un uso interdisciplinare dello spazio espositivo con iniziative complementari, può rientrare in tale logica).

Ricercando l'equilibrio tra contrari (superficie-profondità / soggettivo-oggettivo / immediatezza-regola / alogico-razionale / utopia-concretezza / conservazione-innovazione), in definitiva dimostra di non essere radicale e di non amare i salti nel buio. In questo senso, la sua

arte può essere considerata *virtuosa* perché nella commistione rispetta le tecniche che pratica senza approssimazione e senza privarle della loro autorevolezza.

Non mi stupirei se un giorno l'artista - versatile e fortemente interessata ai problemi della comunicazione visiva - si avvicinasse ai mezzi medialti del quotidiano tecnologico. Ma per lei il procedimento di assimilazione-consumazione delle nuove tecniche espressive (specialmente se non manuali) deve essere *sentito* e rapportato al resto, per cui non rimane che attendere le prossime mosse...

marzo '94

Luciano Marucci

[Testo pubblicato nel catalogo della mostra personale dell'artista tenuta a Palazzo dei capitani di Ascoli Piceno nel 1994]