**ROBERTA MORZETTI (breef note)**

Roberta Morzetti nasce a Tarquinia nel 1979. Si forma all'Accademia delle Belle Arti "Lorenzo da Viterbo" (ABAV), conseguendo, nell’anno 2005, il diploma accademico, con lode. Inizia le sue esperienze lavorative nel mondo della moda, ideando linee di abbigliamento con materiali riciclati (Leccaletichetta, Cementarmato, Aporie). A Roma, diviene assistente ai costumi di Andrea Viotti, nella compagnia di Gabriele Lavia (“Le Nozze di Figaro”, regia di Matteo Tarasco, 2007, Teatro Eliseo; “Misura per Misura”, regia di Gabriele Lavia, 2007, Teatro Argentina), di Laura Costantini (per i musical “A un passo dal sogno”, 2008, “Portamitanterose.it”, 2009, regia di Marco Mattolini, Teatro Brancaccio; per il film “Non c’è due senza te”, regia di Massimo Cappelli, 2015), di Michela Marino (per il cortometraggio “Anni 30”, regia di Luciano Melchionna, 2008). Dal 2012, si dedica all'ideazione e alla realizzazione di sculture di medie e grandi dimensioni, eseguendo calchi direttamente sul proprio corpo, per poi rielaborare, incendiare ed assemblare con altri oggetti i lavori così ottenuti.

Ha partecipato a molte mostre collettive e negli ultimi anni ad alcune personali a Roma Skin\_20 e Tuscania Pax\_22, ed è stata chiamata a partecipare con le proprie opere ad eventi d’arte come RAW, Arte in Nuvola a Roma e Paratissima a Torino.

Utilizza le sue sculture per raccontare e testimoniare il presente, sperimentando anche altre forme d’arte come nella creazione dei cortometraggi R\_Esisto e Cutismea.

**6\_24**

Oggi, tutto o quasi, avviene attraverso la mediazione di tecnologie in grado di veicolare il reale attraverso le immagini. Reale e virtuale perdono il loro rapporto dicotomico e si sovrappongono, generando una terza dimensione che è quella dell’illusorietà.

L’essere inteso come dimensione materica e sensoriale, alimentato dall’esperienza e dal vissuto, si trasforma, si muta; tutto è possibile in questa dimensione virtuale ed allora possiamo essere ciò che vogliamo, ciò che non siamo e ciò che non saremo mai.

Il virtuale diventa così potentissimo strumento di comunicazione in grado di negare la dimensione reale, confondendola con l’effimero e massificandone l’immagine.

Le opere della Morzetti si interrogano sull’attuale stato dell’identità intesa come reale essenza dell’essere, per questo 6\_24.

La spasmodica ricerca della bellezza estetica come valore assoluto, reale o virtuale, può, in un processo di edulcorazione illusoria, necrotizzare il “dentro” che in questo meccanismo di ostentazione di uno status falsificato, perde i propri cardini esistenziali diventando vuoto interiore.

E’ quindi gioco forza aprire, scavare, entrare dentro il corpo per ritrovarsi, per indagare sui reali valori dell’essere riportando l’esistenza al centro dell’io reale.

Quanto abitiamo il tempo reale, quanto l’essere parte di una società oggi è un valore e non un passivo esserci, quanto è necessario essere dentro il sistema e contribuire al suo cambiamento?

Il corpo, epurato dal torpore narcisistico, deve ritornare ad essere strumento di percezione per consentirci di riappropriarci della nostra reale identità e renderci partecipi del tempo in cui viviamo.

La nostra responsabilità è sentire, valutare e consapevolmente agire.

*(Marco Giammetta)*

**INTUS LEGERE**

Esiste uno strettissimo rapporto tra l’artista e “l’essere” inteso come capacità percettiva del nostro corpo, la cui pelle rappresenta il confine tra il dentro e il fuori.

È la pelle a ricevere frequenze e vibrazioni e a comunicare sensazioni che si trasformano in emozioni; una sottile membrana che si modifica metamorficamente al passaggio del tempo e che lascia su di sè i segni dell’esperienza vissuta.

È sul vissuto che l’artista indaga, riflette, senza edulcorarne il dolore e la sofferenza ma, anzi, sottolineando che quella nocicezione, spesso, ne amplifica il suo valore maieutico.

Il profondo rapporto con l’interiorità, che spinge l’artista a scavare fino a scarnificare i propri corpi, cela un severo monito nei confronti di quella spasmodica ricerca della bellezza esteriore, che alimenta la vanità e l’atavica fame di consenso, subdoli nemici della libertà.

La produzione scultorea dell’artista svela una dote compositiva e manuale capace di plasmare e trasformare la materia, concedendo alle sue forme di prendere le distanze da una obnubilata visione della realtà. L’obiettivo è portare l’osservatore con innocente sincerità a “vedere”, senza filtri, i segni provocati dalle esperienze della vita, e riflettere sul valore terapeutico e risarcitivo che il dolore può generare, se vissuto come occasione e non come sconfitta.

Le forme umane della Morzetti, sono un ponte metaforico tra l’io/vissuto più profondo e la forza evocativa di una bellezza che non mira ad avere compiacimento, ma a stimolare riflessioni e suggestioni, amplificate da costanti riferimenti mitologici. Sono simboli e immagini che emergono dal nulla, tramite una materia consistente che nasce informe e, grazie al suo potere rigenerativo, si plasma e diventa forma. Questi appaiono come silenziosi testimoni di una vita vissuta e si proiettano nel presente con decisione e immacolata arroganza. Sono in ascolto, ci guardano e non sono più vittime, ma luminose rappresentazioni di un veleno che si è trasformato in medicina.

Così come la duplicazione dei volti che racconta il rapporto dicotomico tra Kairos e Aion: la ricerca del “momento opportuno” per manifestarsi e affermare la propria identità e l’eternità come ambizione.

La minuzia dei particolari, l’uso di elementi organici e la maniacale capacità di modellazione della materia, generano nelle opere una armonia tra lo stile che esprimono e il patrimonio culturale e morale da cui prendono vita, retaggio di una radicata tradizione scultorea propria del territorio in cui vive e lavora l’artista.

Le sue sculture emanano luce, si librano nell’aria e, con il candore del bianco, si raccontano senza nascondere il peso dell’esperienza terrena; sono angeli in terra che hanno combattuto e sofferto e non si piegano all’oblio.

Come dice l’artista *“La scultura è un’attività di confine, tra l’io e la metafora e ha il potere di far emergere energie nascoste aggirando le barriere coscienti”*. Per questo il suo lavoro si basa su un continuo confronto tra linguaggi semantici diversi, quello dell’io e quello della comunicazione che, senza mai sovrapporsi, trovano la strada per connettersi e raccontare. In questa ricerca di confronto, l’artista apre il dialogo con l’intelligenza artificiale, utilizzandone le potenzialità espressive, senza mai lasciarla prevaricare. La nuova tecnologia muove l’opera nello spazio, la trasforma per darle una lettura alternativa. Reale e virtuale si confrontano lasciando all’osservatore il ruolo decisionale del punto di vista da scegliere, cosi che l’esperienza rimanga unicamente soggettiva.

L’uso della fiamma deforma, distorce, plasma e in un divenire ibridante lascia spazio a quel “dentro” che trasfigura l’immagine e scopre nervature, connessioni, sinapsi che si intrecciano alterando la neutralità del colore bianco.

Il colore per la Morzetti, non è semplicemente una manifestazione fisica della luce che l’osservatore percepisce passivamente dall’esterno, ma è anche e soprattutto una elaborazione dell’occhio e quindi della mente umana. Una visione goethiana che porta l’artista a scegliere il bianco, in quanto colore della vita e della rinascita (per la cultura occidentale), ma anche colore della morte (per la cultura orientale). Un colore che in sé rinchiude tutti i colori e che grazie alla sua neutralità, rimarca con forza il rapporto tra chiaro e scuro, tra luce ed ombra, caratteristica propria dell’arte sculturea del periodo barocco.

*(Marco Giammetta)*

**PER VIA DI PORRE**

Secondo Michelangelo Buonarroti, che mutuava la sua teoria da Leon Battista Alberti (*De Statua*, 1450 c.), la scultura si divide in due grandi categorie: quella “per via di porre” e quella “per via di levare”. La prima riguarda la modellazione dell’argilla o della cera (e di conseguenza la statuaria in bronzo), in cui l’opera prende forma dalle mani dello scultore che la plasma aggiungendo materia; la seconda riguarda l’intaglio della pietra che, secondo l’idea neoplatonica michelangiolesca, contiene già in sé il concetto, cosicchè lo scultore non deve far altro che togliere il marmo in eccesso. La scultura “per via di porre” ha a che fare con le dita, la carezza, i gesti delicati; quella “per via di levare” è faticosa, comporta una lotta con la materia, l’uso dello scalpello e della raspa.

Eppure esiste da tempo immemore anche un altro modo (tridimensionale) per rappresentare la realtà o, meglio, conservarne una copia: il calco. Quest’ultimo trova la sua origine nelle maschere funebri, un’usanza che risale al neolitico e che deriva da convinzioni magiche. La finalità iniziale di queste maschere era però quella di mantenere intatto il volto del defunto per difenderlo dai demoni ostili, non tanto quella di rappresentarlo o duplicarlo. Una funzione apotropaica dunque, che andava oltre la conservazione pura e semplice. Diverso, invece, è stato l’uso della maschera funebre nella cultura romana di epoca repubblicana, assai meno coinvolta da interessi escatologici. Lo scopo era quello di perpetuare il culto degli avi. Lo *ius imaginum*, infatti, era il diritto delle famiglie più illustri a tenere nell’atrio della propria casa il ritratto degli antenati con diverse finalità: celebre il passo di Polibio (206-124 a.C.) in cui si racconta di come, durante i riti funebri dei patrizi, venissero indossate da alcuni partecipanti al corteo le maschere in cera dei parenti defunti che, in qualche modo, andavano così a rendere omaggio e a sottolineare le gesta del morto e la grandezza della sua famiglia. Un’usanza che ha avuto grande influenza sullo sviluppo della ritrattistica medio-italica, tanto da far ipotizzare a diversi studiosi che lo spiccato realismo del ritratto romano derivasse proprio da questa tradizione. Chiaramente il calco ha anche una funzione meccanica, legata alla riproducibilità in serie, pensiamo alla statuaria in bronzo o alla produzione di stampi. Ma quella è un’altra storia. Quello che qui ci interessa è partire da questa possibilità *altra* rispetto alle variabili scultoree e andarne ad indagare le potenzialità.

Prendere l’impronta di un corpo vuol dire sempre smembrarlo, spezzarne la totalità e integrità anatomica per arrivare a una fisicità estremamente realistica ma parcellizzata. Per tornare al mondo antico, il ritratto greco era sempre a figura intera, mentre quello romano prevedeva il mezzobusto, probabilmente proprio grazie all’influenza delle maschere funebri. Il rapporto tra calco, ceroplastica e scultura tradizionale ha una storia lunga e affascinante (rimane insuperato, dopo oltre un secolo, quanto detto da Julius von Schlosser nel suo *Storia del ritratto in cera*).

La statua, che sia in marmo o in bronzo, si erge sul piedistallo, diventa un’alterità e un’autorità rispetto allo spettatore. Il suo elevarsi gli conferisce un’aura che la distanzia dalla realtà quotidiana, confinandola in un’empireo irraggiungibile.

Il calco o il manichino in cera invece no, si pongono su un piano di orizzontalità con lo spettatore, rivelando un approccio molto più vicino alla sensibilità contemporanea.

Non a caso l’inizio della scultura moderna coincide proprio con l’abolizione del piedistallo, ovvero quando Auguste Rodin (1840-1917) decise di collocare i suoi *Borghesi di Calais* (1889) a livello del suolo in modo che gli osservatori potessero "penetrare nel cuore del soggetto”.

Ed è proprio da questo punto che vorrei far partire un ragionamento all’indietro sull’opera di Roberta Morzetti: dall’idea del calco, del frammento anatomico; ma anche dall’ipotesi di una scultura che chiede, reinterpretando o reinventando Rodin, di attraversare emotivamente lo spettatore. È possibile, tramite l’uso della traccia e dell’impronta (e quindi del calco), alterare la fisionomia del soggetto raffigurato e, allo stesso tempo, mantenere un elevato realismo?

Pur volendo lasciare sospesa questa domanda, viene spontaneo, guardando le opere della Morzetti, pensare a Medardo Rosso (1858-1928) che è riuscito, negli stessi anni di Rodin, ad alterare i volti dei suoi soggetti pur rimanendo ancorato al naturalismo, in un tentativo di “fondere ed unificare le due materie diverse del corpo solido e dello spazio atmosferico” (G.C. Argan). In Medardo Rosso, proprio l’uso della cera (che rimanda al calco), crea un effetto perturbante che ha sì a che fare con l’esigenza di studiare la luce e la percezione, ma anche con un tentativo di trasformare e stravolgere l’anatomia umana, come poi farà Umberto Boccioni (1882-1916) con le sue creazioni plastiche (da *Antigrazioso* a *Forme uniche nella continuità dello spazio*). Il corpo umano, pur presente, viene compenetrato dalla realtà circostante, diventa qualcosa di ibrido e, per certi versi, post-organico.

Ormai il dado è tratto, la rivoluzione delle avanguardie è iniziata e il corpo e la sua perfezione cominceranno a perdere la loro centralità per far emergere la deformazione, lo stravolgimento anatomico, la mutilazione, l’informe. Espressionismo, cubismo, surrealismo... grazie a questi movimenti il corpo è pronto a prendere altre vie, ad aprirsi alla distorsione, all’alterazione. La rappresentazione realistica, come nei lavori della Morzetti, era solo un tramite per raggiungere altro.

A questo punto anche la curiosità per il calco, l’impronta, la traccia, diventa qualcosa da sviluppare e da indagare per gli artisti contemporanei. Come non citare Marcel Duchamp con *Feuille de vigne femelle* (1950) o *With my tongue in my check* (1959) o, successivamente, Bruce Nauman, Giuseppe Penone, ecc., fino ad arrivare a Marc Quinn e ai suoi autoritratti realizzati attraverso calchi riempiti con il proprio sangue. Insomma, gli stampi, l’utilizzo del proprio corpo come soggetto o oggetto da indagare, l’elaborazione della propria impronta corporea, hanno una importante tradizione e una molteplice declinazione che meriterebbe ulteriori e più approfondite analisi e indagini critiche.

L’ultimo elemento che vorrei considerare, guardando al lavoro di Roberta Morzetti, è il rapporto con la materia che, consapevolmente, viene fatta oggetto di una alterazione e, potremmo dire, di un declassamento. Non più l’elemento nobile e prezioso della scultura tradizionale, ma qualcosa legato alla contemporaneità che, però, subisce una metamorfosi, una mutazione: la mutazione della materia che diventa mutazione del corpo. Così come Alberto Burri con le sue *Combustioni* aveva per primo nobilitato le plastiche bruciandole, così questi brandelli di corpi si trasformano in qualcosa di più complesso, in un tentativo di redenzione e di elevazione intellettuale.

Proprio come Icaro che, tentando di elevarsi sopra tutti gli altri per raggiungere il sole, scioglie le proprie ali e precipita rovinosamente a terra dando vita allo stesso tempo al suo “capolavoro” (divenendo cioè metafora di ogni spinta verso l’alto, di ogni volontà di elevarsi oltre la propria condizione), così la materia e i corpi della Morzetti, nel loro disfacimento, mirano alla stessa, drammatica, tensione.

*(Silvano Manganaro)*

**LA DONNA SCULTRICE**

E' ancora attuale chiedersi quale sia oggi la posizione delle donne nel campo dell'arte ovvero quale sia la reale inclusione delle artiste nel sistema arte/mercato italiano?

In particolare, la visibilità a loro dedicata è in grado di riflettere un reale cambiamento su quell’ancestrale pregiudizio sufficiente a rendere la disparità di genere un ricordo del passato?

Roberta Morzetti è una delle pochissime donne scultrici Italiane, completamente dedicata ad un lavoro complesso e fisicamente deteriorante che lei utilizza come strumento di espressione della contemporaneità e di emancipazione.

Il nostro è stato un incontro tra donne, e tra donne abbiamo riflettuto sul rapporto tra essere e apparire, tra il dire ed il fare, tra la bellezza esteriore ed interiore, condividendo una visione unitaria sul senso dell’io.

Sei è un percorso di consapevolezza sull’attuale stato dell’essere, che fa riflette noi su di noi e che si interroga sull’attuale sovrapposizione del virtuale sul reale.

*(Rosa Basile)*