

Prologo

Alessia Calarota

Si parla spesso delle evoluzioni dell'artista e meno di frequente del sistema intorno all'artista: le istituzioni, i curatori, i direttori di musei, i collezionisti e le gallerie private spesso sono riconosciuti come strumento di conoscenza o veicolo di promozione e diffusione dell'opera d'arte, quando in realtà a volte si rivelano motivo di spunto per il lavoro dell'artista stesso. Il riscontro è puntuale se si rivolge lo sguardo a un paese come l'Italia che ha una lunga tradizione di filantropi e di mecenatismo in arte. Nata in un primo momento dall'esigenza di istruire un popolo analfabeta sulla religione, si trasformò poi nella necessità di magnificenza, di cultura e di potere, sia esso di un singolo, di uno stato, di un regno, attraverso le commissioni agli artisti, spesso in un qualche modo indirizzati a creare le loro opere per spazi o per scopi definiti e a cui siamo grati di averci lasciato città come Roma, Firenze, Venezia, Bologna. E cosa sarebbe stato delle avanguardie storiche senza i teorici dei vari movimenti o senza le manifestazioni internazionali volte a far conoscere il loro lavoro? Non si distanzia molto il gallerista, perché se un mercato dell'arte è sempre esistito, la professione inizia ad assumere un ruolo più definito a partire dal XVII secolo e da allora si è sviluppata in maniera costante, con svolte decisive nel corso dell'Ottocento e del Novecento fino ad arrivare alle ultime evoluzioni di quest'era globale dove, tra i molti che cercano un profitto, si distinguono alcuni casi di galleristi *engagés* che operano in sinergia con il lavoro dell'artista. Si pensi a Iris Clert¹, senza la cui galleria mai avrebbero visto la luce opere come *Le Vide* di Yves Klein e *Le Plein* di Arman, dando

un impulso innovativo all'arte del 1960; o, per citare una figura ibrida tra gallerista e collezionista, al caso di Peggy Guggenheim² e alla sua XX Century Gallery di New York che ha avuto un ruolo fondamentale nel posizionamento dell'Espressionismo Astratto sul panorama internazionale; o ancora Alfred Schmela che il 26 novembre del 1965 mise la sua galleria di Düsseldorf a disposizione di uno sconosciuto con la testa ricoperta d'oro e di miele che sussurrava a una lepre morta, rivelatosi poi essere Joseph Beuys nella sua famosa performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (o *How to Explain Pictures to a Dead Hare*); o per sottolineare un dovuto omaggio a un italiano, il gallerista Guido Le Noci, che da Como si trasferisce, prima in via Manzoni 25 – allo stesso indirizzo della Galleria d'Arte Maggiore g.a.m. a Milano – poi in via Brera che, come scrive Dino Buzzati, diventa il “covo dell'avanguardia più oltranzista, la sala più polemica d'Italia, dove passano i fenomeni viventi, i pazzi, gli anarchici, i frenetici dell'avanscoperta”³. In questo contesto si colloca l'incontro tra Sissi e la Galleria d'Arte Maggiore g.a.m. che avviene in un momento di evoluzione sia dell'artista, sia della galleria che, da quarant'anni, anima la scena dell'arte. Entrambe sono accumulate da un percorso internazionale e da una forte presenza sul territorio e la comunione di intenti nasce in un momento di trasformazione dell'arte di Sissi. L'artista stessa non manca di definire la sua arte come un'*anatomia emotiva* che, come ben chiarito nel testo di Antonio Grulli, parte sempre dalla performance, dal corpo dell'artista, per evolversi in un'opera poliedrica e universale che assume quasi sempre un formato

scultoreo, a testimonianza dell'irripetibile metamorfosi avvenuta nel momento performativo. In questo l'arte di Sissi si distanzia da molti dei colleghi, che spesso lasciano, come attestato dell'happening performativo in quanto tale, solo la semplice immagine di documentazione, una foto o un video. Ed è dopo un percorso che ha visto Sissi protagonista nelle diverse occasioni e che ha reso manifesta questa predilizione, avvicinando l'artista a uno dei materiali più classici della tradizione italiana come la ceramica, materia antica, presente da sempre e materia di confronto per altri grandi dell'arte – come Lucio Fontana, Leoncillo, Arman e in tempi più recenti Franz West, Ai Weiwei, Edmund de Waal, solo per citarne alcuni –, che si è arrivati all'incontro con la Galleria d'Arte Maggiore g.a.m. La ceramica appare nella sua opera già nel 2002 in una performance per il Premio Furla, *La di piano*, divenendo protagonista della sua partecipazione nel Padiglione Italia durante la 53ª Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia con *La deriva è il nodo della mia gola* (2009) e che, in entrambi i casi, diventa estensione del corpo, così come si trasforma in un “osso” residuo del cibo ingoiato dal pubblico durante la performance *L'imbandita* del 2015 tenutasi in contemporanea ad Arte Fiera. Da quest'ultima, che fa parte della serie delle “cene”, nasce la trasformazione che, nutrendosi di materia, prende vita e si espande all'interno della Galleria d'Arte Maggiore g.a.m. per germogliare come *Motivi Ossei* (2016) dalle pareti di questo luogo d'arte, in un unico e vitale corpo anatomico. Del resto la manipolazione stessa della ceramica è congeniale al lavoro performativo di Sissi che, nel descrivere la creazione di *Motivi Ossei*, dichiara: “mentre lavoro la materia, lo sterno si apre, le ossa si accartocciano, le braccia si alzano, il corpo si espande. Il mio corpo è sempre all'opera e nel momento creativo esegue

una coreografia naturale e contemporanea, come se fosse una danza di Trisha Brown⁴. È attraverso quei movimenti e quelle manipolazioni rimaste impresse sulla ceramica che l'opera prende forma e si concretizza”⁵. Come chiarito nel manifesto *Pensiero Germinale*, pubblicato per la prima volta in questo saggio e redatto da Sissi sotto forma di quella poesia visiva di cui parla Grulli, è come se la materia argillosa della ceramica fosse un'estensione del suo corpo che comunica direttamente, attraverso le sue terminazioni nervose, quale forma prenderà quel germoglio giovane, tenero e rubusto, avvolto da un'intangibile e vorticosa corrente che lo spinge dal basso verso l'alto e che la mano dell'artista asseconda in un istinto di nascita che lo fa infine liberare e fiorire. *Germogli ossei* (2017) come l'opera voluta da filantropi illuminati all'interno di un palazzo monumentale e che prende le sue mosse proprio da *Motivi Ossei* (2016).

Ceramica, materia che esiste sin da tempi remoti nella cultura dei popoli antichi, ma dunque ceramica anche come materia performativa, trasformazione ultima di corde e scoubidou, fili di gomma, materia argillosa e comunicativa, porosa e lucida, testimonianza tangibile di un lavoro sempre in continua evoluzione.

¹ Iris Clert, *Iris Time. L'artventure*, Editions Denoël, Paris, 2003.

² Peggy Guggenheim, *Out of This Century: The Informal Memoirs of Peggy Guggenheim*, Martino Fine Books, 2015.

³ Scritto da Dino Buzzati nel 1957 e contenuto nell'articolo *La Galleria Apollinaire. La battaglia di un gallerista milanese* di Laura Calvi, FlashArt, Marzo 2011.

⁴ Trisha Brown (November 25, 1936 – March 18, 2017) è stata una coreografa e ballerina americana, considerata una delle fondatrici della danza postmoderna. Per cinquant'anni Trisha Brown ha reinventato la relazione del corpo rispetto alla gravità e alla quantità di moto della materia. Lavorando al confine tra la danza e le arti visive ha cercato di dare forma a domande quali: come ci si può sedere in aria? Come ci si può muovere in due direzioni allo stesso tempo?

⁵ Dal catalogo a cura di Maura Pozzati, *Sissi. Motivi Ossei*, Galleria d'Arte Maggiore g.a.m. – Silvana Editoriale, Bologna Novembre 2016 – Gennaio 2017.