

## Marino Ficola: Animario Folk

*Il grande animale marino* è una retrospettiva che copre i primi venticinque anni di ricerca artistica di Marino Ficola. È tuttavia una mostra particolare, perché si snoda attraverso una collezione privata in cui sono raccolte opere eseguite dal 1990 a oggi. Tale caratteristica può apparire naturalmente come un limite, perché non viene esposta l'intera produzione dell'artista e la scelta delle opere è comunque del collezionista, non del curatore né dell'artista; eppure, tale caratteristica costituisce anche la ricchezza di questa raccolta, perché vi è rappresentato gran parte del percorso artistico di Ficola attraverso opere chiare e significative.

Ciò che mi sembra maggiormente degno di nota, però, è che la peculiarità della collezione è riconducibile in gran parte al collezionista stesso: Attilio Quintili, un artigiano-artista della ceramica, il quale conosce Marino Ficola da sempre e da sempre lo ha seguito e sostenuto. La casa d'arte di Freemocco, del resto, è nata con una mostra di Marino, quando ancora si trattava di poco più che di cene tra amici. Poi sono venute serate intime e, al tempo stesso grandiose, come *Cartone animato* (2008) o la suggestiva e lirica *Quando tutti gli animali dormono* (2012). Non è dunque un dettaglio secondario che questi primi venticinque anni di carriera siano ripercorsi proprio da Freemocco, che a buon diritto riconosce in Marino uno dei propri fondatori.

La prima opera esposta è un sacchetto di grasso da macchinario (1990), esemplare di una serie iniziata alla fine degli anni ottanta: si tratta di grasso giallo conservato in un sacchetto di plastica, dall'odore inconfondibile e tale da ungere qualsiasi cosa vi entri in contatto. È l'opera di un Marino Ficola giovane studente all'Accademia, già consapevolmente orientato all'uso di materiali poveri e di recupero, con una meditazione sulla materia e sull'anima delle cose. Non so dire che cosa rappresenti esattamente per l'artista, ma è certo che il grasso sa di vita, rimanda al corpo che siamo e, siccome è appiccicoso e dall'odore penetrante, lascia pensare che da tale corpo non si possa prescindere, che dobbiamo farci i conti in tutti i sensi che lo caratterizzano: da quello materiale dello scarto, del sudore e del peso, a quello più lirico della presenza e dell'assenza, fino al suo essere contenitore dell'anima.

L'uso di materiali di recupero e il tema del corpo come contenitore sono ripresi anche nell'opera di grande impatto *Anima di un guerriero*, del 1991. Un secchio arrugginito di metallo applicato alla tela ha la vaga forma di un cuore e allude al corpo del guerriero morente. Da esso si libera l'anima, che sale in alto, quasi fosse una fiamma. Il volto del guerriero appare evanescente sul lato destro dell'opera ed è invaso da una scheggia rossa che troviamo, quasi a segnare le ferite di una lotta interiore, anche sul secchio e sulla punta dell'anima-fiamma.

Il tema del contenitore ispira chiaramente anche le scatole, che Ficola realizza a più riprese nel corso degli anni. La scatola è simbolicamente potente, perché oltre a contenere sorprende e custodisce, ma soprattutto racchiude un racconto, una storia fatta di simboli archetipi. Dentro le scatole di Marino, infatti, si trovano uomini, case, paesaggi, volti, animali, ceramiche, schede elettroniche, insomma tutto l'immaginario che caratterizza la sua poetica. È come se la scatola fosse il corpo dell'artista stesso, che cela e custodisce la narrazione della propria identità. La serie più recente *Cartone animato* (2008), in tal senso, è ben più di un gioco di parole: di fatto, anche in questo caso Marino rivela che la materia non è inerte, bensì è l'umile involucro che custodisce e dischiude l'essere animato.

La cifra della poetica di Ficola, il simbolo che più chiaramente ne esprime i tratti, è però l'animale. Il suo immaginario è infatti popolato di bestie, grandi come è grande Marino: il cetaceo, il cervo, l'orso, il rinoceronte. È un bestiario in cui l'animale rappresenta, al tempo stesso, l'anima, la natura profonda dell'io e, probabilmente, una forma di vita precedente con cui l'artista rimane in contatto. Per questo l'ho chiamato *animario*, perché gli animali non sono semplicemente bestie, ma anime o racconti delle vicissitudini dell'anima. L'immaginario di Ficola è così un *bestiario dell'anima* o delle anime e, in tal modo, egli ricostruisce un mondo poetico interiore, attingendo a paesaggi dell'anima che scavano la materia in profondità.

In questo senso, per Ficola l'universo intero è un grande animale, un organismo complesso in cui tutto è collegato con tutto. In generale, l'impressione che ho avuto leggendo la sua opera è di avere a che fare con un'arte poggiante su una visione che si potrebbe definire ilozoistica, in quanto considera la materia come animata. E l'artista è parte dell'organismo del tutto, ma al tempo stesso funge anche da canale di comunicazione: egli ne rivive la genesi ogni volta in ogni singola porzione di materia e la racconta per simboli.

La poetica di Marino mi sembra ben espressa nella complessa mostra-performance *Quando tutti gli animali dormono*, del 2012. Nell'evento centrale della serata, gli spettatori sono stati invitati a chiudersi con l'artista in una stanza di Freemocco. Alla parete è appeso un grande disegno in bianco e nero di un cervo e Marino si presenta vestito di una tuta bianca in tessuto non tessuto col cappuccio e strani occhiali. In mano tiene una piccola luce al led. Nel silenzio e nell'oscurità della sala Marino ripercorre con la piccola luce il tracciato della linea nera del cervo; va su e giù, ne segue i contorni, ripassa più volte sugli stessi punti, come se stesse contemplando il disegno del cervo o se ne stesse ripercorrendo la creazione. Il corpo del cervo è evidentemente altro da ciò che sembra: infatti, appare progressivamente sempre più chiaro che l'animale è un paesaggio, un luogo onirico. Di conseguenza, direi che l'indagine dell'artista è in realtà l'esplorazione di un mondo, aspetto simbolizzato dal modo stesso in cui egli è vestito. Alla fine, una volta conclusa l'esplorazione, il disegno viene staccato dalla parete e ripiegato più e più volte su se stesso, fino a raggiungere una dimensione tale da entrare in una teca di plexiglass. Qui resterà conservato: ancora una volta il tema del contenitore e, chiaramente, l'animale-cervo ne rappresenta l'anima.

Come è evidente, l'interazione tra anima e animale fa sì che l'animario di Marino non instauri un dualismo tra realtà materiale e realtà spirituale. Un carattere distintivo dei suoi animali, infatti, è che emergono dalla materia; la loro anima, che è poi quella dell'artista, è legata strettamente al corpo: deve sopportarlo e, al tempo stesso, lo invade e lo trasforma, non può farne a meno, pur senza restarne intrappolata.

La riflessione sull'anima è dunque anche riflessione che parte dal corpo. È come se l'artista procedesse lungo una ricerca parallela, che sviluppa i simboli dell'anima e quelli del corpo; come se lo sguardo che scruta il corpo dall'esterno, progressivamente lo spingesse a indagarne la struttura molecolare e a trovarvi le connessioni che legano identità, memoria e simbolo.

A tale proposito, ritengo che l'uso delle fascette, già introdotto da Ficola tra fine anni novanta e inizio duemila, rappresenti la volontà di tenere insieme i frammenti dell'identità personale nei legami col tutto; al tempo stesso, la fascetta è anche il simbolo dei legami molecolari, della forza o energia che salda la materia. Nel primo caso, è significativa l'applicazione delle fascette in opere come *123*, in cui i pezzi di una fotografia d'epoca sono tenuti ancora precariamente insieme dalle fascette (del ricordo?), o nella serie di opere con

ovatta, disegni e plastica del 2004. L'inserimento dell'ovatta, in particolare, sottolinea a mio avviso che non siamo in presenza di un materialismo, bensì di un'indagine sul significato simbolico del tutto.

Questo tema è infine emblematicamente sviluppato nelle serie dei *global mix*, che hanno fatto conoscere Marino al pubblico nazionale e internazionale. Egli preferisce chiamarle architetture cosmiche, dimostrando che non si tratta di un'indagine sulla mera forma esteriore della materia. Certo, si tratta di opere originali rispetto all'uso non tradizionale delle tecniche ceramiche e formalmente significative per un artista cresciuto a Deruta, ma la loro potenza espressiva risiede nel fatto di collegarsi alla ricerca sulla materia e sull'anima delle cose. È come se esse fossero grumi di materia, in cui col tempo trovano posto bacchette di bachelite, rami o ferro, a simbolizzare la complessa costruzione e le costanti modalità di integrazione del vivente.

A mio parere, tuttavia, le opere che meglio rappresentano la parallela indagine su materia e anima sono quelle costruite con la resina. Esse costituiscono il tentativo più riuscito di catturare l'anima della materia senza farne una mera materialità. La resina, infatti, dà l'impressione di bloccare l'evoluzione della cosa e, al tempo stesso, ne sfuma i contorni, la rende eterea e la sublima. Si può dire che essa ha il potere di tirar fuori l'anima delle cose, nella misura in cui dallo sfondo giallo-arancio inglobato nella resina vengono fuori personaggi e animali, ad esempio un cetaceo o un rinoceronte.

Marino sostiene che il cetaceo è il primo animale che gli si è manifestato, una sorta di seconda natura o anima di una sua vita precedente. Ad ogni modo, esso è il simbolo stesso del sogno e del canale comunicativo dell'artista: il *grande animale marino* volge il dorso alla nostra realtà terrestre e abita il mondo sotto il pelo dell'acqua. Quando dorme, anche l'artista dice di volgere le spalle alla terra e, attraverso il sogno, di aprirsi al cielo: il cetaceo rappresenta perciò la sua natura profonda e onirica, racconta la storia dei mondi, quello reale e quello del sogno, rappresentando i paesaggi dell'anima e i legami cosmici.

In questo senso, vorrei anche suggerire che l'*animario* di Marino è *folk*. Non intendo affermare che esso sia immediatamente ingenuo, popolare, non pensato o addirittura privo di spessore; al contrario, vorrei evidenziare che può essere letto come un racconto, una narrazione per simboli dell'identità umana, prima di tutto dell'artista stesso. Le opere di Ficola, del resto, nascono spesso da racconti onirici, sono *segni che raccontano sogni*, i suoi sogni.

Di conseguenza, qualificare l'arte di Marino come *folk* significa che le sue opere sono racconti, narrazioni, storie che, quasi come le fiabe della tradizione popolare, usano simboli familiari e attingono a significati che hanno un carattere archetipico: il cervo, il cetaceo, il rinoceronte e l'orso sono i personaggi delle favole di Marino e, al tempo stesso, figure paradigmatiche della condizione umana. Essi popolano mondi e sono l'immagine di mondi, come quando il dorso del cervo si trasforma in un gruppo di case e alberi.

Vorrei dimostrarlo osservando l'opera che può essere considerata come il capolavoro della collezione, il *Grande cetaceo elettrodomestico*, del 2002. In questo caso, tuttavia, l'artista non rappresenta soltanto il cetaceo di cui ho appena parlato, ma una sorta di *alter ego*, come accade al capitano Achab in *Moby Dick*. Il retro dell'opera riporta una scritta: "Il sangue usciva a grandi fiotti. L'enorme cetaceo perdeva forza". Il cetaceo, infatti, è ferito da un arpione-pennello piantato al centro del ventre. A guardarlo bene, non si tratta di un cetaceo normale, bensì di un grande cetaceo *elettrodomestico*, un essere elettronico, col cervello che è in realtà un hard disk: può forse alludere al rischio di perdere il mondo simbolico, e dunque l'accesso al paesaggio dell'anima, per mezzo della dipendenza

tecnologica subita dalla nostra esistenza? Può forse esprimere l'inadeguatezza dell'artista dinanzi all'imperante predominio delle tecnologie, anche nell'arte? In effetti, lo stesso appellativo di "elettdomestico" può leggersi come richiamo al rischio insito nella dimensione pervasiva dei mezzi elettronici nelle nostre vite e nell'espressione artistica. Se diamo questa lettura, però, allora si apre un varco di speranza proprio grazie all'arte: è il pennello dell'artista che uccide il cetaceo elettronico, riportando ancora una volta l'attenzione sulla semplicità del gesto poetico e sul predominio del racconto simbolico rispetto a quello digitale.

Un tema analogo, del resto, già era stato affrontato nella grande opera in resina gialla *Trasfigurazione di un'anima*, del 1999, in cui il cetaceo è infilzato da tre schegge e l'hard disk è nascosto in basso, tra le due facce curve dell'opera, quasi invisibile allo spettatore. La trasfigurazione cui si allude mi pare, ancora una volta, quella che subisce l'anima quando perde il legame con la natura simbolica e si sterilizza nella mera operatività del calcolo.

L'essere *folk* di Marino, in conclusione, potrebbe anche essere tradotto con popolare o ingenuo; a patto però che ciò non sia interpretato nel senso che la sua è un'arte semplice o folcloristica. Al contrario, si tratta di evidenziare come egli ci inviti al recupero di una dimensione primigenia o naturale della vita, fatta di storie e simboli, a superare la semplificazione eccessiva del tecnologico, riportandoci ad approfondire e a meditare i racconti dell'anima.

L'appello alla dimensione onirica è allora leggibile anche come un tentativo di evasione, e questa idea è supportata dai numerosi elementi ironici che popolano le opere dell'artista: l'espressione della propria identità non è sempre una questione intima e complessa, ma si svolge anche come un gioco da bambini o può essere gridata con un sorriso, come accade nell'*Urlo*, opera del 2014 che chiude la rassegna. Non è il tormento di Munch: al contrario, pare piuttosto uno di quei giochi che si facevano da piccoli arrotolando i giornali. Ciò suggerisce che l'anima del *grande animale marino*, attraverso l'arte, grida i molteplici aspetti della sua identità con l'ironia e la profonda innocenza di un bambino, raccontando le storie di "mondi che non si possono fotografare".

Marco Bastianelli  
*Marzo 2014*