

Lux umbrae si compone di una serie di opere di luce, tutte quante concepite e realizzate per gli spazi del Museo archeologico di Santa Maria della Scala di Siena. Fasci luminosi proiettati a disegnare forme scultoree sulle pareti e sulle volte, oppure indirizzati a rimarcare o trasfigurare elementi architettonici. L'opera di Mecarelli scaturisce dalla contrapposizione tra presenza e assenza, visibile e invisibile, luce e ombra.

Lux umbrae se compose d'une série d'œuvres nourries de lumière, qui ont été conçues et réalisées pour les espaces du Musée archéologique de Santa Maria della Scala. Des faisceaux lumineux projetés sur les murs dessinent des formes, sortes de sculpture s'élevant jusqu'au plafond et transfigurant l'architecture des lieux. L'œuvre de Mecarelli naît de la confrontation entre présence et absence, visible et invisible, lumière et ombre.

www.silvanaeditoriale.it



Adalberto Mecarelli
Lux umbrae



SilvanaEditoriale

Adalberto Mecarelli

Lux umbrae



Adalberto Mecarelli

Lux umbrae

Adalberto Mecarelli

Lux umbrae

a cura di

Marco Pierini

SilvanaEditoriale



Adalberto Mecarelli

Lux umbrae

Siena, sms contemporanea

Museo archeologico nazionale

Santa Maria della Scala

27 febbraio-6 giugno 2010

Mostra a cura di

Marco Pierini

Trasporti

Gondrand, Torino

Allestimento

Caroline Mesquita e Jean-Marie Apriou
con la collaborazione di: FarMobili, Monteroni
d'Arbia; Logitel, Sovicille; Publineon Art, Siena

Crediti fotografici

Bruno Bruchi
Sergio Coppi
George Kaplan
Sergio Lessi
Adalberto Mecarelli

Ringraziamenti

Laura Bonelli; Veronica Campani; Ilaria Gadenz;
Carola Haupt; Cristiano Magi; Annalisa Pezzo;
Enrico Toti, lo staff del Santa Maria della Scala

Un ringraziamento speciale a Debora Barbagli,
Giuseppina Carlotta Cianferoni, Anita Dolfus,
Francesca Ristori

direzione santa maria della scala

Direttore

Tatiana Campioni

Amministrazione

Caterina Zalaffi

sms contemporanea

Direttore

Marco Pierini

Ufficio mostre

Deborah Palmeri

Segreteria organizzativa

Roberta Amberti

Testi in catalogo

Jean Lauxerois
Alberto Olivetti
Marco Pierini
Romano Romani

Traduzioni

Frédéric Sicamois, Scriptum, Roma

Progetto grafico e impaginazione

Number Six, The Village



Silvana Editoriale

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Art Director

Giacomo Merli

Coordinamento organizzativo

Michela Bramati

Segreteria di redazione

Valentina Miolo

Ufficio iconografico

Deborah D'Ippolito, Mira Mariani

Ufficio stampa

Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore
L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare
© 2010 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano



museo associato
amaci



FONDAZIONE
MONTE DEI PASCI
DI SIENA



Soprintendenza per i
Beni Archeologici
della Toscana

institut français
institut français de florence

SOMMARIO

Alberto Olivetti	
<i>Portolano</i>	9
Portulan	19
Jean Lauxerois	
<i>Genius loci, genius lucis</i>	31
Genius loci, genius lucis	37
Marco Pierini	
<i>Lux umbrae, memoria lucis</i>	43
Lux umbrae, memoria lucis	51
Romano Romani	
il buio	59
LUX UMBRAE	65
Biografia	141



90° Nord, 1991

PORTOLANO

Alberto Olivetti

A

1

Anonimo inglese, *The Cloud of Unknowing*, fine del XIV secolo

[...] all'inizio trovi soltanto oscurità e come una nube di non conoscenza, e non sai cosa sia, ma soltanto senti nella tua volontà una nuda tensione verso Dio. Questa oscurità e questa nube, qualunque cosa tu faccia, rimangono fra te e il tuo Dio e non ti permettono di vederlo chiaramente alla luce dell'intelletto razionale né di provarne l'amorosa dolcezza nei tuoi affetti. Perciò disponiti ad attendere in questa oscurità per quanto ti è possibile, sempre invocando colui che ami: ché se mai lo vedrai o sentirai in questa vita, sempre sarà in questa nube e in questa oscurità.

[...]

Non pensare che, poiché la chiamo oscurità o nube, essa sia una nuvola condensata dei vapori che volano nell'aria o un'oscurità quale quella che si sparge a casa tua la notte quando la candela è spenta. Tale oscurità e tale nuvola puoi immaginarle con il tuo ingegno e averle dinanzi agli occhi nel giorno più luminoso dell'estate, e di converso nella più buia notte d'inverno puoi immaginare una luce che brilla in pieno chiarore. Abbandona tali sciocchezze: non è questo che intendo. Quando dico oscurità, voglio dire mancanza di conoscenza: allo stesso modo tutto ciò che non conosci o che hai dimenticato ti è oscuro perché non lo vedi con l'occhio dello spirito. Per questa ragione si chiama nube, non dell'aria, ma della non conoscenza, che si trova fra te e il tuo Dio.

[...]

[...] dentro quella medesima oscurità e dentro quella medesima nube della non conoscenza [...] con decisione e con desiderio, con un impulso devoto e gioioso del cuore, e tentare di penetrare quell'oscurità sopra di te. E colpire quella spessa nube di non conoscenza con il dardo affilato dell'amore ardente, e non abbandonarla per nessuna ragione.

Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757

[...] l'oscurità è maggiormente in grado di suscitare idee sublimi di quanto lo sia la luce. Il nostro grande poeta era convinto di questo ed era così preso da quest'idea, così completamente occupato dal senso della potenza di una oscurità opportunamente usata, che nel descrivere l'apparizione della Divinità, fra quella profusione di magnifiche immagini che la maestà del suo argomento lo spinge a prodigare da ogni lato, egli non dimentica affatto l'oscurità che circonda il più incomprensibile di tutti gli esseri, ma

[...] *With the majesty of darkness round
Circles his throne.*

E ciò che non è men degno di nota è che il nostro autore ebbe l'accortezza di conservare tale idea anche quando sembrava allontanarsene maggiormente, descrivendo la luce e la gloria che emanano dalla divina presenza: una luce che per la sua eccessiva intensità si trasforma in una specie di oscurità.

Dark with excessive light thy skirts appear.

Qui siamo di fronte a un'idea non soltanto in sommo grado poetica, bensì anche strettamente e fisicamente esatta. L'estrema luce, col sopraffare gli organi della vista, cancella tutti gli oggetti in modo da rassomigliare esattamente, nel suo effetto, all'oscurità.

[...]

[...] poiché nell'oscurità più profonda è impossibile sapere in quale grado di sicurezza noi ci troviamo, ignoriamo gli oggetti che ci circondano, possiamo in ogni momento urtare contro qualche ostacolo pericoloso, possiamo precipitare

in un abisso al primo passo che facciamo, e se un nemico si avvicina non sappiamo da quale parte difenderci. In tal caso la forza non è una difesa sicura, solo la saggezza può agire per via di congetture; i più coraggiosi sono resi titubanti, e colui che non vorrebbe implorare nulla in sua difesa, è costretto a implorare la luce.

*Zeus padre, e tu libera da questa bruma i figli degli Achei,
e fa il sereno, concedi agli occhi di vedere
e annientaci, ma nella luce.*

[...]

[...] le idee di oscurità e di nero quasi si identificano, e differiscono soltanto in questo, che il nero è un'idea più limitata.

[...] ognuno troverà che, se apre gli occhi e si sforza di vedere in un luogo buio, ne segue una sofferenza assai notevole. [...] Si può forse obiettare, a questa teoria dell'effetto meccanico dell'oscurità, che i cattivi effetti dell'oscurità o del nero sembrano piuttosto agire sulla mente che sul fisico: e in verità io credo che sia così. [...]

[...]

Il nero non è che una oscurità parziale, e quindi trae alcuni dei suoi poteri dall'essere mescolato a corpi colorati e circondato da essi. Per sua natura non può essere considerato un colore. I corpi neri non riflettono nessun raggio, o pochi, riguardo alla vista, e non appaiono che come spazi vuoti sparsi fra gli oggetti che noi vediamo. Quando l'occhio si posa su uno di questi spazi vuoti, dopo essere stato tenuto in un certo grado di tensione dall'effetto dei colori ad esso adiacenti, cade improvvisamente in un rilassamento, dal quale subito si riprende con un moto convulsivo.

3

Aristotele, *De anima*

Il visibile è in realtà il colore [...]. Ogni colore ha il potere di muovere il diafano in atto, ed è questa la sua natura. Per ciò il colore non è visibile senza luce, ma il colore di qualsiasi cosa si vede nella luce. [...] Esiste dunque il diafano. Chiamo diafano ciò che è sì visibile, però, a parlare propriamente, non visibile per sé ma mediante un colore estraneo. Tali sono l'aria, l'acqua [...] ma non in quanto acqua, né in quanto aria sono diafani [...]. La luce è l'atto [...] del diafano in quanto diafano. Dove il diafano non è se non in potenza ci sono le tenebre. La luce è in qualche modo il colore del diafano [...]. È opinione comune che la luce sia contraria alle tenebre; ma le tenebre sono la sottrazione della qualità descritta al diafano, di conseguenza la luce è la presenza in esso di tale qualità. [...] Ricettacolo del colore è l'incolore, del suono l'insonoro. Incolore è il diafano, l'invisibile e quel che si vede appena, come appunto sembra l'oscuro [...] la medesima natura è, a volte, oscurità, a volte luce. Ma non tutti gli oggetti visibili sono visibili nella luce, bensì solo il colore proprio di ciascun corpo. Certe cose, invero, nella luce non si vedono, ma nell'oscurità riproducono la sensazione, per esempio quelle che appaiono ignee e splendenti [...]. Il fuoco è visibile in entrambe, nell'oscurità e nella luce[...].

4

Fredegiso di Tours, *De nihilo et tenebris*, 800

È senza dubbio opinione di taluni che le tenebre non esistano, e che la loro esistenza sia impossibile. Il lettore esperto sa quanto sia facile confutare questa tesi mettendo in campo l'autorità delle sacre Scritture. Vediamo quindi quel

che dice al proposito la storia narrata nella Genesi. Essa dice: *Et tenebrae erant super faciem abissi* (Gen., 1, 2). Se non esistevano, in quale modo avrebbe mai potuto dire che 'erano'? [...] Infatti il verbo essere ha per natura il seguente requisito: che di qualunque soggetto vi sia congiunto senza negazione esso dichiara la sostanzialità. Perciò nella frase *Et tenebrae erant super faciem abissi* si viene costituendo una cosa che nessuna negazione separa o disgiunge dall'essere. E parimenti *tenebrae* è soggetto, *erant* è dichiarativo. Dichiara infatti che le tenebre, in una qualche forma, sono.

[...]

Il creatore stesso impresso il nome alle cose, creandole: affinché ciascuna cosa pronunciata con il suo nome fosse compresa. E non creò una cosa senza nome, né assegnò un nome se non a ciò a cui avesse assegnato un'esistenza.

5

Joseph Conrad, *Typhoon*, 1902

Il crepuscolo di rame si ritirava lentamente, e le tenebre portarono allo zenit uno sciame di volubili, grandi stelle, che, come soffiate in alto, tremolavano instancabilmente, sospese proprio vicino alla terra. [...] vide le stelle fuggire in alto su di un cielo nero. L'intero sciame volò tutt'insieme e sparì, lasciando solo un'oscurità screziata di bianchi bagliori, perché il mare era nero come il cielo e solo al largo chiazze di spuma. Le stelle fuggite in alto al rollio della nave ricomparvero alla nuova oscillazione, lanciandosi in discesa in scintillante moltitudine, non più di punti incandescenti, ma ingrandite in dischi sottili che brillavano con uno splendore chiaro e come velato di pioggia.

[...]

L'oscurità lontana di prua alla nave era come un'altra notte vista attraverso la notte stellata della terra – come la notte senza stelle delle immensità di là dal creato, intravista nella sua spaventosa quiete attraverso una fessura aperta in basso nella sfera scintillante al cui centro è il mondo.

[...]

Avanti alla nave scorse tenebre fonde sopra una miriade d'argentei bagliori; al traverso a dritta un pugno di strane stelle fioche e incostanti languiva, sopra un immenso rovinio di onde rotte, e sembrava velato da un furioso turbine di fumo.

[...]

Quel denso cerchio di vapori, girando vorticosamente tutt'intorno alla calma del centro, avvolgeva la nave come una muraglia ferma, ininterrotta, dall'aspetto irreal e sinistro.

[...]

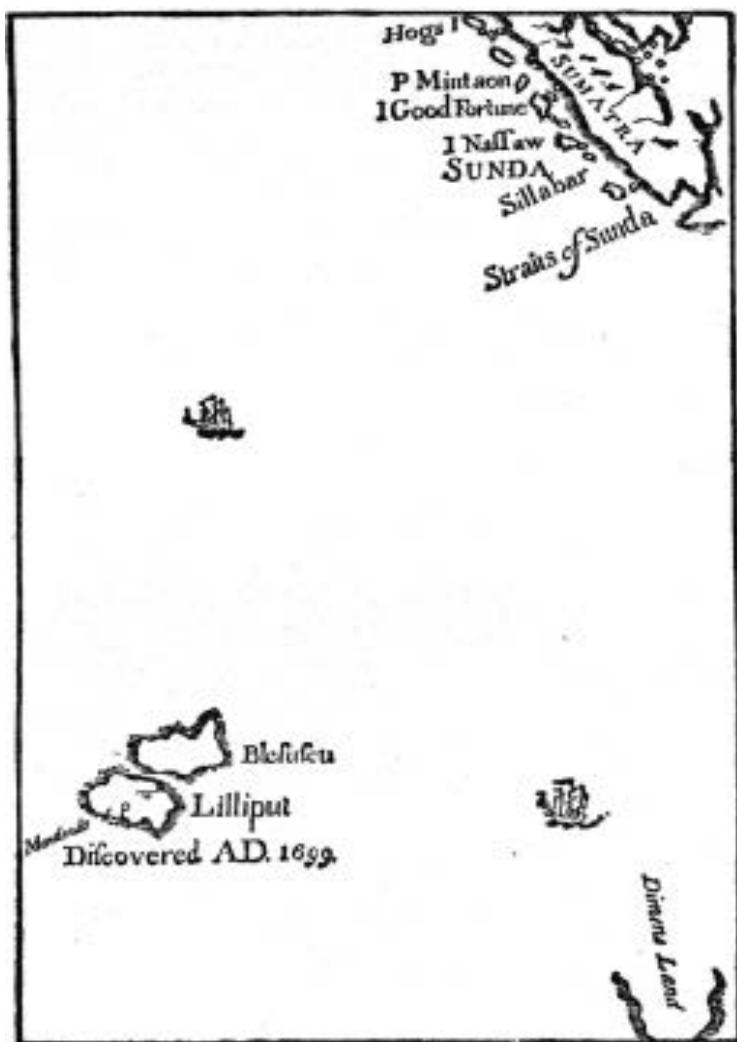
Il lontano brontolio delle tenebre gli si insinuò nelle orecchie.

B

La scelta dei passi trascritti, che abbiamo estratto da cinque testi celebri, vorrebbe indicare altrettanti punti di osservazione dai quali sia possibile riguardare, al fine di meditarne adeguatamente gli intendimenti, *Lux umbrae* di Adalberto Mecarelli. *Lux umbrae* calcola misurazioni nuove dentro l'architettura antica dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena e conferisce un diverso ordine prospettico alla recezione degli antichissimi reperti, etruschi e classici, conservati nelle collezioni del Museo. Ci atteggiamo allora, nei vasti ambienti ricreati dall'artista, tenendo alla mano una sorta di prontuario. Sulla sua scorta ci è forse possibile declinare cinque casi della teologale endiadi *lux umbrae, umbra lucis*.

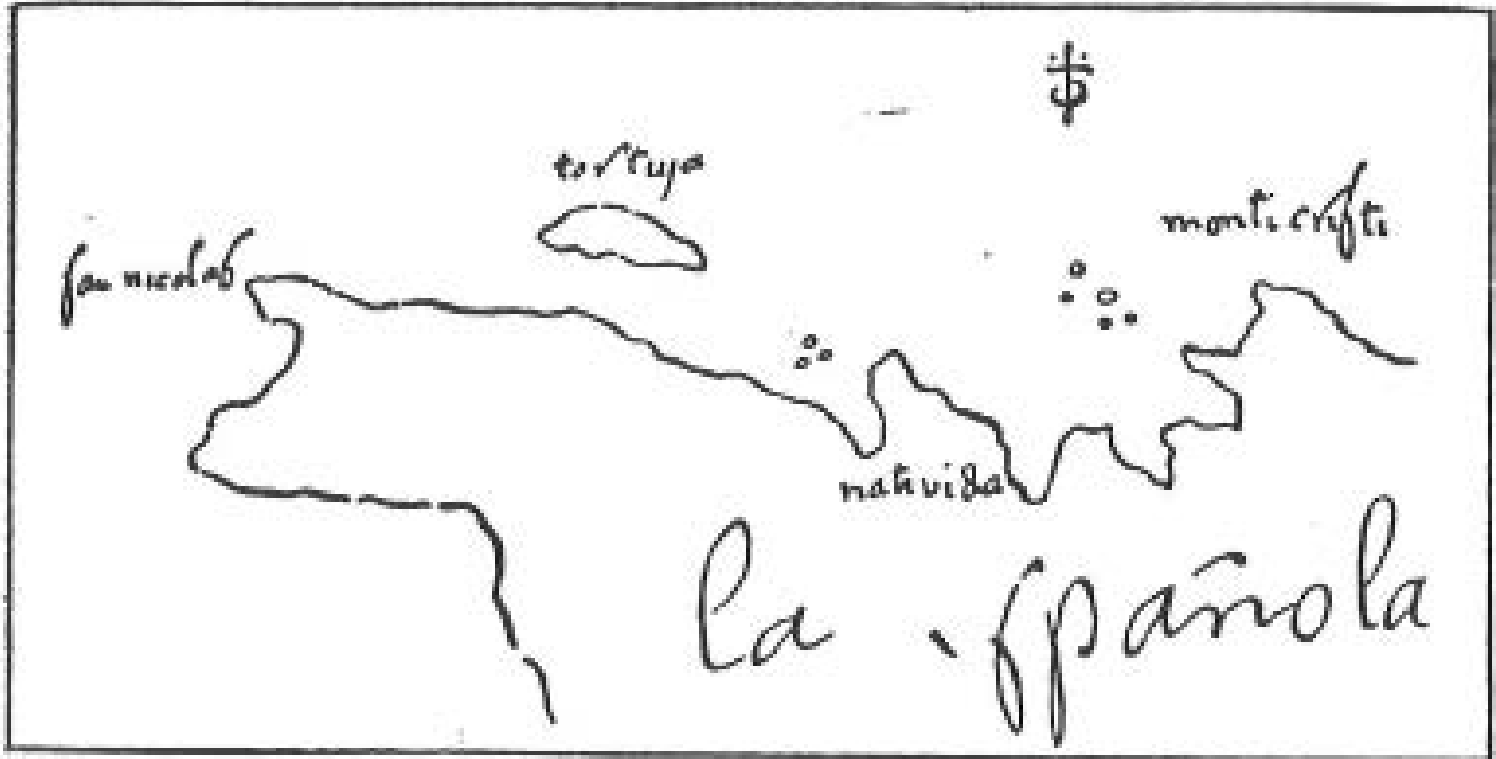
I testi, grazie a un ordine che li dispone secondo una successione non casuale, sono collegati fra loro, dall'anonimo mistico inglese del Trecento alle pagine di *Typhoon*. Nella scansione, se ne intese sottolineare una dinamica comune che contrassegna, ci pare, una istanza a conoscere agita dentro i sensi e che considera, dei sensi, la disposizione all'apertura metafisica. Considerazione che non comporta automatica accoglienza. E infatti ciascuno dei cinque brani si mantiene nella sua propria integrità problematica e chiede di essere riconosciuto nella sua peculiare cifra, ovvero nell'equilibrio delle sue affermazioni interne, senza alcun rimando che si proponga, quelle affermazioni, di porle in contatto o a confronto con gli altri passi della nostra esigua antologia.

È rispecchiandosi nell'opera di Mecarelli che ogni brano va rilevato nella sua indipendenza dagli altri. Ciascuno a suo modo suggerisca, volta a volta, un costruito ulteriore al nostro approccio a *Lux umbrae*. La suggestione che i cinque brani vorrebbero trasmettere è quella d'esser letti – ambito ciascuno d'un concetto e d'una categoria, contesto di questioni e paradigmi propri – come si consultano mappe capaci di dar buon conto di circoscritti territori.



Sono qui tracciati, per così dire, i rilievi di cinque isole designate con il proprio nome. Sappiamo che, d'un'isola, le carte possono fornire al navigante che la bordeggi il perimetro esatto, restituito nei contorni netti di uno stemma. Recare al lettore di Moro e di Swift la conoscenza emblematica, perfetta dei luoghi. Possono altrimenti registrare, come nei portolani, le linee che descrivono il diverso profilo che uno stesso promontorio, o un'insenatura, o un golfo assumono, ai nostri occhi, a seconda che li si accosti, poniamo, da levante o da maestro. Alla stessa maniera, vorremmo che *Lux umbrae* – ora attestandoci, ad esempio, su Burke; ora, in ipotesi, su Frede-

giso – assumesse nel corso della nostra riflessione, l'occhio alle cinque carte del portolano, profilature diverse a seconda del punto prospettico che privilegiamo e dal quale ci disponiamo a osservarla. Un rilievo critico che si muove in corrispettivo rapporto con le relazioni che i testi volta a volta istituiscono tra luce e diafanità, ombra e tenebra, nero e colore, consentendoci di recepire la ricerca di Mecarelli nella compatibilità di parametri diversi. I variegati significati attribuiti a nero, a diafano, a luce ecc. agiscono sull'opera di Mecarelli di conseguenza e, conferendole rilevanti mutazioni di senso, ci consentono di apprezzarne le cospicue valenze concettuali.



C

Nell'anno 2000 Mecarelli pubblica *Chiasme* dove fornisce un puntuale resoconto dello svolgimento delle sue ricerche *entre ombre et lumière* e mostra i criterii che presiedono alla formulazione di ventidue opere realizzate tra il 1967 e il 1999. Le opere sono dall'autore recensite come 'esercizi' eseguiti secondo un metodo che al contempo le formula e le realizza. Dunque protocolli – o un insieme di regole – nel rispetto dei quali è lecito tentare il conseguimento di uno scopo volta a volta prefissato. Mecarelli studia le condizioni d'attuazione dell'opera e ne fornisce i margini di compatibi-

lità o, sia, di 'fattibilità'. Data una collocazione misurata, fissa in anticipo, per via di calcolo, i limiti di spazio e di tempo entro i quali soltanto l'opera sua si realizza. Si tratta allora di predisporre allo scopo convenuto un articolato dispositivo che intercetti il corso naturale della luce e del buio e, entro termini rigorosamente dati, lo formuli in opera. O si tratta di un congegno che realizza in condizioni date artefatti di luce e d'ombra. In entrambi i casi Mecarelli esercita un'arte delle coincidenze e delle reciprocità, delle distanze e delle incidenze, cioè un'arte della misurazione. Trascrivo da *Chiasme* tre dei protocolli forniti da Mecarelli con precisa contezza e relativi alla esecuzione di tre opere esemplari: *Fixer*, del 1991; *Croiser*, del 1993; *Habiter*, del 1999.

D

1

Fissare

(luce, movimento, asse, mira)

Allineare forma e messaggio del medesimo

Metodo:

Data una forma di mira.

Dato un bersaglio.

Data una sorgente unica di luce.

Allineare i tre e procedere alla fissazione dell'impronta della forma di luce proiettata al suolo e passante per la mira.

Esercizio n. 1

Etna

1991

Collezione Frac Bretagne

Da un pendio del vulcano di Stromboli, in uno spazio assoluto, attraverso un taglio di uno schermo verticale, abbiamo mirato il vulcano Etna. È stato quindi collocato dietro lo schermo, parallelamente al suolo e allineato sull'asse di mira, un tessuto quadrato di cotone bianco. La parte del tessuto illuminata dal fascio di luce solare passante attraverso il taglio è stata ricoperta con una soluzione di nitrato d'argento.

L'operazione è stata ripetuta tre volte nel mese di luglio: con un taglio quadrato il giorno 21, con un taglio circolare il giorno 23, con un taglio triangolare il giorno 24. Al momento dell'allineamento la posizione del sole era alle ore 11.



Qui e a p. 23 *Etna*, 1991. Collezione Frac Bretagne

Incrociare

(faccia, sguardo, asse, mira)

Allineare arco e corda del medesimo

Metodo:

Procedere alla realizzazione di un ritratto fotografico.

L'inquadratura è frontale e ortogonale a un asse azimutale scelto, il campo è ristretto agli occhi, al naso, alla bocca.

Inscrivere al centro i gradi dell'asse dello sguardo.

L'opera deve essere sempre installata ortogonalmente all'asse scelto nel momento della ripresa fotografica.

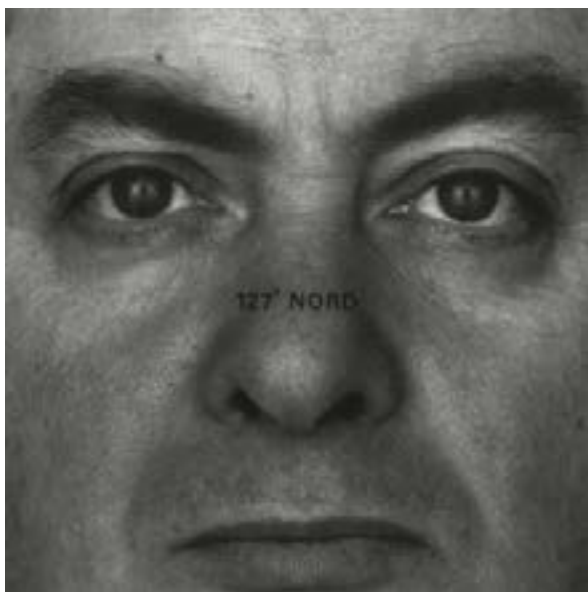
Esercizio n. 7

127° Nord

1993

Collezione privata, Siena

Questo autoritratto è stato realizzato nello studio dell'artista a Parigi. L'asse dello sguardo è 127° Nord.



127° Nord, 1993. Siena, collezione privata

Abitare

(diritta, curva, tempo, spazio)

*Allineare movimento e spazio del medesimo**Eppur si muove*

1999

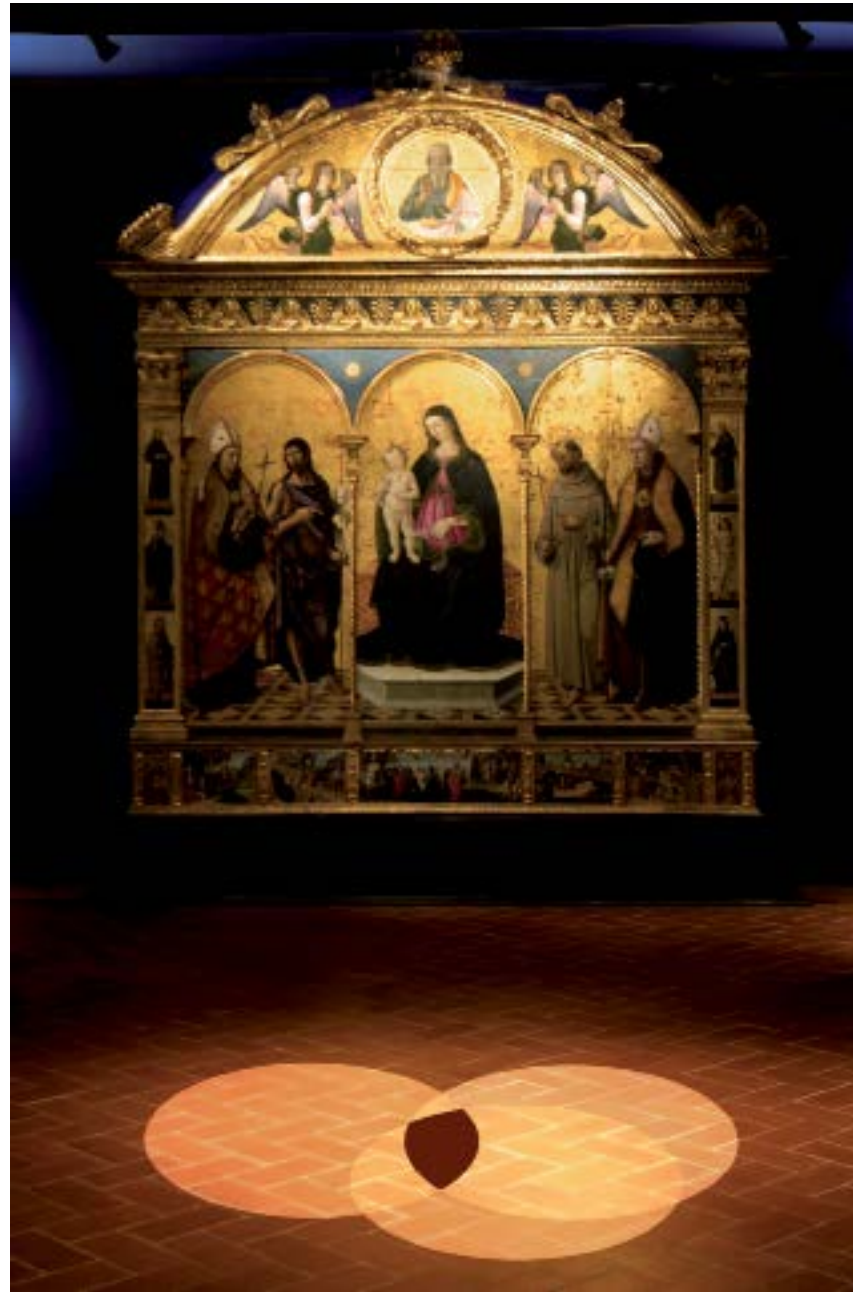
Università di Villetaneuse

È un lavoro *in situ*. Il luogo è situato nel campus dell'Università di Villetaneuse, tra l'Istituto di Fisica Galileo Galilei e l'Anfiteatro della Facoltà di diritto. Si richiedeva di illuminare questo spazio intermedio.

Abbiamo piazzato gli elementi di un rituale nel quale è questione di una figura la cui forma ha una dimensione alla scala dell'Universo, il cui movimento è alla dimensione del nostro sistema solare, il tempo alla dimensione della nostra percezione. Il ritmo è annuo. La percezione e la comprensione di questa figura è un percorso nel quale la coscienza di sé è confrontata al meccanismo della legge (*chi si muove intorno a che*).

Gli elementi principali di quest'opera sono tre mire e tre stelle. Le mire sono piazzate a qualche decina di metri le une dalle altre. Il 20 giugno di ogni anno alle ore 0, ciascuna punterà rispettivamente Polaris, Alderamin, Rashalague (la distanza delle tre stelle dalla terra sarà allora di circa 480, 48 e 48 anni luce). In quel momento preciso, un prisma avente queste tre stelle e la terra come punte, s'inscriverà virtualmente nello spazio. Durante questo breve istante, spostandosi da una mira all'altra, ognuno potrà mirare nel cielo l'esatta posizione delle tre cime stellari e *sospendere* la fuggitiva presenza di un corpo. Ciò che sarà in gioco allora, sarà il percepire, tra il vero e la verità, il Medesimo.

La notte, durante tutto l'anno, dalle mire puntanti Alderamin e Rashalague un fascio di luce illuminerà lo spazio dei loro allineamenti rispettivi. Il giorno dell'anniversario del processo alla conclusione del quale Galileo fu condannato ad



Per Pier Matteo, 2009. Terni, Centro Arti Opificio Siri

abiurare la verità, il 20 giugno, esattamente a mezzogiorno, uno specchio, situato alla sommità della mira puntante Polaris, rifletterà un raggio di luce solare nel centro della frase inscritta sulla facciata dell'edificio dell'Istituto Galileo Galilei: *eppur si muove*.

E

Nel 2009 Mecarelli ha istituito una calcolata area di corrispondenze commisurate allo spazio conferito, per costruito pittorico e per dimensione architettonica, dal grande polittico dipinto negli anni tra il 1483 e il 1485 per i francescani di Terni da Pier Matteo d'Amelia.

Ripresi i movimenti circolari delle centine, del tondo e dell'arco superiore, piegato al sommo della ricca carpenteria dorata, li ha condotti a nuova compiutezza risolvendoli in tre cerchi di luce che, senza soluzione di continuità, promanano dall'andamento a volute e dallo splendore aureo dell'antica pala. Tratte fuori dalla invenzione di Pier Matteo, composte nella forma di tre anelli, le armonie circolari del polittico sono da Mecarelli traslate in prospicienza dell'opera.

Nel suo rispetto antistante, come in un tappeto glorioso, la pittura quattrocentesca replica ora in triplice scansione, in virtù d'uno studio delle coincidenze, il circoscrivere dei suoi ori interni restituiti da Mecarelli nella congiunzione della luce dei tre cerchi. Nella mandorla, che al punto di intersezione le circonferenze rifilano, appare, poggiata al grembo avvolto di stoffa purpurea la candida mano della Vergine.

Facendo ricorso alla medesima poetica, alla stessa puntuale elaborazione di ragionate misure dedicata al polittico di Pier Matteo d'Amelia, è da ritenere che Mecarelli formuli nuovi costrutti all'architettura del Santa Maria della Scala e alle opere del Museo.

Le scaglie di luce e gli squarci di lampo. I coni di buio, cupo lassù tra gli archi. E, impalpabili intorno alla fittile fragilità dei canopi, gli aloni di leggera penombra. La lama che incendia il bassorilievo e al calor bianco lo annulla. Una figura di geometrica perfezione che a notte si mostra luminosa sulla facciata ruvida dello Spedale e lentamente, i contorni sempre meno netti, svanisce all'alba.

25 gennaio 2010

I brani sono trascritti da: *The Cloud of Unknowing*, traduzione italiana *La nube della non conoscenza*, a cura di Piero Boitani, Adelphi, Milano 1998, pp. 26-27, 32; Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, traduzione italiana *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 103-104, 153, 155-156; le citazioni da John Milton, *Paradise Lost*, II, 266-7 e III, 380, suonano in italiano: «Con la maestà della tenebra avvolge tutt'intorno il suo trono» e «Scure per l'eccessiva luce appaiono le tue vesti»; la citazione omerica è da *Iliade*, XI, 221-31. Aristotele, *De anima*, II (B), 7, 418 a-b, 419 a, *passim*, traduzione italiana di Renato Laurenti in Aristotele, *Opere*, vol IV, Laterza, Bari 1973, p. 97 e segg.; Fredegisio di Tours, *De nihilo et tenebris*, traduzione italiana *Il nulla e le tenebre*, a cura di Franca D'Agostini, il melangolo, Genova 1998, pp. 147, 149; Joseph Conrad, *Typhoon*, traduzione italiana di Ugo Mursia in *Tifone e altri racconti*, presentazione di Mario Curreli, Mursia, Milano 1987, pp. 57, 59, 66, 104, 110.

Le immagini a p. 13 sono tratte da Jonathan Swift, Gulliver's Travels, 1726, isole di Lilliput e di Houyhnhnm; a p. 14 schizzo della costa settentrionale dell'isola di Haiti eseguito da Cristoforo Colombo nel 1493.

PORTULAN

Alberto Olivetti

A

1

Anonyme anglais, *The Cloud of Unknowing*, fin du XIV^e siècle

[...] au commencement, tu ne trouves qu'obscurité et comme un nuage d'inconnaissance, et tu ne sais pas ce que ce peut être, mais tu sens seulement dans ta volonté une tension nue vers Dieu. Cette obscurité et ce nuage, quoi que tu fasses, demeurent entre toi et ton Dieu et ne te permettent pas de le voir clairement à la lumière de l'intelligence de la raison ni d'en éprouver l'amoureuse douceur dans tes sentiments. Aussi prépare-toi à attendre dans cette obscurité aussi longtemps qu'il te sera possible, invoquant toujours celui que tu aimes: qui, si tu devais le voir ou l'entendre dans cette vie-ci, sera toujours dans ce nuage et dans cette obscurité.

[...]

Ne va pas penser que, parce que je l'appelle obscurité ou nuage, il soit une condensation des vapeurs qui volent dans l'air ou une obscurité telle que celle qui envahit ton logis la nuit lorsque l'on souffle la bougie. Cette obscurité et ce nuage tu peux te les représenter par ton esprit et les avoir devant les yeux même le jour le plus lumineux de l'été, et inversement dans la plus sombre nuit d'hiver tu peux imaginer une lumière qui brille de toute sa clarté. Abandonne ces sottises: ce n'est pas cela dont je parle. Lorsque je dis obscurité, je veux dire manque de connaissance: de la même manière tout ce que tu ne connais pas et que tu as oublié t'est obscur parce que tu ne le vois pas avec l'œil de l'esprit. C'est pour cette raison qu'il s'appelle nuage, non de l'air, mais de l'inconnaissance, qui se trouve entre toi et ton Dieu.

[...]

[...] à l'intérieur de cette même obscurité et de ce même nuage de l'inconnaissance [...] avec décision et avec désir, avec un élan pieux et joyeux du cœur, et tenter de pé-

nétrer cette obscurité au-dessus de toi. Et frapper cet épais nuage d'inconnaissance avec le dard affilé de l'amour ardent, et ne l'abandonner pour aucune raison.

2

Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757

[...] les ténèbres sont plus fécondes en idées sublimes que la lumière. Notre grand poète était convaincu de ce principe, et en même temps si rempli de cette idée, si parfaitement persuadé du pouvoir d'une obscurité bien ménagée, qu'en décrivant la présence de la divinité, parmi cette profusion de magnifiques images que la grandeur de son sujet l'invite à répandre de tous côtés, il n'a garde d'oublier l'obscurité qui environne le plus incompréhensible des êtres, mais

[...] *With the majesty of darkness round
Circles his throne.*

Et, ce qui n'est pas moins remarquable, notre auteur avait le secret de conserver cette idée alors même qu'il semblait s'en éloigner le plus, en décrivant la lumière et la gloire qui découlent de la présence divine; lumière qui par son excès est changée en une espèce d'obscurité:

Dark with excessive light thy skirts appear.

Cette dernière pensée n'est pas seulement très-poétique, mais rigoureusement et physiquement juste. De grandes clartés, en éblouissant la vue, effacent les objets, et par leurs effets ressemblent aux ténèbres.

[...]

[...] en effet, dans l'obscurité absolue, il nous est impossible de savoir dans quel degré de sûreté nous sommes;

nous ignorons quels objets nous environnent; à tout moment nous pouvons heurter contre un dangereux obstacle; nous pouvons tomber dans un précipice au premier pas; et vers quel point dirigerons-nous notre défense, si un ennemi vient à nous? Ici la force n'est pas un secours assuré; la prudence ne peut agir que par conjecture; les plus hardis sont ébranlés, et celui qui ne voudrait rien implorer pour sa défense, est forcé d'implorer la lumière.

Grand Jupiter dissipe l'obscurité qui cache les Grecs; rends-nous la lumière; et s'il nous faut périr, si telle est ta volonté suprême, fais que nous périssons à la clarté des cieux.

[...]

[...] les idées du noir et de l'obscurité sont presque les mêmes; elles ne diffèrent qu'en ce que le noir est une idée plus limitée.

[...] je crois qu'en ouvrant les yeux et faisant un effort pour voir dans un lieu obscur, un chacun éprouvera une douleur très sensible. [...] On objectera peut-être à cette théorie sur l'effet mécanique de l'obscurité, que les mauvais effets de l'obscurité ou du noir semblent appartenir moins au corps qu'à l'esprit: j'avoue qu'en effet cela paraît être ainsi. [...]

[...]

Le noir n'est qu'une obscurité partielle; par conséquent quelques-uns de ses pouvoirs lui viennent du voisinage et du mélange des corps colorés. Dans sa propre nature il ne peut être considéré comme une couleur. Les corps noirs ne réfléchissant que très-peu par rapport à la vue, ne sont qu'autant d'espaces vides dispersés parmi les objets que nous voyons. Lorsque l'œil se porte sur un de ces vides, après avoir été tenu dans un certain degré de tension par le jeu des couleurs environnantes, il tombe soudain dans relâchement, d'où il sort aussitôt par un effort convulsif.

Aristote, *De l'âme*

Le visible, c'est à la fois la couleur [...]. Toute couleur met en mouvement le diaphane en acte et c'est cela qui constitue sa nature. C'est pourquoi la couleur n'est pas visible sans lumière et c'est seulement dans la lumière que l'on voit la couleur de chaque objet [...]. Il y a donc du diaphane. Par diaphane j'entends ce qui est visible sans être visible par soi absolument, mais grâce à une couleur d'emprunt. Tels sont l'air, l'eau [...]. C'est n'est pas en effet comme «eau» ni comme «air» qu'ils sont diaphanes [...]. La lumière en est l'acte [...] du diaphane en tant que diaphane. Mais là où le diaphane n'est que en puissance se trouve aussi l'obscurité. La lumière est en quelque sorte la couleur du diaphane [...]. On croit aussi que la lumière est le contraire de l'obscurité; mais l'obscurité est la privation d'une telle détermination dans le diaphane: ainsi est-il évident que la présence de cette détermination constitue la lumière [...]. Ce qui reçoit la couleur, c'est l'incolore, ce qui reçoit le son, c'est l'insonore. L'incolore, c'est le diaphane, l'invisible ou ce qu'on voit à peine, comme paraît être l'obscur [...] c'est en effet la même nature qui est tantôt obscurité, tantôt lumière. Mais tous les objets visibles ne le sont pas dans la lumière: cela n'est vrai que de la couleur propre à chacun. Certains objets, en effet, ne sont pas visibles dans la lumière, tandis que dans l'obscurité ils provoquent une sensation: c'est le cas des corps qui semblent ignés et brillants [...]. Le feu est aussi vu tout aussi bien, et dans les ténèbres, et dans la lumière [...].

Fridugise de Tours, *De nihilo et tenebris*, 800

C'est sans aucun doute l'opinion de certains que les ténèbres n'existent pas et que leur existence serait impossible. Le lecteur expert sait combien il est facile de réfuter cette thèse en s'en appelant à l'autorité des saintes Écritures. Voyons donc ce que dit à ce propos l'histoire narrée par la Genèse. Elle dit: *Et tenebrae erant super faciem abissi* (Gen., 1, 2). Si elles n'existaient pas, aurait-il pu dire en un certain sens qu'elles «étaient»? [...] En effet, le verbe être a par nature la qualité suivante: qu'il soit conjoint à quelque sujet sans négation, il déclare la substantialité. C'est pourquoi dans la phrase *Et tenebrae erant super faciem abissi* est constituée une chose qu'aucune négation ne sépare ou ne disjoint de l'être. Et de la même manière *tenebrae* est sujet, *erant* est déclaratif. Il déclare en effet que les ténèbres, sous une certaine forme, sont.

[...]

Le créateur lui-même imprima leur nom aux choses, en les créant : afin que chaque chose prononcée par son nom fût comprise. Et il ne créa pas une chose sans nom, ni n'assigna de nom sinon à ce à quoi il avait assigné une existence.

Joseph Conrad, *Typhoon*, 1902

Les lueurs cuivrées du crépuscule s'éteignirent lentement, et l'obscurité fit éclore au zénith un essaim de larges étoiles tremblotantes, vacillantes comme si on leur eût soufflé dessus et qui semblaient toutes proches. [...] il vit un peloton d'étoiles hésiter, prendre élan, puis s'essorer vers le

haut du ciel noir; et il ne resta plus à leur place qu'une obscurité martelée de lueurs blanches; la mer était noire autant que le ciel, et au loin pommelée d'écume. Puis, le coup de roulis qui avait enlevé les étoiles les ramena avec l'oscillation en retour, précipitant leur troupeau vers la mer; et chacune d'elles élargie, on eût dit un petit disque luisant d'un éclat moite et clair.

[...]

La noirceur lointaine du ciel, à l'avant du navire, semblait une seconde nuit vue à travers la nuit étoilée de la terre, une nuit sans étoiles, gouffre d'obscurité par-delà l'univers créé, et dont la déconcertante tranquillité apparaîtrait dans une échancrure de l'étincelante sphère dont notre terre forme le noyau.

[...]

À l'avant du navire on distinguait, au pied de la ténèbre épaisse, palpiter d'innombrables éclairs; au-dessus du bossoir tribord, un petit nombre d'étoiles étranges défailaient au-dessus de l'immense chaos, ternes, vacillantes, comme si passaient devant elles de sauvages tourbillons de fumée.

[...]

Ce cercle de vapeurs denses tournoyait d'une façon folle autour de son centre si calme, entourait le navire comme un mur ininterrompu d'un aspect inconcevablement sinistre.

[...]

Le lointain murmure des ténèbres s'insinua furtivement dans son oreille.

B

Le choix des extraits reproduits, que nous avons tirés de cinq textes célèbres, se voudrait l'indication d'autant de points d'observation depuis lesquels il est possible de regarder, afin d'en méditer de manière adéquate les intentions, *Lux umbrae* d'Adalberto Mecarelli. *Lux umbrae* élabore des mesures nouvelles dans le cadre de l'architecture historique de l'Hôpital de Santa Maria della Scala à Sienne et réorganise la perspective dans la réception des très anciens trésors, étrusques et classiques, conservés dans les collections du musée. Nous trouvons alors une contenance, dans les vastes espaces recréés par l'artiste, en tenant à la main une sorte de précis. En s'appuyant sur celui-ci, il nous est peut-être possible de décliner cinq cas de l'hendiadys théologal *lux umbrae, umbra lucis*.

Les textes, selon un ordre d'une succession n'ayant rien de casuel, sont reliés les uns aux autres, du mystique anglais anonyme du XIV^e siècle jusqu'aux pages de *Typhoon*. Dans leur scansion, l'intention était de souligner une dynamique commune qui marque, nous semble-t-il, une instance à connaître en partant des sens et qui, des sens, prend en considération leur disposition à ouvrir à la métaphysique. Une considération qui ne veut pas forcément dire accueil. Et en effet, chacun des cinq passages se maintient dans sa propre intégrité problématique et demande à être reconnu dans le code qui lui est particulier, à savoir dans l'équilibre de ses affirmations internes, sans aucun renvoi qui proposerait de placer ces affirmations au contact les unes des autres ou de les confronter aux autres textes de notre courte anthologie.

C'est en se reflétant dans l'œuvre de Mecarelli qu'il faut examiner chaque texte, indépendamment les uns des autres. Puisse chacun, à sa manière, suggérer, d'une fois sur l'autre, une construction venant s'ajouter à notre approche à *Lux umbrae*. La suggestion que les cinq textes souhaiteraient transmettre serait d'être lus – étant chacun le lieu d'un concept et d'une catégorie, le contexte de questions et de paradigmes propres – comme l'on consulte des cartes, dans la

il en donne les marges de compatibilité ou, si l'on veut, de «faisabilité». Etant donné un lieu mesuré, il fixe à l'avance, par le calcul, les limites de l'espace et du temps à l'intérieur desquelles se réalise uniquement l'œuvre qui est la sienne.

Il s'agit de prédisposer en vue de l'objectif convenu un dispositif complexe qui intercepte le cours naturel de la lumière et de l'obscurité et, dans des termes fixés rigoureusement, le formule en une œuvre. Ou bien il s'agit d'un dispositif qui réalise dans des conditions données des artefacts de lumière et d'ombre. Dans les deux cas, Mecarelli exerce un art des coïncidences et des réciprocitys, des distances et des incidences, c'est-à-dire un art de la mesure. Je transcris de *Chiasme* trois des protocoles fournis par Mecarelli avec une grande précision et relatifs aux exécutions de trois œuvres exemplaires: *Fixer*, de 1991; *Croiser*, de 1993; *Habiter*, de 1999.

D

1

Fixer

(lumière, mouvement, axe, visée)

Aligner forme et cible du même

Méthode:

Etant donné une forme de visée.

Etant donné une cible.

Etant donné un éclairage unique.

Aligner les trois et procéder à la fixation de l'empreinte au sol du faisceau de lumière passant par la forme de visée.



Exercice n. 1

Etna

1991

Collection Frac Bretagne

Depuis une pente du volcan Stromboli, dans un espace ensoleillé, nous avons visé, à travers une découpe dans un écran vertical, le volcan Etna.

Nous avons positionné derrière l'écran, parallèlement au sol et aligné sur l'axe de visée, un tissu carré de coton blanc. La partie du tissu éclairée par le faisceau de lumière solaire passant par la découpe a été recouverte d'une solution de nitrate d'argent. L'opération a été répétée trois fois: avec une découpe carrée le 21 juillet, avec une découpe circulaire le 23 juillet, avec une découpe triangulaire le 24 juillet. Au moment de l'alignement la position du soleil était à 11 heures.

2

Croiser

(face, regard, axe, visée)

Aligner arc e corde du même



Méthode:

Procéder à la réalisation d'un portrait photographique. La prise de vue est frontale, dans un axe azimutal choisis. Tirage échelle 1/1, cadrage serré et restreint au plain des yeux, du nez, de la bouche. Incrire au centre le degré de l'axe du regard. L'œuvre doit être toujours accrochée orthogonalement à l'axe choisis dans la prise de vue.

Exercice n. 7

127° Nord

1993

Collection particulière, Siena

Cet autoportrait a été réalisé à Paris. L'axe du regard est de 127° nord.

3

Habiter

(droite, courbe, temps, espace)

Aligner mouvement et fixité du même

Eppur si muove

1999

Université de Villetaneuse

C'est un travail *in situ*. Le lieu est situé dans le campus de l'Université de Villetaneuse, entre l'Institut de Physique Galileo Galilei et l'amphithéâtre de la Faculté de Droit.

Il était demandé d'éclairer cet espace entre.

Nous avons mis en place les éléments d'un rituel dans lequel il est question d'une figure dont la forme est à l'échelle de l'Univers, le mouvement à l'échelle de notre système solaire, le temps à l'échelle de notre perception: le rythme est annuel. La perception et la compréhension de cette figure est un parcours dans lequel la conscience de soi est confron-



Luce traversa, 1981. New York, atelier di Broome Street.
Nella pagina precedente: Ginostra, 12 luglio 1987, mezzogiorno

tée au mécanisme de la loi (*qui bouge autour de quoi*).

Les éléments principaux de cette oeuvre sont trois mires et trois étoiles. Les mires sont placées à quelques dizaines de mètres les unes des autres, le 20 juin de chaque année à 0 heures, chacune pointera respectivement Polaris, Alderamin, Rashalague (la distance de chaque étoile de la Terre est respectivement de 480, 48, 48 années lumière). À ce moment précis un prisme ayant ces trois étoiles et la Terre comme sommets, s'inscrira virtuellement dans l'espace. En se déplaçant, autour de ce court instant, d'une mire à l'autre, chacun pourra logger dans le ciel l'exacte position des trois sommets stellaires et *suspendre* la fugitive présence d'un corps. Il sera question alors de percevoir, entre le vrai et la vérité, le Même.

La nuit, pendant toute l'année, depuis les mires visant Alderamin et Rashalague un faisceau lumineux éclaire l'espace de visée de leur alignement respectif.

Le jour anniversaire du procès à l'issue duquel Galileo Galilei fut condamné à abjurer la vérité, le 20 juin, à midi exact, un miroir placé au sommet de la troisième mire réfléchira un faisceau de lumière solaire au centre de la phrase inscrite sur la façade de l'Institut Galilée: *eppur si muove*.

E

En 2009, Mecarelli a institué une aire de correspondance mesurée à l'espace conféré, à l'aune de l'élaboration picturale et des dimensions architecturales, par le grand polyptyque peint entre 1483 et 1485 pour les franciscains de Terni par Pier Matteo d'Amelia.

Reprenant les mouvements circulaires des nervures, du médaillon et de l'arc supérieur, il les a conduits à un nouvel achèvement en les résolvant en trois cercles de lumière qui, sans solution de continuité, émanent du mouvement en volutes et de la splendeur des ors de ce retable. Tirées de l'invention de Pier Matteo, composées en la forme de trois anneaux, les harmonies circulaires du polyptyque sont transportées par Mecarelli en face de l'oeuvre.

Dans ce respectueux face-à-face, comme en un tapis glorieux, la peinture du Quattrocento réplique à présent en une triple scansion, en vertu de l'étude des coïncidences, la circonscription de ses ors restitués par Mecarelli dans la conjonction de la lumière des trois cercles. Dans la mandorle qu'à leur point d'intersection tracent les trois circonférences, apparaît, posée sur son ventre enveloppé d'étoffe pourpre, la main candide de la Vierge.

Ayant recours à la même poétique, à la même élaboration précise de mesures raisonnées qu'il a dédiée au polyptyque de Pier Matteo d'Amelia, il faut noter que Mecarelli formule de nouvelles tournures à l'architecture de Santa Maria della Scala et aux oeuvres du musée.

Les écailles de lumière et les déchirures d'éclair. Les cônes d'obscurité, sombre là-haut parmi les arcs. Et impalpables autour de la fragilité de terre cuite des canopes, les halos d'une légère pénombre. Le rai de lumière qui incendie le bas-relief et sa chaleur blanche qui l'annule. Une figure à la perfection géométrique qui, la nuit, apparaît lumineuse sur la façade rugueuse de l'Hôpital et qui lentement, ses contours progressivement de moins en moins nets, disparaît à l'aube.

25 janvier 2010

Les textes sont transcrits de: *The Cloud of Unknowing* (NdT: traduction française par nos soins); Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, traduction française *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, par E. Lagetie de Lavaisse, Paris 1803, *passim*; Aristote, *De l'âme*, II (B), 7, 418 a-b, 419 a, *passim*, traduction française par E. Barbotin, Paris 1966; Fridugise de Tours, *De nihilo et tenebris* (NdT: traduction française par nos soins); Joseph Conrad, *Typhoon*, traduction française par André Gide (*Typhoon di Joseph Conrad nella traduzione di André Gide*, Einaudi, Torino 1993).

Le immagini a p. 23 sono tratte da Jonathan Swift, Gulliver's Travels, 1726, isole di Laputa e di Brobdingnag; a p. 24 le sponde dell'Oceano Atlantico nello schizzo di Bartolomeo Colombo in una lettera del padre datata 5 luglio 1503; a p. 25 l'isola di Utopia tratta da un'edizione del 1518 dell'opera di Thomas Moore (1516).



Sede società Norac, Rennes, 2008



14 juillet, midi, 1999. Parigi, 139 rue d'Alésia

GENIUS LOCI, GENIUS LUCIS

Jean Lauxerois

L'oscurità attraversata dal raggio poetico.
Georges Braque

La moderna concezione dello spazio ha annullato una dimensione che rimane tuttavia essenziale per l'esperienza della terra e del luogo, ossia la dimensione sotterranea con la sua potenza demonica. Lo spazio astratto, piano e planetario, sconta la pena di aver ridotto la terra alla sua superficie, alla superficie di un «pianeta» che l'etimologia greca (*planètès*) ci dice essere un «astro vagante» – terra vagante, infatti, fuori dalla propria orbita, persa nelle nostre fantasmagorie e cosmici miraggi. Abbiamo dimenticato quanto la profondità, lungi dall'essere quella ridotta della prospettiva, sia prima di tutto quella dell'abisso, e quanto questa dimensione abissale sia la radice di ogni 'località' e di ogni spazialità.

Il Museo archeologico di Siena, situato sotto lo Spedale di Santa Maria della Scala, i cui diversi strati compongono il terrapieno su cui è stato edificato l'edificio attuale, apre per noi i luoghi di questa profondità primordiale nella quale Adalberto Mecarelli – luce all'opera – tenta in una maniera inedita e feconda un'esperienza del *luogo*, che è anche nello stesso tempo quello del nostro contemporaneo *sito*.

Nel corso del tempo, questi luoghi sotterranei sono stati a torto considerati inferiori – 'dei inferi', si diceva appunto

– relegati ai bassifondi, e divenuti terreno destinato a ossari e discariche. Ma questi luoghi nascono prima di tutto come terre di una profondità nel cui seno l'umanità si è forgiata, vicinissima alle divinità primordiali e ai loro miti. Grotte, caverne e gallerie. Lascaux. Il soggiorno infernale di Ade. La tomba di Antigone, rinchiusa, seppellita viva, che rievoca il mito di Danae e quello di Dryas. Ma anche la caverna di Platone. E i luoghi di culto, come a Roma, dove quello di Mitra trova il suo luogo al livello delle fondazioni dell'attuale basilica di S. Clemente. La *Domus Aurea* di Nerone, nel suo aspetto contemporaneo. Catacombe cristiane anche. E, qui, terra di Siena. Sotto-terra di Siena.

Questa terra è ciò che i Greci chiamavano *chton*, terra dello ctonio e non più della *gè*: là dove la *geo*-metria deve cedere il passo a un'altra misura, a questa dismisura che appartiene al *daimon*, alle potenze demoniche del buio e del notturno, del femminile e del materno, della morte e delle possibili risurrezioni. Potenze che calamitano l'anima nella sua ricerca disperata degli dei. Siamo qui nelle viscere della terra – antri, fratture, anfratti. Siamo nello spazio del *fra*, là dove l'abisso del *chaos*, la voragine esiodea si rivela come l'origine della vita e della morte, della terra e del cielo. *Chaos*:

il principio stesso di ogni *kosmos*, di ogni mondo possibile.

Sorgente ctonia, risorsa dello ctonio nell'apprendimento del luogo. Per l'apprendimento del sacro. Si deve dunque entrare nel labirinto, e scoprire, come un cieco, nel dedalo degli strati del tempo accumulato e cristallizzato, i passaggi segreti, i nodi, le articolazioni, spinti dalla speranza di trovare qui le fondamenta della nostra tenuta e del nostro inscriverci terrestre. Dobbiamo, allora, continuamente voltarci indietro, come Orfeo davanti a Euridice, per vedere apparire e sparire la fugace congiunzione in cui si disegna l'attimo e un costruito si profila.

In questa ricerca dell'atemporale, rispetto al quale siamo sempre in ritardo, la *technè* è per noi una grazia. La tecnica di una certa *photo*-grafia, della scrittura della luce. Una fotografia, distolta dalla sua vocazione di 'superficie', dalla sua essenza 'superficiale', è convocata da Adalberto Mecarelli per illuminare il sotterraneo 'genio del luogo', che si manifesta nei recessi della sua luce 'profonda'. *Genius loci, genius lucis*. «Genio» delle *Illuminations* «lui che è l'incantesimo – dice Rimbaud – dei fuggevoli luoghi e la delizia sovrumana delle soste». La luce è nel cuore della costellazione del luogo e del tempo. Nel trattenersi e nel sospeso che apre il passaggio. La luce che 'spazia' ci restituisce alla spaziosità dell'abitabile, ci conduce sulla soglia di un'atemporalità che possiamo presentare in un lampo.

In questo gioco della luce e dell'ombra, nel loro aver parte, ovvero nell'equilibrio dell'una e dell'altra, non siamo più nel vedere né nel percepire. Al fondo di questa figura che si costruisce davanti a noi, 'ombrosa' quanto luminosa, si apre la dimensione non percettiva del nostro rapporto con lo spazio. Se si dà «visione», non è nel senso di quel «primato del vedere» che Heidegger denuncia come il gesto violento attraverso il quale la filosofia accorda all'essendo – a spese dell'essere – il privilegio di divenire tema del pensiero. Il nostro rapporto con la presenza del presente appartiene a un'altra visione, quella di Dante per esempio, che è apertu-

ra al divino: visione come 'contemplazione', immaginazione concreta. Laddove si rivela quanto si abiti il luogo soltanto secondo la misura dell'*immaginale*, di cui è costituito il nostro essere primordiale.

Così, alla fine della *Divina Commedia*, alla fine della visione, all'ultimo momento del risalire fino alla sorgente dell'inizio:

Tal era io a quella vista nova:
Veder voleva come si convenne
L'imago al cerchio et come vi s'indova. (*Paradiso*, XXIII, 136-138)

L'indovare, questo bel neologismo di Dante, ci pone di fronte alla questione del 'dove'. Questione del luogo che si colloca nel cuore del legame tra immagine e cerchio. L'immagine è il punto di contatto tra finito e infinito, tra due dimensioni incommensurabili, davanti alla quale la parola poetica s'infiamma. Questo è il richiamo della poesia di Dante, o di Baudelaire: richiamo all'immaginazione. Che non è più la pura fantasia, ma quella che Dante nel *Purgatorio* chiama l'*imaginativa*:

O imaginativa che ne rube
Talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
Perché dintorno suonin mille tube
Chi movete, se 'l senso non ti porge ?
Moveti lume... (*Purgatorio*, XVII, 1-16)

Ed è all'incrocio dell'immagine con la figura, o nella loro alternanza, nel gioco del *mythos* e del *kosmos*, che s'illumina l'atemporale del *kairos*, nel cuore del *chaos*, in un lampo che, come il lampo del fulgor nel finale della *Divina Commedia*, incorona la visione nel momento della sua mancanza. René Char scrive: «Se noi abitiamo un lampo, quello è il cuore dell'eterno». Nell'operare della luce, la costruzione archi-tettonica diviene quella della nostra 'archi-testura' temporale. Nella figura, il luogo. E nel luogo, il tempo.

Qui, dunque, non siamo nella caverna di Platone, prigionieri dei suoi giochi d'ombra e dei suoi simulacri. Secondo la figura di un chiasmo – caro ad Adalberto Mecarelli – lad-

dove si annodano l'ombra e la luce, la memoria e il presente, siamo sulla soglia di un 'sito'. Il genio della luce tenta di restituirci alla nostra necessaria vicinanza, una dimensione che ci ormeggia alla costellazione della terra e del mondo, la costellazione che unisce i vivi, i morti, gli dei. La nostra assise demonica è situata anche in questo passaggio folgorante per quale ci troviamo 'aggiustati'; e la 'giustizia' della figura deve intendersi anche come 'giustizia', nel senso in cui il *dikaion* greco ('il giusto') intende prima di tutto il perfetto 'aggiustamento' in cui ogni cosa si trova al proprio posto. Antigone lo dice, prima di essere condannata a entrare nel sotterraneo: la cosa essenziale è di vivere in un rapporto d'amicizia con il mondo dei morti, per vivere in un rapporto d'amicizia con il mondo dei vivi. Là si colloca la stabilità di una giustizia, che è la verità del nostro 'sito'. «Anche qui sono gli dei» (Eraclito): fra i morti e le pietre. E la luce che convoca i luoghi al posto giusto permette anche agli dei di manifestarsi nella propria 'giusta' presenza. In tal modo la luce inizia a un'archeologia, nella quale l'*archè* non è più solo quella della profondità della terra, ma quella della profondità del nostro rapporto con il mondo. Questa è l'archeologia del presente, che ci localizza, «nello spazio di un attimo», nella folgorazione del luogo. Nel passaggio tra la vita e la morte. Tra l'ombra e la luce. Dove siamo, come dice Pindaro, «il sogno di un'ombra» (VIII Pitica), cioè l'ombra di un'ombra, la traccia di un'eco il cui significato è insieme musicale e poeticamente ritmico.

Una tale archeologia dell'atemporale appartiene all'arte di oggi. Non quell'arte supposta 'contemporanea', di cui le 'installazioni' non conoscono alcuna stele e di cui gli *in situ* ignorano il vero senso della parola 'sito'. Certo, assumendo l'eredità di Marcel Duchamp, l'arte del XX secolo ha desiderato definitivamente chiudere con il regno della *rappresentazione* e del soggetto, per dar valore alla *presenza*, presenza dell'oggetto percepito nella sua materialità e nelle sue regole di costruzione. 'Oggettualità' e 'letteralità', secondo i termini di Michael Fried, sembrano dunque costituire la garanzia di un supplemento di presenza e di realtà. Ma a prezzo di un radicale malinteso. Infatti, un tale rincaro 'oggettuale' implica

una forma di riduzione antropologica del reale, rafforzando così una totale confusione fra realtà e immanenza, fra l'opera d'arte e i suoi feticci, fra immaginazione e fantasmagoria e, indubbiamente, fra modernità e avanguardia. In questo senso l'arte cosiddetta 'contemporanea' ha potuto investire il reale con un immenso campo dell'immanenza, facendone un prodigioso *bric-à-brac* in cui trionfano l'accozzaglia e l'eterogeneità, ma dove la presenza è quella della saturazione e non della pienezza, dove la realtà non conosce l'intensità, ma solo l'eccesso.

In questo senso l'arte, oggi, rientra nel campo di un'estetica negativa, perché si nutre dell'*idea* dell'arte, cioè dell'arte come *idea* (*eidos*), nel senso che l'arte è ormai un'idea vuota, vana, come aveva già capito la modernità vera, quella rappresentata da Baudelaire, Mallarmé e Cézanne.

Gran parte dell'arte contemporanea vive purtroppo di quest'idea morta, si nutre di questo Ideale assente, che 'manca al suo posto' e gira come uno spettro nelle fantasmagorie dell'estetica. Per la maggior parte, la produzione artistica di oggi si riesuma in questo gioco di fantasmi e d'immagini stereotipiche, che, anche se favorisce la libertà degli oggetti, permette il segreto ritorno della rappresentazione. A questo gioco vincono le referenze e i codici con i quali gli artisti giocano senza mai svelarli, lavorando con il *remake* e il riciclaggio. Il Segno funziona così a tutto vapore a pieno ritmo, in un'arte più ufficiale e più istituzionale che mai, reclamando il museo per dare valore ai suoi gesti e ai suoi giochi d'ombra, ma incapace sia di porre questioni sia di creare, in corso d'opera, lo spazio-tempo di un respiro contemplativo.

Di fronte a questo rincaro, che sopravvaluta l'accesso immediato alla visibilità della presenza oggettuale, l'altra via che si offre a noi è quella poetica e simbolica, la quale è la sola in grado di creare questo 'reale a metà altezza' (come dice Proust) e di liberarci dalla miopia che caratterizza la plasticità del visibile e l'estetica dell'immanenza. Infatti la 'realtà' implica un supplemento che non appartiene all'immanenza: si tratta di una riserva che è aldilà della percezione e può essere qualificata 'piano dell'immaginale'. Si apre, qui, la via della 'costruzione', direbbe Cézanne. In sintonia con la modernità poetica l'astrazione pittorica è divenuta la rottura inaugurale

con la quale il pensiero artistico, al di là delle categorie di ‘percezione’ e di ‘rappresentazione’, può instaurare il nostro rapporto libero, liberato, con lo spazio e il tempo del mondo, cioè con una realtà di cui è possibile interrogare il senso. A ragione, Baudelaire e Matisse possono quindi dire che non c’è un’arte grande che non sia astratta. Astratto vuol dire re-tratto, astrarre è togliere, per così costruire una riserva che si ‘realizza’ nell’operare’. Non *in situ*, ma piuttosto ‘espatrio’ e apertura. Non solo come «apertura allo spazio reale» (Donald Judd), ma come apertura... all’apertura stessa. Questo è il senso dell’opera come astrazione, secondo una poetica della riserva che implica il rapporto ‘immaginale’ con il mondo. L’opera, dunque, è una ‘prova di realtà’, di cui la presenza è indispensabile per eludere i narcisismi e i giochi infantili. Perché la realtà rimane e deve rimanere una prova.

In questo senso l’opera di Adalberto Mecarelli non trae i suoi fondamenti dalle idee vecchie e sorpassate dell’estetica, e la luce non è qui per servire le magie provvisorie delle posture scenografiche.

Infatti quest’opera è un’arte della riserva, cioè un’arte che Ad Reinhardt qualifica un’arte ‘del meno’, invece di un’arte del ‘più’. Se è vero che l’arte di Mecarelli si può intendere come un supplemento della *technè*, in realtà nel suo operare si aggiunge solo per togliere meglio. Per ‘astrarre’ meglio. È così che l’astrazione ‘giusta’ in senso artistico, quella che si deve capire come l’apertura di una riserva, raggiunge qui il più alto livello, un’arte dell’ombra. Braque: «l’oscurità attraversata dal raggio poetico».

Quest’arte risponde a quello *skieron* che Aristotele e pure Goethe consideravano come l’essere del colore, e corrisponde a quello che i Greci hanno chiamato *skiagraphia* – *adumbratio*, diceva Vitruvio –: noi siamo confrontati a una “scrittura dell’ombra” profondamente nuova, che ci porta nel cuore della dimensione poetica del gioco della luce e dell’oscurità. Questa poetica dell’ombra e del ‘raggio’ caratterizza sia la pittura sia la scultura, così come l’architettura. Cézanne: «Le nostre tele sono come notte che vaga, notte che brancola». Essa ci introduce all’enigma della spazialità,

perché ci apre profondamente all’enigma del luogo; e ci apre all’enigma del luogo perché ci apre all’enigma del mondo. La riserva che essa scava scolpisce un’attesa: l’ombra è la memoria del futuro, in quanto è memoria del mondo, di questo *kosmos* che resta un’istanza e vibra nella sua stessa assenza.

Il diafano, diceva Aristotele, «benché visibile, non è visibile in sé, per parlare appropriatamente». È al cuore dell’esperienza dello spazio e del mondo. Il diafano, infatti, non è altro che il mondo stesso, come enigma della sua trasparenza e della sua oscurità. La luce abita l’ombra, illuminandola, quanto l’ombra abita la luce, oscurandola; e la trasparenza è oscurità. Il diafano è insieme luminoso e ‘ombroso’, e il fondo notturno e oscuro che è anche, demonicamente, il nostro, è il mondo medesimo, che appare ritraendosi e si ritrae nel suo apparire. Tale è la profondità del chiasmo e del ritmo al quale noi apparteniamo; tale è l’abisso della trasparenza che abitiamo. Questa dimensione ci sfugge, ma la poetica che alberga la sorgente della trasparenza nella sua opacità, per quanto intempestiva sia, ci colpisce, perché il mondo, verso il quale siamo tuttavia così radicalmente disattenti, continua a ossessionarci e mantiene sempre un appello.



Parigi, giardini del Trocadero, 2002



21 settembre 2001, ore 11. Parigi, 139 rue d'Alésia.
Vetro satinato, luce solare, luce elettrica. Angolo di proiezione 40° 48'

GENIUS LOCI, GENIUS LUCIS

Jean Lauxerois

L'obscurité traversée par le rayon poétique.
Georges Braque

La conception moderne de l'espace a oblitéré une dimension essentielle à l'expérience de la terre et du lieu, je veux dire la dimension souterraine et sa puissance démonique. L'espace abstrait, planéiforme et planétaire, se meurt d'avoir réduit la terre à sa surface, à la surface de cette «planète» dont l'étymologie grecque (*planètès*) nous dit qu'elle est un «astre errant» – terre errante, en effet, désorbitée, perdue dans nos fantasmagories et autres mirages cosmiques. Nous avons oublié combien la profondeur, loin d'être celle à laquelle l'a réduite la théorie perspectiviste, est d'abord d'abîme, et combien l'abyssal enracine toute localité et toute spatialité.

Le Musée archéologique de Sienne, situé sous le Spedale di Santa Maria della Scala, dont les différentes strates sont enfouies sous les remblais du contrefort sur lequel l'actuel palais a été édifié, nous rend aujourd'hui à cette profondeur primordiale, dans laquelle Adalberto Mecarelli, lumière à l'œuvre, tente de manière inédite et féconde une expérience du *lieu*, qui est aussi celle de notre *site* aujourd'hui.

Au fil du temps, ces lieux souterrains ont été tenus pour des lieux prétendument inférieurs – comme on disait

«dieux inférieurs» –, relégués aux bas-fonds et devenus les terrains élus des ossuaires et des décharges. Mais ces lieux sont d'abord des terres de profondeur, au cœur desquelles l'humanité s'est forgée au plus près des divinités primordiales et de leurs mythes. Grottes, cavernes et galeries. Lascaux. Séjour infernal d'Hadès. Tombeau d'Antigone enfermée, enterrée vivante, faisant écho aux mythes de Danaé et de Dryas. Mais aussi caverne platonicienne. Et lieux cultuels, comme à Rome, où le culte de Mithra se situe au niveau des fondations de l'actuelle basilique San Clemente. Domus Aurea de Néron, telle qu'elle apparaît aujourd'hui. Catacombes très chrétiennes aussi. Et ici terre de Sienne. Sous-terre de Sienne.

Cette terre, c'est ce que les Grecs nommaient le *chtôn*, terre du chthonien, et non plus de la *gè*: là où la *gé*-ométrie doit céder le pas à une autre mesure, à cette dé-mesure qui relève du *daimon*, des forces démoniques de l'obscur et du nocturne, du féminin et du maternel, de la mort et de possibles résurrections. Forces qui aimantent la quête de l'âme en désespoir de ses dieux. Nous sommes ici aux entrailles de la terre – antres, fractures, anfractuosités. Nous sommes au royaume de l'*entre*, là où l'abîme du *chaos*, la béance hésiodique, s'avère être à la naissance de la vie et de la mort, de la

terre et du ciel. *Chaos*: au principe même de tout *kosmos*, de tout monde possible.

Source chtonienne, ressource du chtonien dans l'apprentissage du lieu. Pour l'apprentissage des dieux. Il faut donc entrer au labyrinthe. Découvrir, en aveugle, dans le dédale des strates du temps amassé, cristallisé, les passages secrets, les nœuds, les articulations, pour espérer y saisir les fondations de notre assise et de notre inscription terrestre. Il faut alors nous retourner sans cesse, comme Orphée devant Eurydice, pour voir apparaître et disparaître la conjonction fugace où se dessine l'instant, et où s'esquisse une architectonique.

Dans cette quête de l'intemporel, sur lequel toujours nous retardons, la *technè* nous est une grâce. La technique d'une certaine *photo-graphie*, de l'écriture de la lumière. Une photographie détournée de sa vocation de «surface», de son essence «superficielle», et convoquée par Adalberto Mecarelli à éclairer souterrainement le «génie du lieu», manifesté dans le retrait de sa lumière «profonde». *Genius loci, genius lucis*. «Génie» des *Illuminations*, «lui qui, dit Rimbaud, est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations». La lumière est au cœur de la constellation du lieu et du temps. Dans la retenue, dans la suspension, qui ouvre passage. La lumière espaçante nous rend au spacieux de l'habitable: sur le seuil d'une intemporalité pressentie, en éclair.

Dans ce jeu de la lumière et de l'ombre, en leur partage voire leur équilibre, nous ne sommes plus dans le voir ni dans le percevoir. Au creuset de ce qui se construit devant nous d'une figure, ombreuse autant que lumineuse, s'ouvre la dimension non perceptive de notre rapport à l'espace. S'il y a «vision», ce n'est pas au sens de ce «primat du voir» que Heidegger dénonce comme le coup de force de la philosophie accordant à l'étant, aux dépens de l'être, le privilège de devenir le thème de la pensée. Le rapport avec la présence du présent relève d'une autre vision, celle de Dante par exemple, qui est ouverture au divin; elle est «contemplation», imagi-

nation concrète. Il se révèle ici combien nous n'habitons le lieu qu'à la mesure de *l'imaginal*, lequel constitue notre être primordial.

Ainsi, à la fin de *La Divine comédie*, à l'ultime de la vision, à l'extrême moment de la remontée jusqu'à la source du commencement:

Tal era io a quella vista nova:
Veder voleva come si convenne
L'imgo al cerchio et come vi s'indova. (*Paradis*, 136-138)

«Tel j'étais moi-même à cette vue nouvelle:
Je voulais voir comment se joint
L'image au cercle, comment elle s'y noue [se met dans le où]».

L'indovare, ce beau néologisme de Dante, induit la question du *dove* – du «où». Question du lieu, qui se pose au cœur du lien de l'image et du cercle. L'image est le point de contact du fini et de l'infini, entre deux dimensions incommensurables, et devant quoi la parole poétique s'enflamme. C'est l'appel de la poésie de Dante, ou de Baudelaire: l'appel à l'imagination. Qui n'est plus la seule *fantasia*, mais celle que Dante, dans le *Purgatoire*, nomme alors *l'imaginativa* (chant XVII, 1-16):

O imaginativa che ne rube
Tavolta sì di fuor, ch'om non s'accorge,
Perché dintorno suonin mille tube,
Chi movete, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume...

«O imaginal, qui nous emportes
Parfois si loin de nous que nous n'entendons rien,
Même si autour de nous sonnent mille trompettes,
Qui donc te meut si le sens ne t'éveille?
Une lumière t'anime».

Et c'est au croisement de l'image et de la figure, ou dans leur alternance, dans le jeu du *mythos* et du *kosmos*, que s'éclaire l'intemporel d'un *kairos*, au cœur du *chaos*, dans un éclair qui, comme l'éclair du *fulgor* à la toute fin de la *Divine comédie*, couronne la vision au moment de sa défaillance. René Char: «Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel». Dans la lumière à l'œuvre, la construction archi-

tectonique devient celle de notre *architexture* temporelle. Dans la figure, le lieu. Et dans le lieu, le temps.

Nous ne sommes donc pas ici dans le souterrain de la caverne de Platon, prisonniers de ses jeux d'ombres et de ses simulacres. Selon la figure d'un chiasme, cher à Adalberto Mecarelli, là où se nouent l'ombre et la lumière, la mémoire et le présent, nous voici sur le seuil d'un site. Le génie de la lumière tente de nous rendre à notre nécessaire attenance, à ce qui nous arrime à la constellation de la terre et du monde, c'est-à-dire aussi à la constellation que forment les vivants, les morts et les dieux. Notre assise démonique est dans cette fulgurance du passage où nous sommes «ajustés». Et la justesse de la figure est aussi «justice», au sens où le *dikaion* grec – le juste – dit, avant toute chose, l'ajointement sans défaut où tout est à la place qui lui revient. Comme le dit Antigone, avant qu'elle ne soit condamnée à entrer au souterrain, il s'agit de trouver le rapport amical avec le monde des morts pour trouver le rapport amical avec le monde des vivants. Là se situe la stabilité d'une justice, qui est la vérité de notre site. «Ici aussi sont les dieux» (Héraclite): parmi les morts et parmi les pierres. Et la lumière qui convoque les lieux à leur juste place fait aussi entrer les dieux dans leur juste présence. La lumière ouvre ainsi à une archéologie, où l'*archè* n'est plus seulement celle des profondeurs de la terre, mais celle de la profondeur de notre rapport au monde. Telle est cette archéologie du présent, qui nous situe, «l'espace d'un instant», comme dit si bien la langue, dans la fulguration du lieu. Dans le passage entre la vie et la mort. Entre l'ombre et la lumière. Où nous sommes, comme dit Pindare, «le rêve d'une ombre» (*Huitième Pythique*), soit l'ombre d'une ombre, la trace d'un écho dont le sens est cependant musical et rythme poétique.

Cette archéologie de l'intemporel est celle d'un art d'aujourd'hui. Qui ne relève pas de cet art prétendument «contemporain», dont les «installations» ne sont le plus souvent celles d'aucune stèle, et dont les «*in situ*» ignorent tout

de ce que seraient le sens d'un site. Certes, en assumant l'héritage de Marcel Duchamp, l'art du XX^e siècle a voulu solder définitivement le règne de la *représentation* et de la subjectivité, pour faire valoir la *présence*, la présence de l'objet, jusque dans sa matérialité et dans ses règles de construction. «Objectalité» et «littéralité», selon les mots de Michael Fried, paraissent donc être le gage d'un supplément de présence et de réalité. Mais au prix d'un malentendu radical. Une telle surenchère objectale, en effet, relève d'une forme de réduction anthropologique de la réalité, entretenant une totale confusion entre la réalité et l'immanence, entre l'œuvre d'art et ses fétiches, entre l'imagination et la fantasmagorie – et sans doute entre la modernité et la postérité des avant-gardes. Aussi bien, l'art dit «contemporain» a pu investir le réel comme un vaste champ de l'immanence, dont il a fait un prodigieux bric-à-brac, où triomphent le bariolage et la bigarrure, mais où la présence est de saturation et non de plénitude, où la réalité n'est pas d'intensité mais d'excès.

Ainsi compris, l'art relève à présent d'une esthétique négative: parce que cette esthétique procède et s'entretient d'une *idée* de l'art, ou de l'art comme idée (*eidōs*), mais au sens où l'art est désormais une idée vide, une idée creuse, selon la leçon qu'avait déjà tirée, d'emblée, l'authentique modernité, née avec Baudelaire, Mallarmé et Cézanne. Or une grande partie de l'art contemporain vit de cette idée morte, se nourrit de cet Idéal absent qui «manque à sa place», qui miroite en négatif et rôde comme un fantôme dans les fantasmagories de l'esthétique. La production contemporaine est en grande partie ce jeu de phantasmes et d'imageries qui, tout en donnant carrière aux objets, favorise paradoxalement le retour secret de la représentation, parce qu'elle fait triompher les références et les codes, dont elle a besoin pour en jouer, sans jamais cependant les déjouer, allant jusqu'au remake et au recyclage. Le Signe fonctionne ainsi à toute vapeur, dans un art désormais plus institutionnel et plus officiel que jamais, requérant l'espace muséal pour faire valoir ses gestes et ses jeux d'ombres, sans pouvoir questionner ni créer, à l'œuvre, l'espace-temps de la respiration contemplative.

Face à cette surenchère, qui surestime l'accès immédiat à la visibilité de la présence objectale, l'autre chemin demeu-

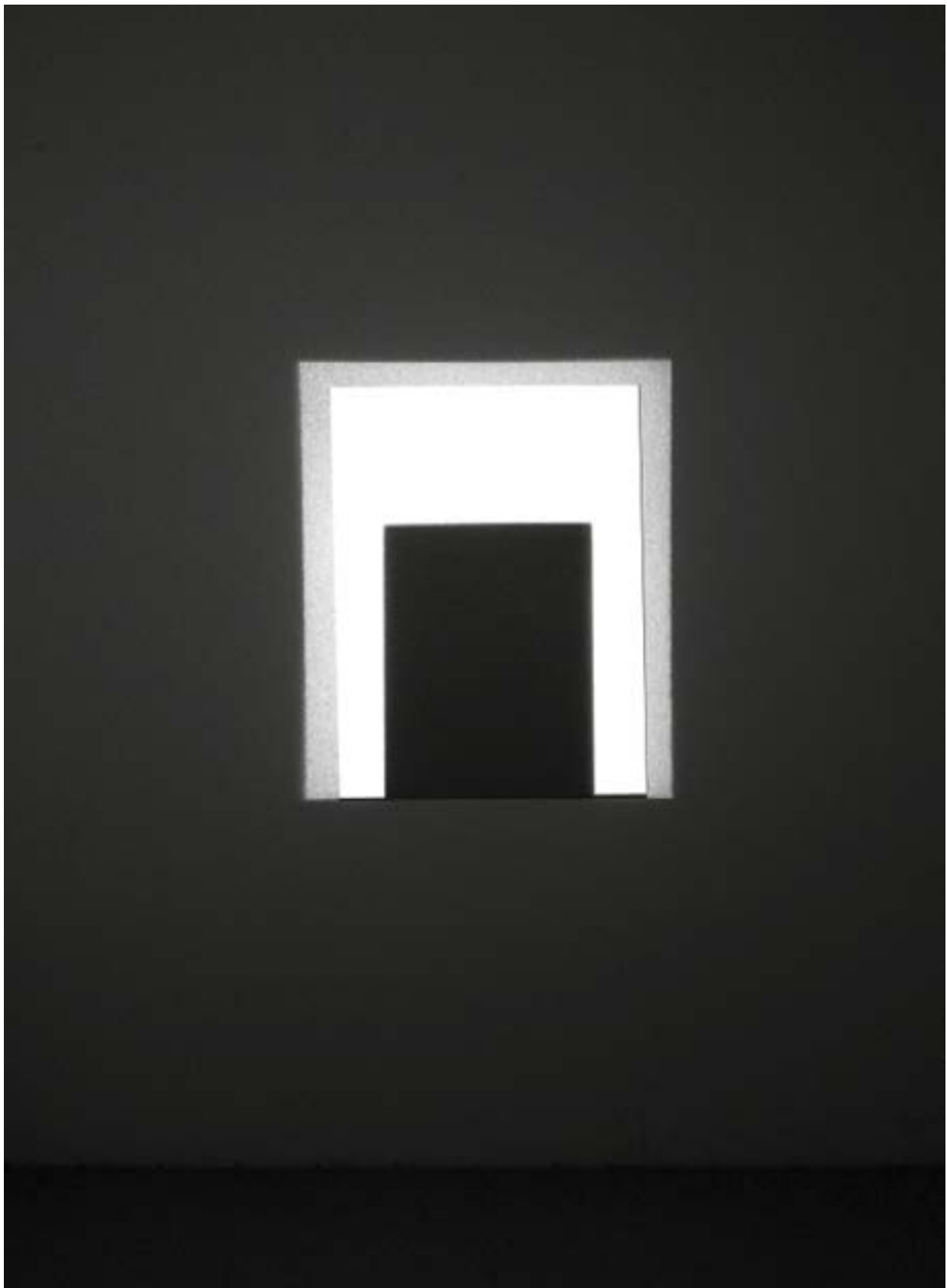
re celui de la poétique et de la symbolique, lesquelles seules peuvent créer ce «réel à mi-hauteur» (Proust) qui peut nous exhausser au-dessus de la courte vue de la plasticité du visible et de l'esthétique de l'immanence. Car la «réalité» implique un supplément qui n'est pas de pure immanence: elle relève d'une réserve, qui excède le champ purement perceptif et qu'on peut nommer «plan de l'imaginal». Nous sommes là sur le chemin de la «construction», dirait Cézanne. En phase avec la modernité poétique, l'abstraction picturale a été précisément cette rupture inaugurale qui a permis à la pensée créatrice, au-delà des catégories de «perception» et de «représentation», d'instaurer notre rapport libre, libéré, contemplatif, avec l'espace et le temps du monde, c'est-à-dire avec une «réalité» dont elle permet d'interroger le sens. C'est ainsi que Baudelaire et Matisse peuvent dire qu'il n'y a de grand art qu'abstrait. L'abstrait est un retrait: abstraire, c'est enlever, et ainsi construire une réserve qui se «réalise», à l'œuvre. Non pas *in situ*, mais plutôt comme «ex-patriation» et comme ouverture. Non pas seulement comme «ouverture à l'espace réel», comme dit Donald Judd, mais comme ouverture... à l'ouverture elle-même. C'est bien là le sens de l'œuvre entendue comme abstraction, selon une poétique de la réserve qui touche au rapport «imaginal» avec le monde. Elle est cette épreuve de réalité dont la présence nous est indispensable pour déjouer les narcissismes et les ludismes infantiles. Car la réalité demeure, et doit demeurer une épreuve.

Ainsi l'œuvre d'Adalberto Mecarelli ne tient pas ses principes des vieilles lunes de l'esthétique, et la lumière n'est pas ici au service des magies provisoires des postures scénographiques. Parce qu'elle est bien un art de la réserve: ce que Ad Reinhardt appelle un art du «moins», opposé à un art du «plus». Si l'art de Mecarelli, en effet, est le supplément de la *technè*, il n'est ici ce qui s'ajoute que pour mieux «enlever». Pour mieux abstraire. À ce titre, l'abstraction bien pensée, comprise comme l'ouverture d'une réserve, s'avère être ici, au plus haut degré, un art de l'ombre. Georges Braque: «L'obscurité traversée par le rayon poétique».

À la mesure de ce *skieron* qu'Aristote et Goethe encore

considéraient comme l'essence de la couleur, à la mesure de ce que les Grecs appelaient «skiagraphie» – *adumbratio* disait Vitruve –, nous avons affaire à une «écriture de l'ombre», profondément renouvelée, qui nous porte au cœur de la dimension poétique du jeu de la lumière et de l'obscurité. Cette poétique de l'ombre et du rayon est aussi bien celle de la peinture que de la sculpture, ou de l'architecture encore. Cézanne: «nos tableaux, c'est de la nuit qui rôde, de la nuit qui tâtonne». Elle nous ouvre à l'énigme de la spatialité, parce qu'elle nous ouvre en profondeur à l'énigme du lieu; et elle nous ouvre à l'énigme du lieu parce qu'elle nous ouvre à l'énigme du monde. La réserve qu'elle creuse sculpte une attente: l'ombre est la mémoire de l'avenir, parce qu'elle est mémoire du monde, de ce *kosmos* qui demeure en instance et vibre en son absence même.

Le diaphane que disait Aristote, ce qui, «bien que visible, n'est pas visible en soi, à proprement parler», est au cœur de l'expérience de l'espace et du monde. Le diaphane n'est rien d'autre, en effet, que le monde lui-même, dans l'énigme de sa transparence et de son obscurité. De la transparence de l'obscur. La lumière habite l'ombre en l'éclairant, autant que l'ombre habite la lumière en l'obscurcissant, et la transparence est opacité. Le diaphane est à la fois lumineux et ombré, et le fond nocturne et obscur qui est aussi, démoniquement, le nôtre, est le monde lui-même, apparaissant dans son retrait et se retirant dans son apparition. Telle est la profondeur du chiasme et du rythme auquel nous appartenons, tel est l'abîme de la transparence que nous habitons. Cette dimension nous échappe, mais la poétique qui héberge la source de la transparence en son opacité, si intempestive soit-elle, nous touche, parce que le monde auquel nous sommes pourtant si radicalement inattentifs, continue de nous hanter et demeure toujours un appel.





Siena, chiesa di S. Martino, 1987.
Alla pagina precedente *Imago*, 1987. Luce, ombra, fotografia

LUX UMBRAE, MEMORIA LUCIS

Marco Pierini

Species et perfectio corporum omnium est lux¹

Chi abbia anche solo una sommaria contezza dell'itinerario artistico di Adalberto Mecarelli non avrà mancato di rilevarne la tenace e accuratamente perseguita coerenza, la continuità quasi sequenziale con la quale le sue opere sono venute formandosi, l'affinamento costante e la registrazione di intuizioni, tecniche, presupposti teorici che spesso datano assai indietro nel tempo, talvolta addirittura agli esordi dell'artista. Questa fedeltà alla propria poetica ha consentito a Mecarelli di individuare o riconoscere senza difficoltà spazi, contesti e condizioni al cui interno operare, applicando di volta in volta il medesimo rigore e, al contempo, garantendosi quanto possibile di libertà. Nel corso degli anni alla sempre necessaria e presente dimensione dell'atelier, si sono pertanto affiancate esperienze condotte in contesti urbanistici o monumentali, in luoghi diversi di pubblica o privata fruizione e in spazi espositivi tanto deputati quanto decisamente eterodossi. A lungo, invece, l'ambito del museo è apparso quasi estraneo al lavoro di Mecarelli, come se la sua opera avvertisse una sorta di inadeguatezza, di inconciliabilità con quanto di stabilito, organizzato, disposto l'idea stessa di museo reca indissolubilmente con sé. La recente riconciliazione con il museo è frutto di un ripensamento degli spazi che lo costituiscono,

intesi non più come 'contenitori' da occupare fisicamente con gli esiti della propria ricerca, ma luoghi da abitare, dove è possibile e naturale che l'opera scaturisca, prenda forma, vita e senso. La memoria sedimentata nel museo non agisce da modello o da fonte d'ispirazione per l'artista ma da vero e proprio catalizzatore. Non può esserci altro tipo di relazione fra ciò che nel museo trova l'energia per nascere e gli oggetti che vi si conservano, e tanto maggiormente questo rapporto si riconoscerà sincero quanto più eviterà ogni superficiale accostamento, ogni improbabile confronto, ogni insincero paragone banalmente inteso a fornire di radici il nuovo e far sembrare attuale l'antico. Questo percorso, nel quale agli interventi nei musei è stato sempre affiancato un progetto che incidesse nel contesto naturale o monumentale del luogo, ha preso avvio nel gennaio 2009 alla villa Guerrazzi di Cecina, è proseguito nella tarda primavera a Terni e si è concluso a Siena con *Lux umbrae*².

Memoria lucis

La bella casa padronale che oggi, dal nome del suo più illustre proprietario, è conosciuta come villa Guerrazzi, si

cominciò a costruire per volere del governo lorenese nella seconda metà del Settecento, allo scopo di fornire un ricovero per i braccianti agricoli. Ai primi del secolo successivo divenne, in seguito alla bonifica del terreno circostante, una vera e propria fattoria e fu dotata di vari annessi: magazzini, granaio, cantine e scuderie. La trasformazione in dimora residenziale si deve infine allo scrittore e patriota livornese Francesco Domenico Guerrazzi che vi si stabilì dal 1867 fino alla morte, sopraggiunta nel 1873. Poco più di un secolo dopo, nel 1975, la villa e il parco della Cinquantina (com'è detta questa zona tra l'abitato di Cecina e il mare) sono stati acquistati dall'amministrazione comunale cecinese che ne ha fatto un centro dedicato alle attività culturali e vi ha collocato la propria collezione archeologica.

Nei primi giorni del 2009 Adalberto Mecarelli, su commissione del Comune, ha realizzato un intervento di luce sulla facciata rivolta a nord di uno degli annessi della villa che, a dispetto dell'apparente semplicità formale e del rigore geometrico, conserva piena memoria di ciascuna delle vicende della Cinquantina delle quali si è fatto rapido cenno. Sulla superficie dell'edificio si trovano delineate due ghiere in laterizio che disegnano altrettanti archi di analoga ampiezza; il primo da sinistra è tamponato da un vetro e lascia intravedere la piccola raccolta di attrezzi e macchine del mondo contadino, l'altro, intonacato, è stato individuato dall'artista come la zona di rispetto del proprio lavoro.

Un potente faro nascosto all'interno dell'antistante silos in muratura vi proietta nelle ore serali e notturne una luce bianchissima e ferma che delimita la superficie racchiusa dalla fila di mattoni; quest'ultima, appena rischiarata, resta esclusa dal bagno di luce. L'energia necessaria al funzionamento della lampada non proviene dalla rete elettrica ma dal calore catturato nelle ore diurne dai pannelli solari installati sul tetto. A seconda delle condizioni atmosferiche, pertanto, ogni giorno la quantità di energia accumulata risulta diversa, e diversa è la durata nel tempo del manifestarsi dell'opera. Rispettando il modello organizzativo della fattoria essa vive dunque di ciò che produce, si mostra di notte proporzionalmente alla quantità di 'lavoro' svolta nel giorno. L'autosufficienza dell'opera, oltre a tramandare memoria dell'originaria

destinazione della Cinquantina, possiede anche – e soprattutto – una forte valenza estetica. Non soltanto, infatti, essa si genera ogni giorno uguale a sé medesima ma il suo stesso apparire e perdurare nel tempo dipendono completamente da questa quotidiana operazione di ri-generazione.

Il comparire e il dissolversi, allora, non andranno riferiti all'opera ma al solo segno di luce poiché l'installazione, materialmente e concettualmente, non è riconducibile alla mera proiezione. Quest'ultima vale come disvelamento, rivelazione, epifania in un lasso di tempo determinato, ma non circoscrive in sé l'opera nel suo complesso. L'emanazione luminosa delimita precisamente e invariabilmente lo spazio entro il quale la scultura di luce si costituisce, dettandone le coordinate con rigore, ma tale spazio trova la sua 'verità' esclusivamente grazie all'opera del tempo, dalla quale dipende la sua individuazione, la sua durata, la sua dissoluzione. Sarà utile, a questo riguardo, richiamare alcune parole di Alberto Olivetti formulate a proposito di *Volume reale*, una scultura di Mecarelli del 1968 che, pur lontana per materia e tecnica dal lavoro attuale, ne costituisce un presupposto saldo e coerente. «È dunque per entro e a mezzo della unità di tempo che Mecarelli costituisce qui lo spazio intrinseco della scultura. La forma – ovvero la composizione, la costituzione – non è [...] un fatto – participio passato del verbo fare – ma un farsi: infinito riflessivo sostantivato»³. Ed è proprio in virtù del suo farsi costante e continuo che l'opera non conosce alcuna frattura, alcuna interruzione. La luce del sole ne è materia costitutiva quanto quella artificiale. Anzi, la luce proiettata si pone addirittura come *memoria* di quella naturale, quasi ne rappresentasse l'*ombra*, il *negativo*, il *riflesso*.

Un ulteriore riverbero si manifesta nella vasca piena d'acqua che l'artista ha voluto ai piedi dell'arco in mattoni, analoga per forma e dimensioni e anch'essa delimitata da un bordo in laterizio. Riflesso fisico della *Memoria della luce* del sole riversata sulla parete attraverso il proiettore, la luce restituita dall'acqua introduce un elemento di indeterminazione percettiva dovuto alla trasparenza e all'instabilità della superficie di rifrazione, nonché alla maggiore disposizione a subire accidenti e imprevisti di qualunque origine (basta una foglia che cada sullo specchio d'acqua). Questo gioco d'echi,



Memoria della luce, 2009. Cecina, villa Guerrazzi



Interamnae, 2009. Terni, confluenza tra il fiume nera e canale di Monte Argento

rimandi, richiami, riverberi – come in un nastro di Möbius – risolve (ma non annulla) le coppie di opposti da cui l’opera stessa muove: luce/ombra, giorno/notte, presenza/memoria, apparire/celare. Tra le pieghe del nastro si muove ancora un coefficiente dell’opera, una leggera traccia circolare di modesto diametro, grigiastra di colore, realizzata in nitrato d’argento. Investita dalla luce la ‘macchia’ si trasforma per reazione chimica in un netto e profondo segno nero, la cui intensità è ancor più marcata dal fulgore del bianco intonaco che la circonda. Questo ‘buco nero’, la cui oscurità è direttamente proporzionale alla quantità di luce assorbita, si inserisce nel circuito della composizione degli opposti costruito dall’artista, ma costituisce anche un ulteriore rimando alla storia della Cinquantina. Allude infatti a *Il buco nel muro*, singolare romanzo di Francesco Domenico Guerrazzi dal carattere domestico, autobiografico e umoristico pubblicato a Milano nel 1862 da Guigni.

L’intervento permanente alla Cinquantina, nei giorni della prima presentazione al pubblico, ha trovato un appropriato complemento nelle sette installazioni di luce che Mecarelli – scegliendo così di misurarsi anche con la storia più recente e l’utilizzo attuale di villa Guerrazzi – ha ideato e messo in opera negli ambienti del Museo archeologico. Gli elementi architettonici, al pari degli oggetti che compongono la raccolta, si sono ritrovati a essere inconsapevoli protagonisti del lavoro dell’artista, esaltati, nascosti, trasformati e persino riplasmati dall’azione della luce.

Luce che ritaglia, seziona, segnala, nasconde, infonde una vibrazione nuova su una superficie, definisce altrimenti spazi apparentemente inalterabili. Una stele mutila, allora, si ricostituisce grazie alla forma disegnata dalla luce in una sua ideale interezza, due urne cinerarie si staccano dalle altre perché unite (o forse irrimediabilmente separate) dalla solida forma luminosa che riempie lo spazio fra di loro, le statuette in bronzo, i monili, il vasellame, al pari delle vetrine che li contengono partecipano di questa rivoluzione percettiva operata dalla luce bianca contribuendo, come già si è visto per *Memoria della luce*, a un ridefinirsi dei rapporti tra passato e presente, memoria e oblio, ombra e lume.

Interamnae

Sul far della sera, alla confluenza del canale della centrale di Monte Argento col fiume Nera, otto potenti riflettori cominciano a emanare luce bianca per tutta la durata della notte. *Interamnae*.

A ‘supporto’ dell’opera, a schermo atto a rifrangere la luce, si predispone il flusso dei due corsi d’acqua. La vibrazione dei fasci luminosi precipita su una superficie di per sé già palpitante, viva, mossa, instabile. Mai, a nessuno, sarà dato di vedere due volte la stessa opera, per quanto essa non possa che rimanere, invariabilmente, sempre la medesima.

Concepita come forma in perpetuo transito *Interamnae* si costituisce tuttavia come figura di un tempo circolare piuttosto che espressione del momento, della contingenza, dell’effimero.

Acque sempre nuove lambiscono quelli che entrano negli stessi fiumi⁴.

Acque sempre nuove accolgono e riverberano i raggi della luce artificiale, intenzionalmente indirizzata dall’artista sulla superficie intessuta dal loro incostante fluire. E il frammento di Eraclito trova un’eco inaspettata, quasi una sorta di commento – forse infedele, e perciò tanto più ‘vero’ – in un poeta giapponese vissuto a cavallo tra il XII e il XIII secolo, Kamo no Chomei.

Scorre incessante il fiume e la sua acqua non è mai la stessa.
Nelle sacche, le bolle là si formano qui si dissolvono,
non una di esse rimane per molto:
così è per l’uomo e la sua abitazione. [...]
Il luogo è il medesimo, la gente che ci vive è sempre
numerosa],
e tuttavia saran rimasti sì e no uno o due,
d’una trentina che erano, quelli che vi conoscevamo.
Per un uomo che nasce al mattino, uno ne nasce alla sera:
così è di norma il nostro vivere e in questo sembra davvero
semplice schiuma sull’acqua...⁵

Adalberto Mecarelli, nelle note che accompagnano il progetto, parla esplicitamente di radici, di geni iscritti nel rizoma, di un legame con la terra – la propria terra – che trascende addirittura le facoltà della memoria per affidarsi

completamente alle sensazioni del corpo. Il corpo non può dimenticare.

Le bolle sul pelo dell'acqua non durano a lungo, ricorda il poeta, "così è per l'uomo e la sua abitazione".

Abitare vuol dire appunto essere in transito⁶.

La luce, allo stesso tempo, è materia prima e strumento. Attraverso la luce procedono la rivelazione e l'epifania. Solo grazie alla luce l'artista può esercitare il suo mestiere, adempiere al compito che gli è proprio: rendere visibile l'invisibile, dare forma al suo pre-sentire⁷. Visibile e invisibile, luce e ombra, presenza e assenza, prossimità e lontananza, fango e argento. A partire da queste opposizioni Adalberto Mecarelli ha costruito la sua poetica, nella piena consapevolezza che non si dà un termine senza presupporre il suo corrispettivo, anzi che l'uno è, proprio in virtù dell'altro: c'è la luce perché c'è il buio.

L'invisibile è quel tessuto che foderà il visibile, lo sostiene, lo alimenta e che, dal canto suo, non è cosa, ma possibilità, latenza e carne delle cose⁸.

Lux umbrae

La concezione del museo come luogo della memoria ha trovato negli ambienti del Museo archeologico di Siena una dimensione ideale nella quale svilupparsi, non soltanto per le testimonianze etrusche, romane ed ellenistiche che conserva ma anche per la vetustà senza tempo delle sue pareti di tufo e di mattoni, per l'intricato groviglio di cunicoli che mettono in collegamento spazi contigui ed epoche distanti, per l'inevitabile persistenza di elementi che rimandano alla storia millenaria dello Spedale di Santa Maria della Scala come luogo di accoglienza e di cura. E di morte, quindi, di malattia, di dolore.

Né manca, qui, sebbene assai più sfumato, quel carattere autobiografico, familiare, che la riflessione sulla memoria aveva assunto a Terni, città natale di Mecarelli. Siena, infatti, è stata ed è custode di affetti e fonte d'ispirazione non incidentale per l'artista⁹.

Contrariamente a quanto avveniva nelle precedenti occasioni di Cecina e Terni, gli oggetti della collezione sono chiamati solo di rado a entrare a far parte dell'opera, a divenirne essi stessi elemento costitutivo. Se accade – come nel caso della piccola urna romana a forma di tempio, sfondata dalla luce che delimita lo specchio marmoreo levigato sotto il timpano – non sono i reperti più importanti o artisticamente notevoli a essere convocati ma quelli che hanno richiamato l'attenzione dell'artista grazie alla loro capacità di attivare i meccanismi di una memoria, almeno sentimentalmente, condivisa. All'intervento di luce sulla piccola facciata dall'aria quasi domestica del tempietto crediamo si debba far corrispondere l'installazione luminosa sul prospetto principale del Santa Maria della Scala. Le dimensioni, com'è naturale, conferiscono a quest'ultima una monumentalità, una visibilità, una funzione – dato il contesto – radicalmente diversa, ma l'intenzione dell'artista pare essere la medesima; sovrapponibile, addirittura, il procedimento con il quale, nella continua dialettica fra visibile e invisibile, Mecarelli sottrae oppure elargisce luce ai singoli elementi architettonici, plasmando in tal modo forme nuove che in virtù dell'azione combinata di oscuramento e illuminazione traggono la forza di rivelarsi e stagliarsi sulla superficie.

Tale fondamento della poetica di Mecarelli, qui esemplificato dalla formula *Lux umbrae*, rispecchia esattamente le caratteristiche che informano la figura retorica del chiasmo: «Oscurare il luminoso e illuminare l'oscuro. Questo è il procedimento – scrive ancora Olivetti – al quale Mecarelli riconosce il compito di ottenere una luce ed una oscurità veritiere. Veritiere cioè sufficientemente affidabili, attendibili e convincenti da essere 'messe in opera'.

Resta per tanto inteso che, per giungere ad una qualche affermatività, ad una presenza che si possa, in via di principio, presumere come realizzabile, è necessario incrociare le interrelazioni date e i rapporti ricevuti e sottoporli alla figura retorica del chiasmo. Solo così, a prezzo di un controllo rigoroso della sua genesi, l'opera può essere persuasiva; così è possibile assicurare ad essa quella solida tenuta tale da risultare, una volta compiuta, sostanza della sua intrinseca autonomia costruttiva»¹⁰.

Tutte le opere realizzate da Mecarelli nel percorso del Museo archeologico instaurano un rapporto molto stretto con l'architettura: aprono fughe e suggeriscono profondità, ribadiscono o contraddicono la forza, la presenza o la funzione di elementi come gli archi e le volte, disegnano (forse talvolta rievocano) spazi altrimenti invisibili. Ciò nonostante ogni installazione di luce si configura prepotentemente come forma autonoma e assoluta, come corpo, come scultura infine. Corpo immateriale la cui esistenza si deve in prima istanza all'oscurità, così come il volume di una scultura non può darsi senza il vuoto che l'avvolge dal momento che per lo scultore

il formare avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto ad un limite¹¹.

Note

¹ Roberto Grossatesta, *De luce seu de incohabatione formarum*, 56.

² I due paragrafi che seguono, intitolati *Memoria lucis* e *Interamnae*, riproducono integralmente i testi pubblicati sui cataloghi di Cecina e Terni: *Memoria della luce. L'intervento di Adalberto Mecarelli alla Villa Guerrazzi di Cecina*, in *Adalberto Mecarelli. Memoria della luce*, catalogo della mostra, Comune di Cecina, Cecina 2009, pp. n.n. e *Interamnae*, in *Adalberto Mecarelli. Caos/Cosmos. Interamnae*, catalogo della mostra, Comune di Terni, Terni 2009, pp. n.n.

³ Alberto Olivetti, *Mecarelli*, Alessandro Bagnai-Bernard Jordan, Siena-Paris 1990, p. 11.

⁴ Il noto frammento di Eraclito si trae da *I presocratici. Frammenti e testimonianze. I*, introduzione, traduzione e note di Angelo Pasquinelli, Einaudi, Torino 1983³, p. 183.

⁵ Si cita da Donald Richie, *A Tractate on Japanese Aesthetics* (2007), trad. it. *Sull'estetica giapponese*, Lindau, Torino 2009, p. 15.

⁶ Mario Perniola, *Transiti*, Cappelli, Bologna 1989², p. 31.

⁷ Si veda la nota dello stesso Mecarelli in *Adalberto Mecarelli. Caos/Cosmos. Interamnae*, catalogo della mostra, Comune di Cecina, Cecina 2009, pp. n.n.

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969, p. 23. Il passo è ripreso ed efficacemente commentato da Eugenio Turri nel terzo capitolo di *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 67-84.

⁹ Fra i lavori eseguiti a Siena e dintorni da Mecarelli, oltre a quelli realizzati in appartamenti privati, si ricordano almeno la proiezione sulla facciata della chiesa di S. Martino nel 1987 e l'opera per la Certosa di

Pontignano alla metà degli anni Novanta. A Siena ha tenuto esposizioni personali alla Galleria Bagnai nel 1987 e nel 1990 e ha partecipato alla collettiva *Il palazzo delle libertà* al Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea nel 2003.

¹⁰ Alberto Olivetti, *Mecarelli*, Alessandro Bagnai-Bernard Jordan, Siena-Paris 1990, p. 15. Adalberto Mecarelli ha intitolato *x (chiasme)* un libro d'artista edito nel 2000 dal Centre National de l'Estampe et de l'Art imprimé di Chatou.

¹¹ Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (1969), trad. it. *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 1995, p. 17.



Two lights, two shadows, New York, 1981

LUX UMBRAE, MEMORIA LUCIS

Marco Pierini

Species et perfectio corporum omnium est lux¹

Qui n'aurait même qu'une connaissance sommaire de l'itinéraire artistique d'Adalberto Mecarelli ne manquera pas d'en remarquer la cohérence tenace et soigneusement suivie, la continuité presque séquentielle avec laquelle ses œuvres se sont progressivement formées, affinant constamment et ajustant des intuitions, des techniques, des présupposés théoriques qui datent parfois de plusieurs années en arrière, voire parfois des débuts de la carrière de l'artiste. Cette fidélité à sa propre poétique a permis à Mecarelli d'identifier ou de reconnaître sans difficulté des espaces, des contextes et des conditions au sein desquelles œuvrer, en appliquant d'une fois sur l'autre la même rigueur et, dans le même temps, en se garantissant autant de liberté que possible. Au cours des ans à la dimension toujours nécessaire et présente de l'atelier, se sont donc ajoutées des expériences conduites dans des contextes urbains ou monumentaux, dans différents lieux publics ou privés et dans des espaces d'exposition aussi bien spécialisés que tout à fait hétérodoxes. Au fur et à mesure, en revanche, le contexte du musée est apparu presque étranger au travail de Mecarelli, comme si son œuvre présentait quelque chose d'inadapté, d'inconciliable avec ce que l'idée même de musée porte avec elle d'indissolublement établi, organisé, prédisposé. La récente réconciliation avec le

musée est le fruit d'une réévaluation des espaces qui le constituent, entendus non plus comme des «contenants» à occuper physiquement avec les résultats de sa propre recherche, mais comme des lieux à habiter, où il est possible et naturel que l'œuvre jaillisse, prenne forme, vie et sens. La mémoire sédimentée dans le musée n'agit plus comme un modèle ou une source d'inspiration pour l'artiste mais comme un véritable catalyseur. Il ne peut y avoir d'autre type de relation entre ce qui trouve, dans le musée, l'énergie pour naître et les objets qui y sont conservés, et ce rapport apparaîtra d'autant plus sincère qu'il évitera tout rapprochement artificiel, toute confrontation improbable, toute comparaison insincère qui n'aurait rien d'autre que le but très banal de procurer au nouveau des racines et de faire sembler actuel l'ancien.

Ce parcours, dans lequel les interventions dans les musées se sont toujours accompagnées d'un projet qui transforme le contexte naturel ou monumental du lieu, a commencé en janvier 2009 à la villa Guerrazzi de Cecina, il s'est poursuivi à la fin du printemps à Terni et s'est conclu à Sienne avec *Lux umbrae*².

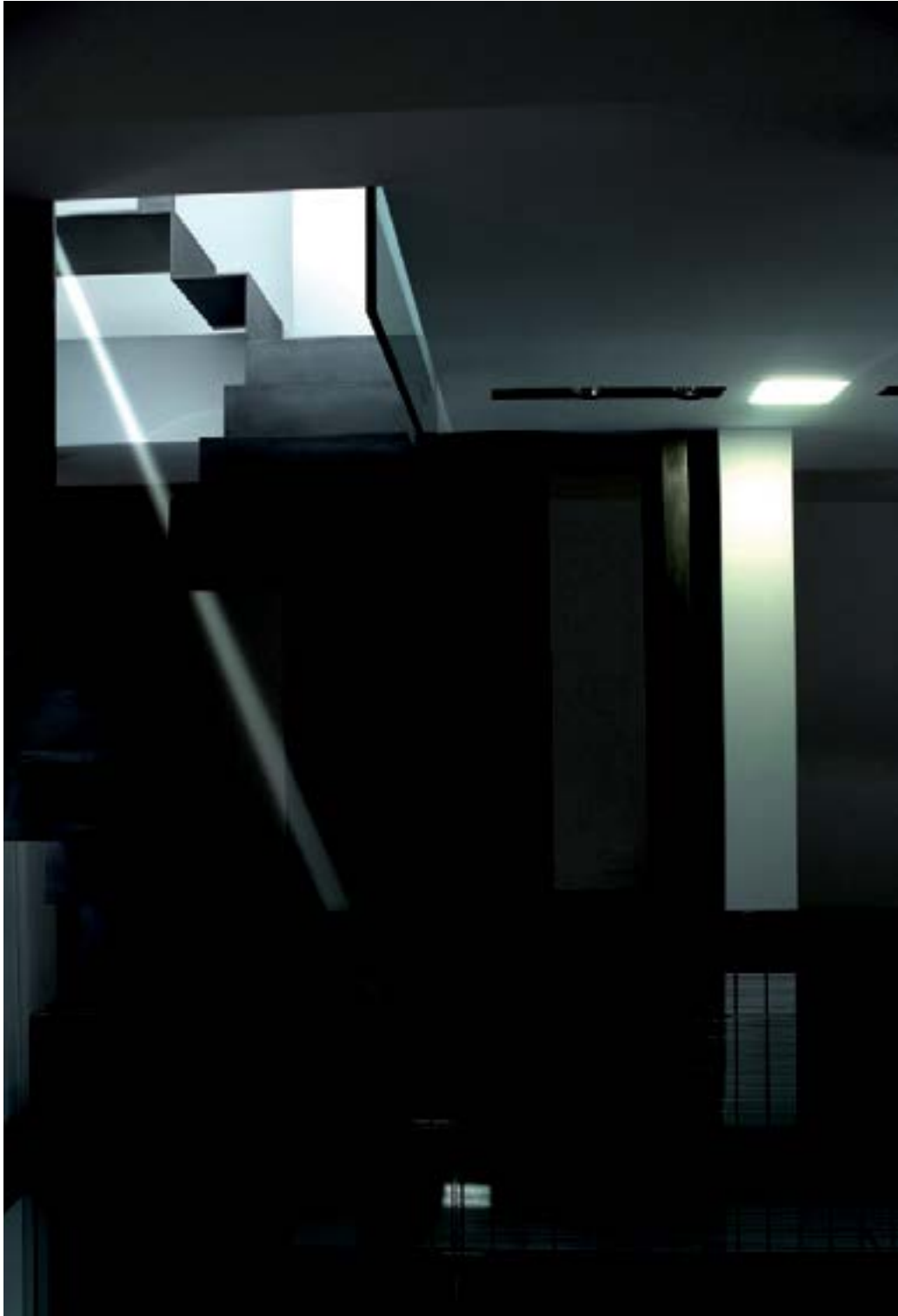
Memoria lucis

La belle maison de maître qui, du nom de son plus illustre propriétaire, est aujourd'hui connue comme villa Guerrazzi, doit sa première origine au gouvernement lorrain dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui destina ce premier bâtiment à fournir un abri aux manœuvres agricoles. Au début du siècle suivant, elle devint, suite à la bonification du terrain alentour, une véritable ferme et fut dotée des diverses annexes: entrepôts, grange, chais et écuries. La transformation en demeure résidentielle est due à l'écrivain et patriote de Livourne Francesco Domenico Guerrazzi, qui s'y établit de 1867 jusqu'à sa mort, en 1873. Un peu plus d'un siècle plus tard, en 1975, la villa et le parc de la Cinquantina (ainsi est appelée cette zone située entre Cecina et la mer) ont été achetés par l'administration municipale de Cecina qui en a fait un centre consacré aux activités culturelles et y a installé sa collection archéologique.

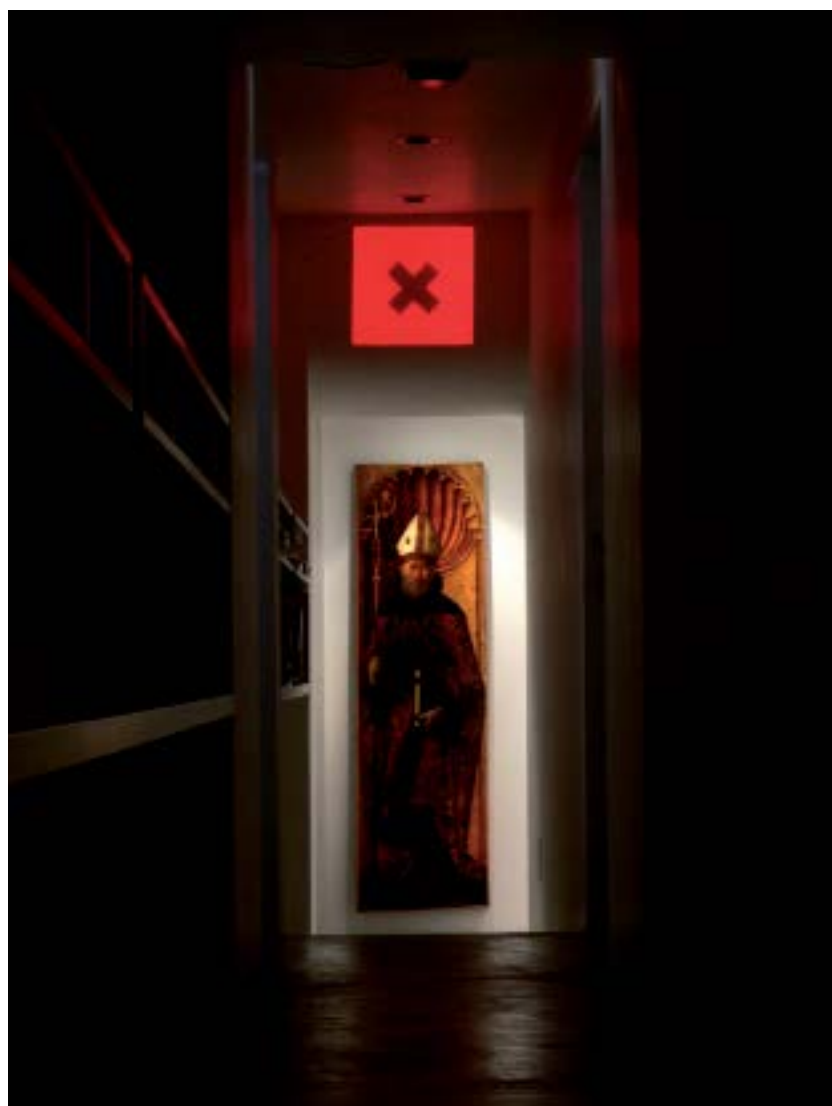
Au tout début de l'année 2009, Adalberto Mecarelli, sur commission de la Ville, a réalisé une intervention de lumière sur la façade nord de l'une des annexes de la villa qui, en dépit de son apparente simplicité formelle et de sa rigueur géométrique, conserve toute la mémoire de chacune des étapes de l'histoire de la Cinquantina que l'on vient de rappeler rapidement. La surface du bâtiment présente deux arcs de cercles en briques; le premier à gauche est fermé par une vitre et laisse entrevoir la petite collection d'outils et de machines agricoles, l'autre, peint en blanc, a été identifié par l'artiste comme la zone d'expression de son propre travail. Un puissant projecteur caché à l'intérieur du silo en maçonnerie lui faisant face y projette le soir et la nuit une lumière très blanche qui délimite la surface encadrée par l'enfilade de briques; cette dernière, à peine éclairée, est exclue du bain de lumière. L'énergie nécessaire au fonctionnement de la lampe n'est pas fournie par le réseau électrique mais par la chaleur capturée pendant le jour par les panneaux solaires installés sur le toit. En fonction des conditions atmosphériques, par conséquent, chaque jour, la quantité de lumière accumulée est différente, et influe sur la durée au cours de laquelle l'œuvre se manifeste. Respectant le modèle d'organisation de la ferme, elle vit donc de ce qu'elle produit, elle se montre la

nuit proportionnellement à la quantité de «travail» réalisée pendant la journée. Le caractère autosuffisant de l'œuvre, outre marquer le souvenir de la destination originelle de la Cinquantina, possède également – et avant tout – une forte valeur esthétique. Non seulement, en effet, elle s'engendre chaque jour égale à elle-même, mais son apparition elle-même et sa durée dans le temps dépendent entièrement de cette opération quotidienne de régénération. L'apparition et la dissolution n'appartiennent donc pas à l'œuvre, mais au seul signe de lumière car l'installation, matériellement et conceptuellement, ne peut être limitée à la simple projection. Cette dernière vaut comme mise à nu, révélation, épiphanie d'un laps de temps déterminé, mais elle ne circonscrit pas en soi l'œuvre dans son ensemble. L'émanation lumineuse délimite précisément et invariablement l'espace à l'intérieur duquel la sculpture de lumière se constitue, en dictant ses coordonnées avec rigueur, mais cet espace trouve sa «vérité» exclusivement grâce à l'œuvre du temps, dont dépend sa définition, sa durée, sa dissolution. Il sera utile, à cet égard, de rappeler les mots d'Alberto Olivetti à propos de *Volume reale*, une sculpture de Mecarelli de 1968 qui, même éloignée par sa matière et sa technique du travail actuel, en constitue un présupposé solide et cohérent. «Ainsi, à l'intérieur et au moyen de l'unité de temps, Mecarelli constitue-t-il l'espace intrinsèque de la sculpture. La forme – ou la composition, la constitution – n'est pas [...] un fait – participe passé du verbe faire – mais un "se faisant": participe présent réfléchi substantivé»³.

Et c'est précisément en vertu de son «se faisant» constant et continu que l'œuvre ne connaît aucune fracture, aucune interruption. La lumière du soleil en est la matière constitutive tout autant que la lumière artificielle. Plus encore, la lumière projetée se présente même comme une *mémoire* de la lumière naturelle, son souvenir, comme si elle représentait l'*ombre*, le *négatif*, le *reflet*. Une réverbération supplémentaire se manifeste dans la vasque emplies d'eau que l'artiste a voulu placer aux pieds de l'arc en brique, analogue par sa forme et ses dimensions et délimitée elle aussi par un rebord en brique. Reflet physique de la *Memoria della luce*, *mémoire de la lumière* du soleil renvoyée sur le mur par le projecteur, la



Senza titolo, 2005. Siena, collezione Peruzzi Bruni



Allineamento, 2006. Siena, collezione Cresti

lumière restituée par l'eau introduit un élément d'indétermination perceptive due à la transparence et à l'instabilité de la surface de réfraction, ainsi qu'à la plus grande disposition à subir des accidents et des imprévus de toute origine (il suffit d'une feuille tombant sur le miroir d'eau). Ce jeu d'échos, de renvois, de rappels, de réverbérations – comme un ruban de Möbius – résout (mais n'annule pas) les couples d'opposés à partir desquels l'œuvre prend son élan: lumière/ombre, jour/nuit, présence/souvenir, apparaître/cacher. Dans les plis du ruban se meut encore un coefficient de l'œuvre, une légère trace circulaire de diamètre modeste, de couleur grise, réalisée en nitrate d'argent. Frappée par la lumière la «tache» se transforme pas réaction chimique en un net et profond signe noir, dont l'intensité est encore plus marquée par la fulgurance du blanc sur lequel il se détache. Ce «trou noir», dont l'obscurité est directement proportionnelle à la quantité de lumière absorbée, s'inscrit dans la composition des opposés construite par l'artiste, mais constitue également un rappel supplémentaire à l'histoire de la Cinquantina. Il fait en effet allusion à *Il buco nel muro* (Le trou dans le mur), singulier roman de Francesco Domenico Guerrazzi à caractère domestique, autobiographique et humoristique publié à Milan en 1862 par Guigoni.

L'intervention permanente à la Cinquantina a trouvé un complément approprié dans les sept installations de lumière que Mecarelli – choisissant ainsi de se mesurer également à l'histoire plus récente et l'utilisation actuelle de villa Guerrazzi – a imaginé et mis en œuvre dans le cadre du Museo archeologico. Les éléments architecturaux, tout comme les objets qui composent la collection, se sont retrouvés être les acteurs inconscients du travail de l'artiste, exaltés, cachés, transformés voire réélaborés par l'action de la lumière. Une lumière qui découpe, sectionne, signale, cache, procure une vibration nouvelle sur une surface, définit autrement des espaces inaltérables. Une stèle mutilée se reconstruit alors grâce à la forme dessinée par la lumière en son intégrité idéale, deux urnes funéraires se détachent des autres parce que réunies (ou peut-être irrémédiablement séparées) par la forme lumineuse solide qui remplit l'espace entre elles, les statuettes en bronze, les bijoux, les vases, tout comme les vitrines qui

les accueillent participent de cette révolution perceptive opérée par la lumière blanche, contribuant, comme on l'a déjà vu pour *Memoria della luce*, à une redéfinition des rapports entre passé et présent, mémoire et oubli, ombre et lumière.

Interamnae

Entre chien et loup, à Terni, à la confluence du canal de la centrale de Monte Argento avec le fleuve Nera, huit puissants réflecteurs commencent à émaner une lumière blanche pendant toute la durée de la nuit. *Interamnae*.

Comme «support» de l'œuvre, écran servant à réfracter la lumière: le flux des deux cours d'eau. La vibration des faisceaux lumineux plonge sur une surface déjà en soi palpitante, vivante, en mouvement, instable. Jamais, à personne, il ne sera donné de voir deux fois la même œuvre, en tant qu'elle ne peut demeurer, invariablement, toujours la même.

Conçue comme une forme en perpétuel mouvement *Interamnae* se constitue toutefois comme une figure du temps circulaire plutôt que comme l'expression du moment, de la contingence, de l'éphémère.

Pour ceux qui entrent dans les mêmes fleuves, autres et toujours autres sont les eaux qui s'écoulent⁴.

Des eaux autres et toujours autres accueillent et reflètent les rayons de la lumière artificielle, intentionnellement dirigée par l'artiste sur la surface tissée par leur flux inconstant. Et le fragment d'Héraclite trouve un écho inattendu, presque un commentaire – peut-être infidèle, et pour cette raison d'autant plus «vrai» – chez un poète japonais ayant vécu à cheval entre le XII^e et le XIII^e siècles, Kamo no Chomei.

Le fleuve court incessant et son eau n'est jamais la même.
 Dans les renforcements, les bulles se forment ici et se
 dissolvent là,]
 aucune d'entre elles ne demeure bien longtemps :
 ainsi en est-il pour l'homme et son habitation. [...]
 Le lieu est le même, les gens sont toujours plus nom-
 breux,]
 et pourtant il en sera resté tout au plus un ou deux,
 d'une trentaine qu'ils étaient, ceux que nous y connaissons.

Pour un homme qui naît le matin, un autre naît le soir :
c'est la norme de notre vie et en cela elle semble vraiment
une simple écume sur l'eau...⁵

Adalberto Mecarelli, dans les notes qui accompagnent le projet, parle explicitement de racines, de gènes inscrits dans le rhizome, d'un lien avec la terre – sa propre terre – qui transcende jusqu'à la faculté de la mémoire pour s'en remettre totalement aux sensations du corps. Le corps ne peut pas oublier.

Les bulles sur le fil de l'eau ne durent jamais bien longtemps, rappelle le poète, «ainsi en est-il pour l'homme et son habitation».

Abitare vuol dire appunto essere in transito⁶.

La lumière, dans le même temps, est matière première et instrument.

À travers la lumière procèdent la révélation et l'épiphanie. C'est uniquement grâce à la lumière que l'artiste peut exercer son métier, remplir le devoir qui lui est propre : rendre visible l'invisible, donner forme à son pressentir⁷. Visible et invisible, lumière et ombre, présence et absence, proximité et éloignement, boue et argent. À partir de ces opposés, Adalberto Mecarelli a construit sa poétique, dans la pleine conscience qu'aucun des termes ne se donne sans présupposer son correspondant, et plus encore, que l'un *est*, précisément en vertu de l'autre: la lumière existe parce qu'existe l'obscurité.

L'invisible est ce tissu qui double les choses, les soutient, les nourrit et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses⁸.

Lux umbrae

La conception du musée comme lieu de mémoire a trouvé dans les salles du Museo archeologico de Sienne une dimension idéale où se développer, en raison non seulement des témoignages étrusques, romains et hellénistique qu'il abrite, mais aussi de la vétusté intemporelle de ses murs en tuf et en briques, de l'entrelacs embrouillé de galeries reliant des espaces contigus et des époques distantes, de l'inévitable persistance d'éléments qui renvoient à l'histoire millénaire de l'Hôpital de Santa Maria della Scala comme lieu d'accueil et de soin. Et de mort, par conséquent, de maladie, de douleur.

Ni ne manque, ici, bien que plus étouffé toutefois, le caractère autobiographique, familial, que la réflexion sur la mémoire avait pris à Terni, ville natale de Mecarelli. Sienne, en effet, a été et demeure un réservoir d'émotions et une source d'inspiration centrale pour l'artiste⁹.

Contrairement aux travaux menés à Cecina et à Terni, les objets de la collection ne sont que rarement appelés à venir faire partie de l'œuvre, et à en devenir eux-mêmes un élément constitutif. Lorsque c'est le cas – comme pour la petite urne romaine en forme de temple, baignée par la lumière qui délimite le miroir de marbre poli sous le tympan – ce ne sont pas les objets les plus importants ou artistiquement remarquables qui sont convoqués mais ceux qui ont retenu l'attention de l'artiste par leur capacité à activer les mécanismes d'une mémoire, au moins sentimentalement, partagée. À l'intervention de lumière sur la petite façade d'aspect presque domestique du petit temple, il nous semble qu'il faille faire correspondre l'installation lumineuse sur la façade principale de Santa Maria della Scala. Les dimensions, comme il est naturel, confèrent à cette dernière une monumentalité, une visibilité, une fonction – étant donné le contexte – radicalement différente, mais l'intention de l'artiste semble être la même ; on peut d'ailleurs superposer le procédé à travers lequel, dans la continuité dialectique entre visible et invisible, Mecarelli plonge dans l'ombre ou dans la lumière des éléments architecturaux singuliers, en façonnant de cette manière des formes nouvelles qui en vertu de l'action combinée de l'obscurcissement et de l'illumination trouvent la force de se révéler et de se découper sur la surface. Ce fondement de

la poétique de Mecarelli, ici exemplifié par la formule *Lux umbrae*, reflète exactement les caractéristiques qui définissent la figure rhétorique du chiasme:

«Obscurcir la lumière, illuminer l’obscur. Tèl est le procédé adopté – écrit encore Olivetti – par Mecarelli afin d’obtenir une lumière et une obscurité véridiques. Véridiques, ou suffisamment fiables, prévisibles et convaincantes, au point d’être mises en œuvre. C’est pourquoi, il reste évident que pour aboutir à une possible affirmation, à une présence qu’on puisse en son principe présumer réalisable, il est nécessaire d’entrecroiser les relations données et les rapports reçus, de les soumettre ainsi à la figure rhétorique du chiasme. C’est essentiellement au prix d’un contrôle rigoureux de sa genèse que l’œuvre acquiert sa force de persuasion ; une fois achevée, elle réalise la substance de l’inhérente autonomie de sa construction»¹⁰.

Toutes les œuvres réalisées par Mecarelli sur le parcours du Museo archeologico instaurent un rapport très étroit avec l’architecture: elles ouvrent des fuites et suggèrent des profondeurs, elles soulignent ou contredisent la force, la présence ou la fonction d’éléments comme les arcs et les voûtes, elles dessinent (et parfois ré-évoquent peut-être) des espaces autrement invisibles. Malgré tout, chaque installation de lumière se configure avec force comme une forme autonome et absolue, comme corps, comme sculpture enfin. Corps immatériel dont l’existence est due en première instance à l’obscurité, tout comme le volume d’une sculpture ne peut pas se donner sans le vide qui l’enveloppe à partir du moment où pour le sculpteur

donner forme advient sur le mode d’un circonscrire, comme incluant et excluant par rapport à une limite¹¹.

Note

¹ Roberto Grossatesta, *De luce seu de incohabatione formarum*, 56.

² Les deux paragraphes qui suivent, intitulés *Memoria lucis* et *Interamnae*, reproduisent intégralement les textes publiés en italien sur les catalogues de Cecina et Terni: *Memoria della luce. L’intervento di Adalberto Mecarelli alla Villa Guerrazzi di Cecina*, in *Adalberto Mecarelli. Memoria*

della luce, catalogue de l’exposition, Comune di Cecina, Cecina 2009, pp. n.n. et *Interamnae*, in *Adalberto Mecarelli. Caos/Cosmos. Interamnae*, catalogue de l’exposition, Comune di Terni, Terni 2009, pp. n.n.

³ Alberto Olivetti, *Mecarelli*, Alessandro Bagnai-Bernard Jordan, Siena-Paris 1990, p. 21.

⁴ Le célèbre fragment d’Héraclite est tiré de Simone Weil, *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953.

⁵ Citation extraite de Donald Richie, *A Treatise on Japanese Aesthetics* (2007).

⁶ Mario Perniola, *Transiti*, Cappelli, Bologna 1989², p. 31 («Habiter veut dire justement être de passage»).

⁷ Voir la note de Mecarelli lui-même in *Adalberto Mecarelli. Caos/Cosmos. Interamnae*, catalogue de l’exposition, Comune di Cecina, Cecina 2009, pp. n.n.

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, Gallimard, Paris 1979 (1964). Ce passage est repris et commenté avec vigueur par Eugenio Turri dans le troisième chapitre de *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 67-84.

⁹ Parmi les travaux réalisés à Sienne et aux alentours par Mecarelli, sans citer ceux exécutés dans des appartements privés, rappelons au moins la projection sur la façade de l’église San Martino en 1987 et l’œuvre pour la Chartreuse de Pontignano au milieu des années 90. À Sienne, il a présenté des expositions personnelles à la Galleria Bagnai en 1987 et en 1990 et il a participé à l’exposition collective *Il palazzo delle libertà* au Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea en 2003.

¹⁰ Alberto Olivetti, *Mecarelli*, Alessandro Bagnai-Bernard Jordan, Siena-Paris 1990, p. 25. Adalberto Mecarelli a intitulé *x* (*chiasme*) un livre d’artiste publié en 2000 par le Centre National de l’Estampe et de l’Art imprimé de Chatou.

¹¹ Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (1969).

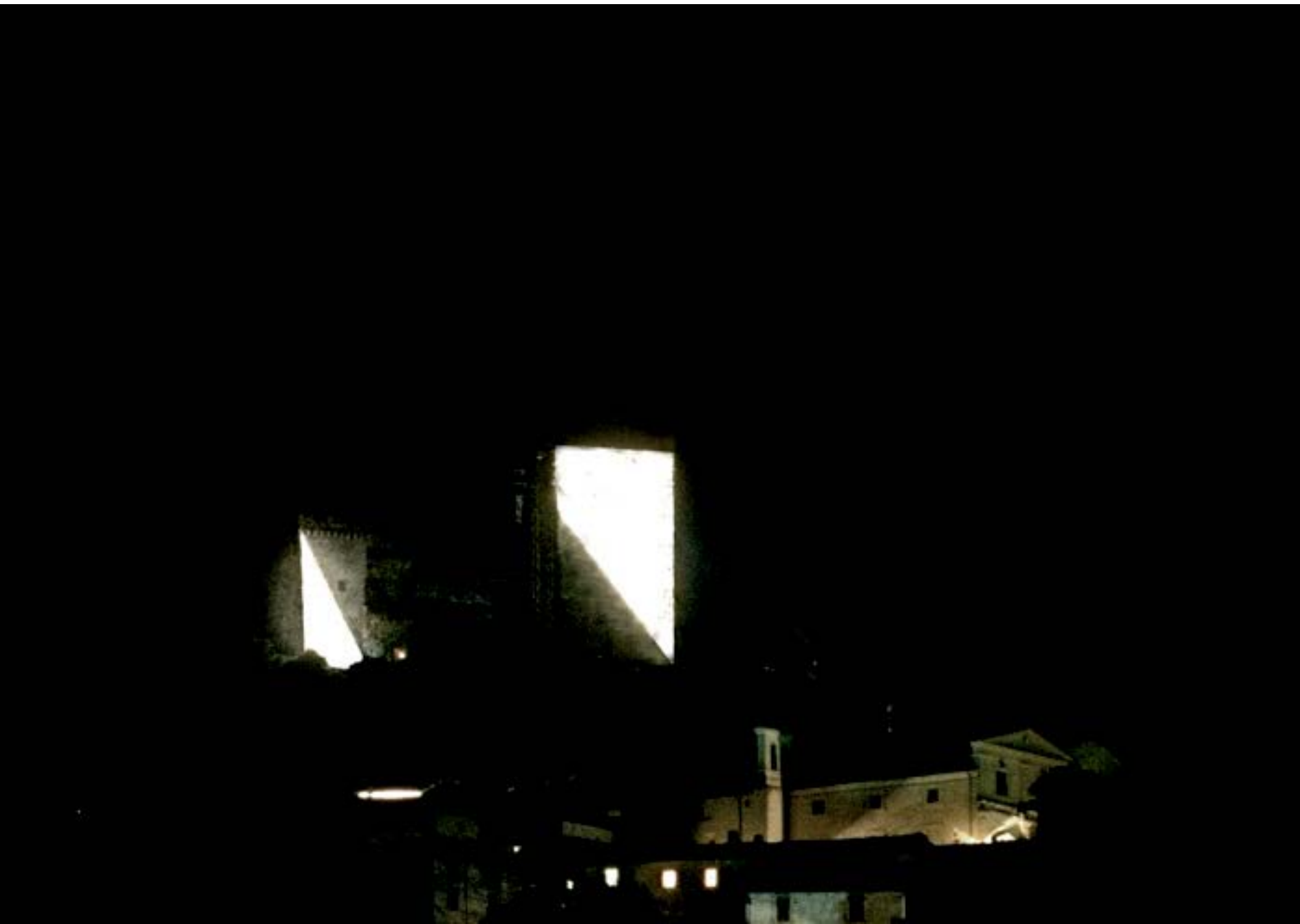


Aurélie et bleu, 2003. Saarbrücken, Galerie St. Johann

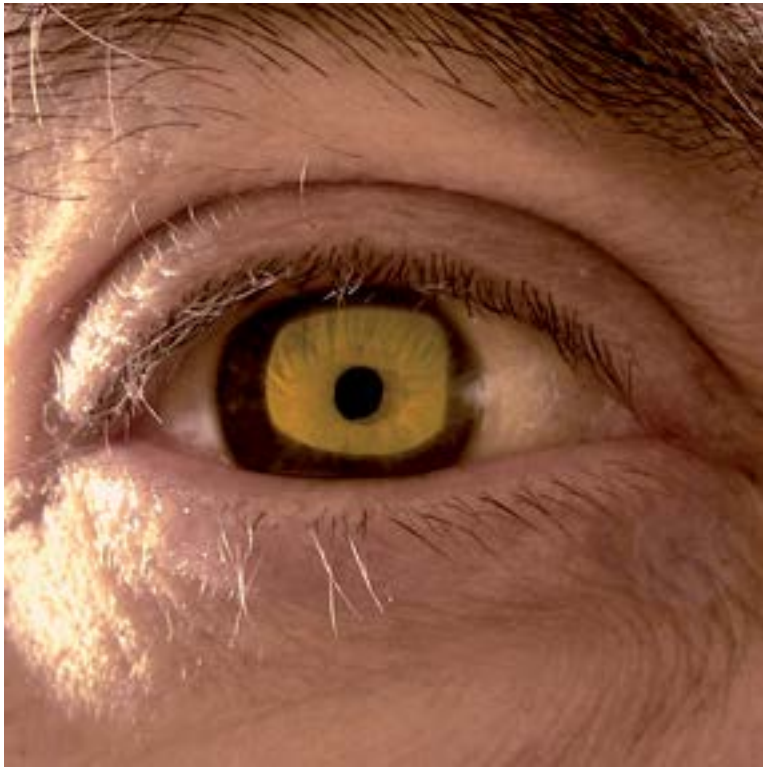
il buio
è l'esistenza
della luce

l'ombra, i colori e le forme
ne sono la vita

Romano Romani



Narni, Castello Albornoz, 1988



LUX UMBRAE















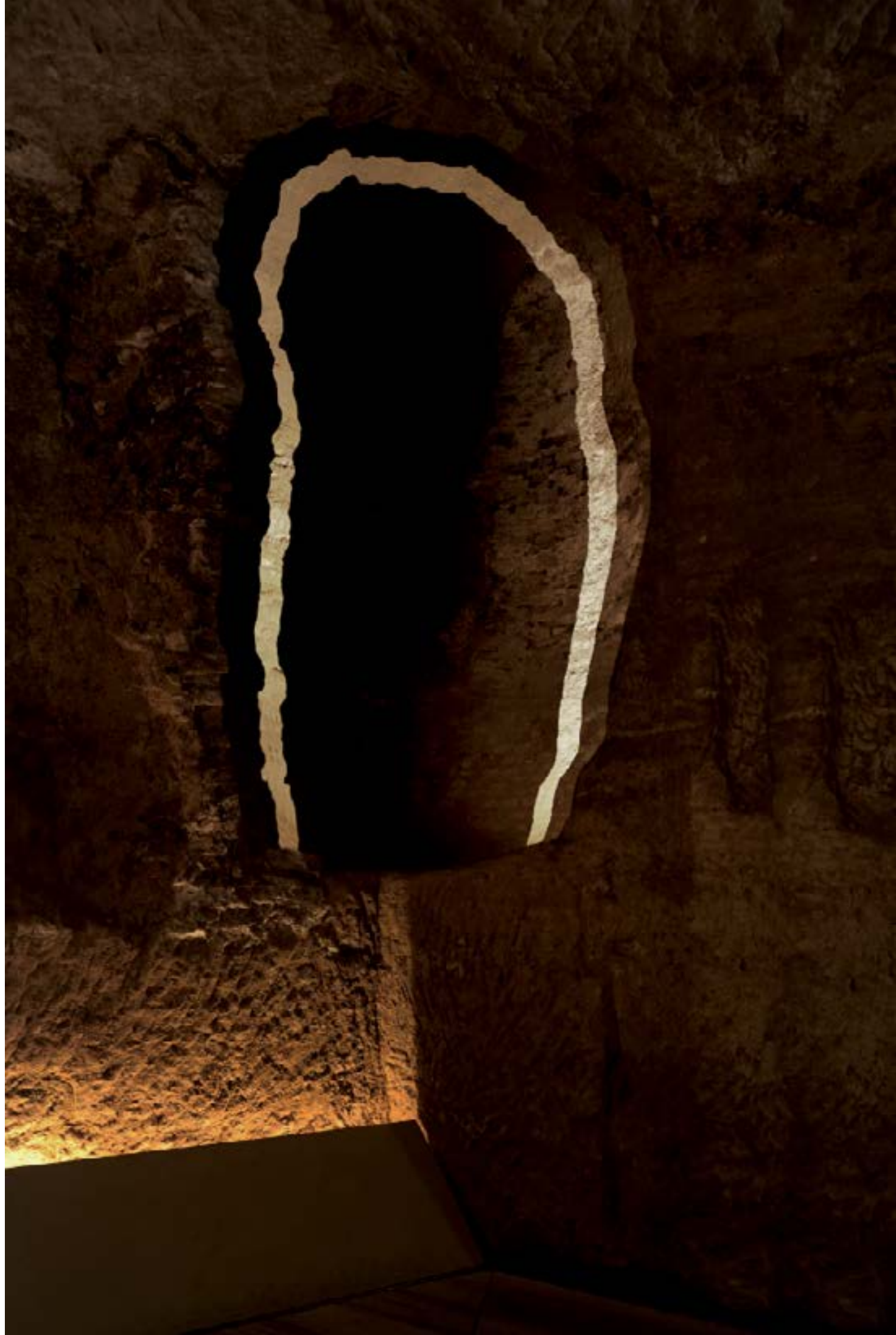


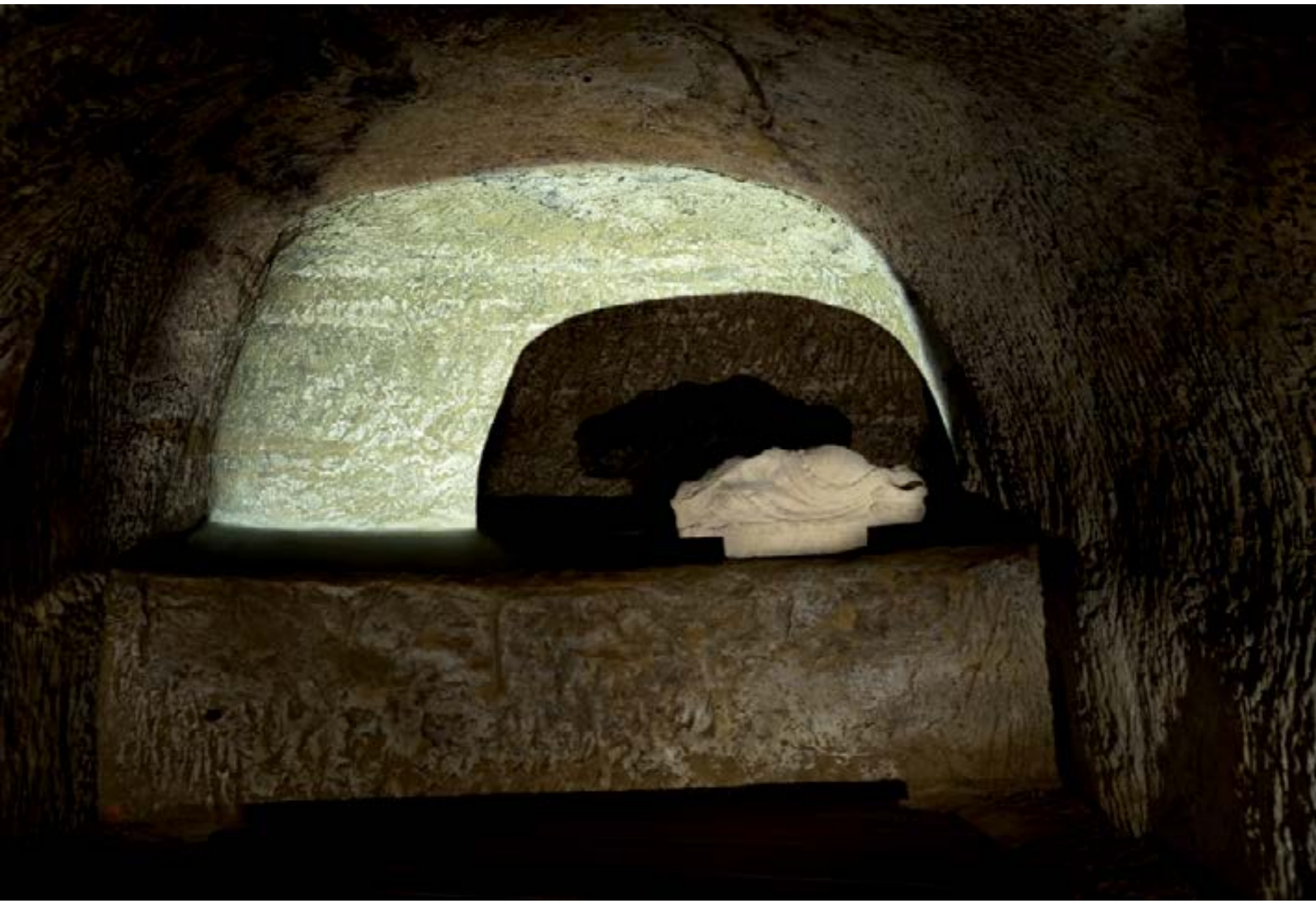
















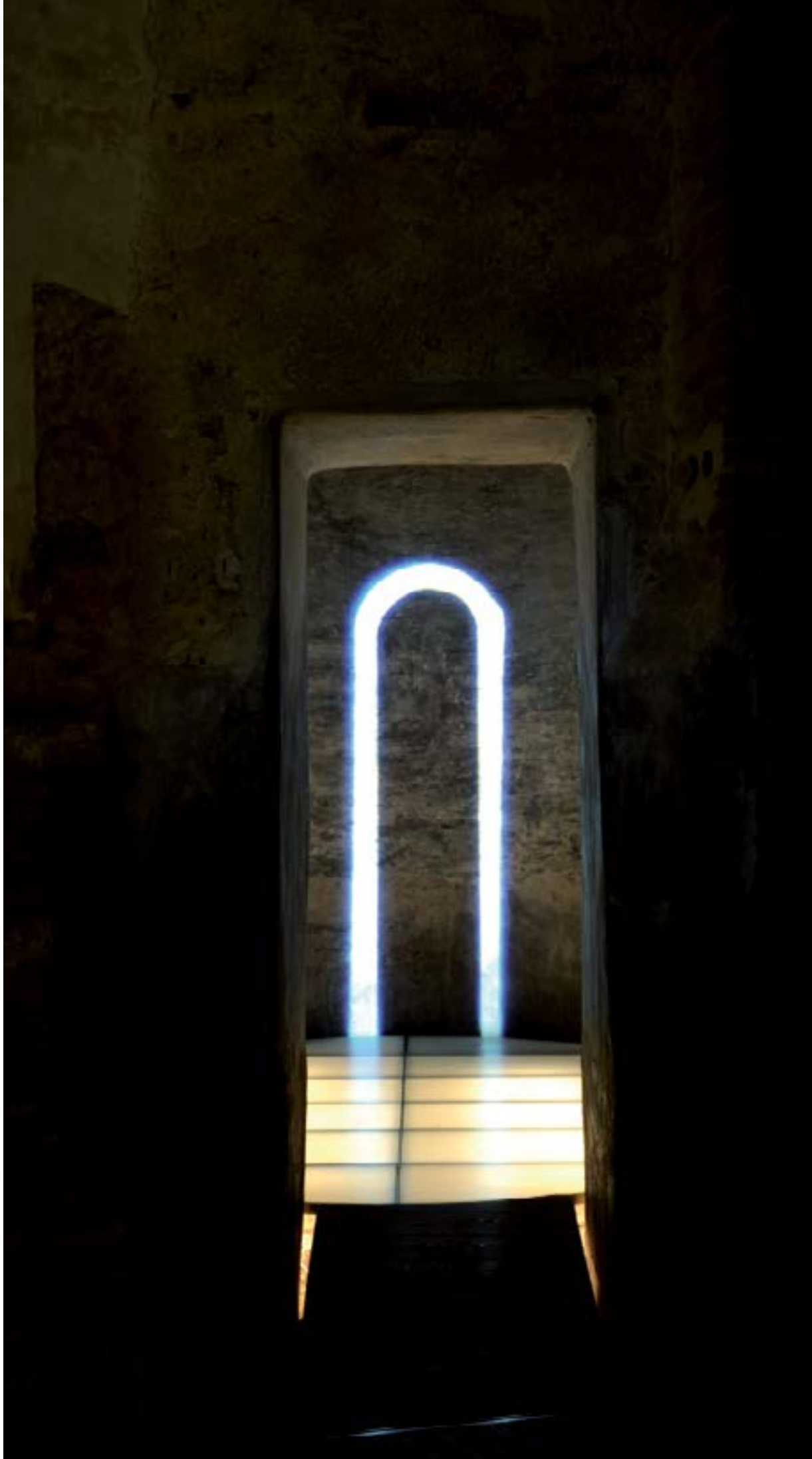










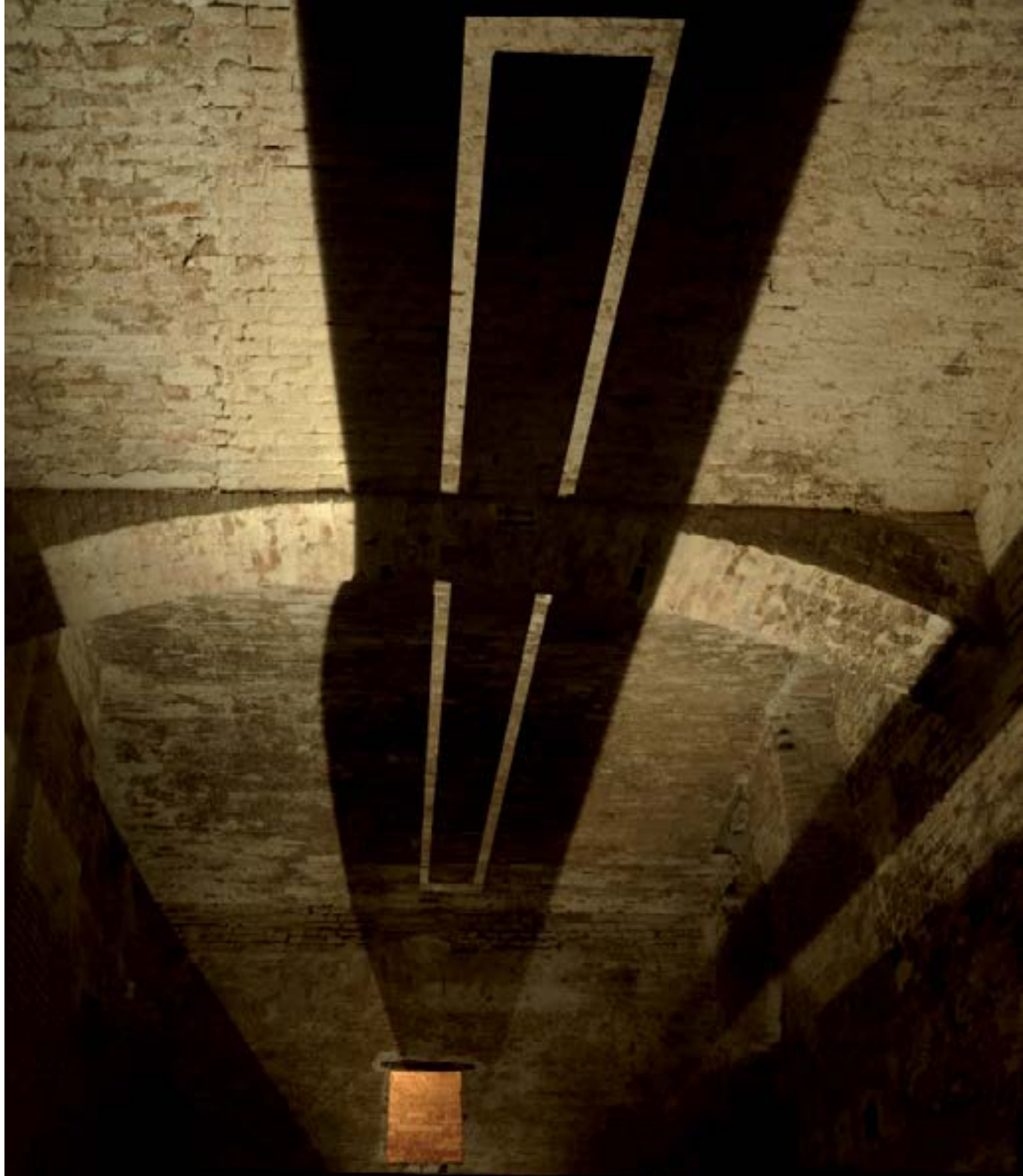










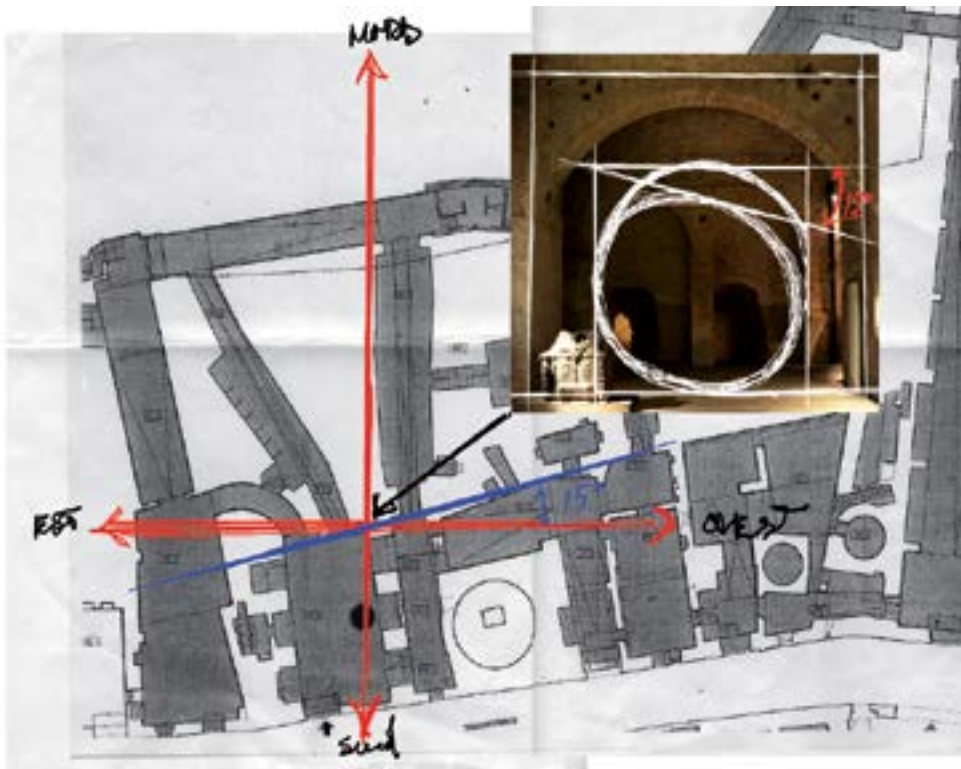




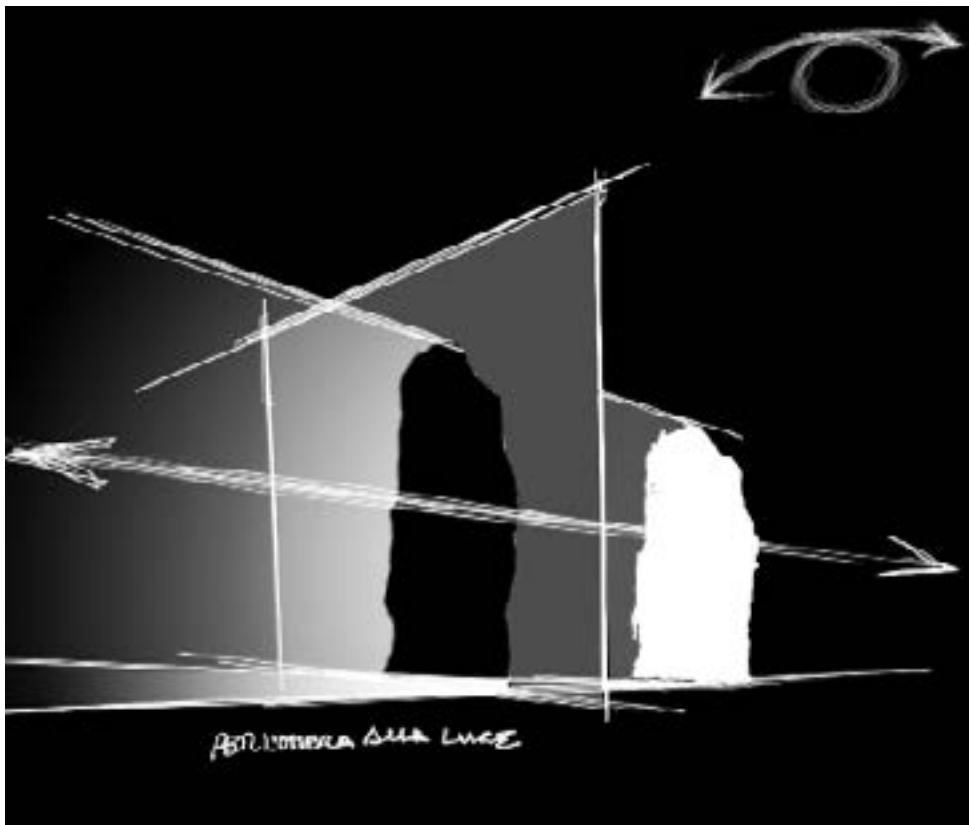




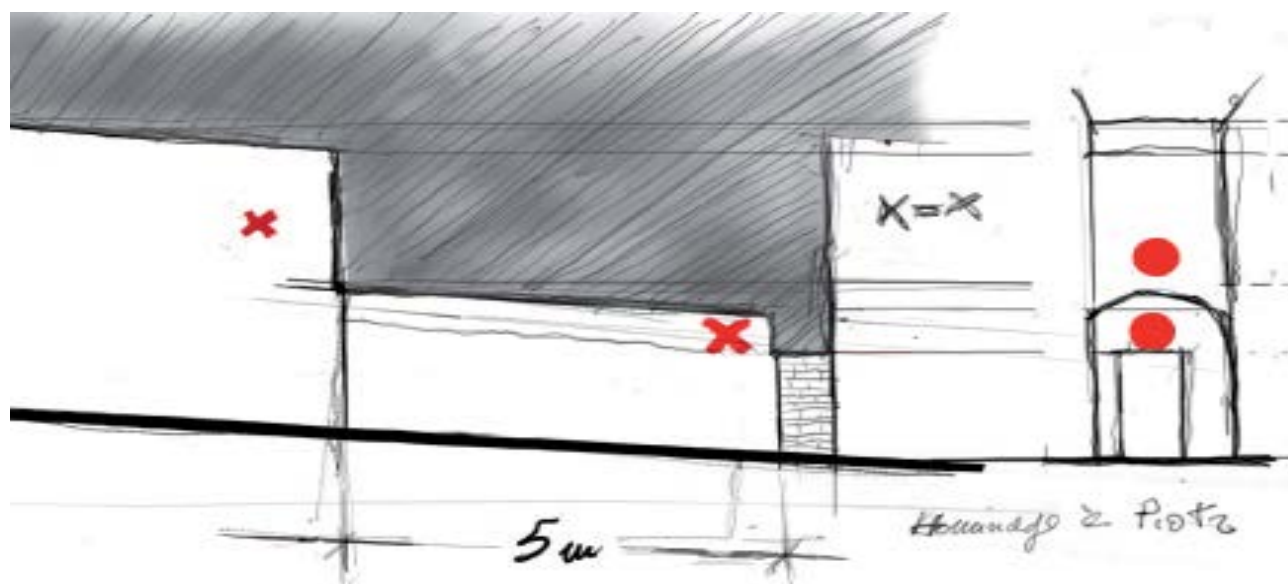




15°



Per l'ombra alla luce



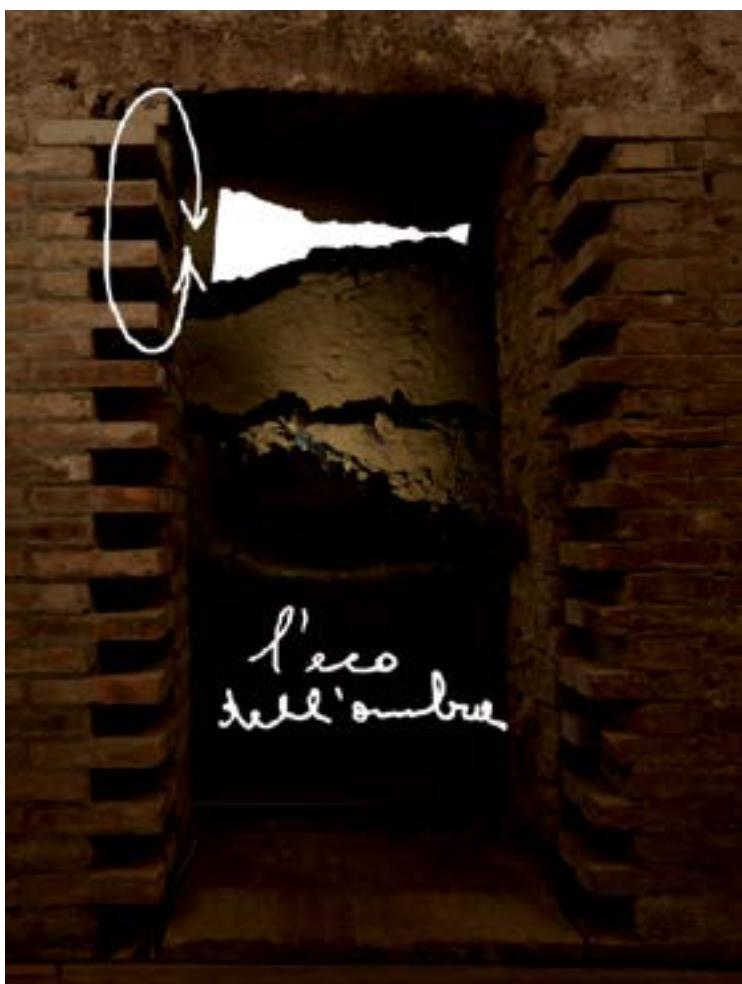
Piotr



Luce, ombra, terra di Siena, nitrato d'argento



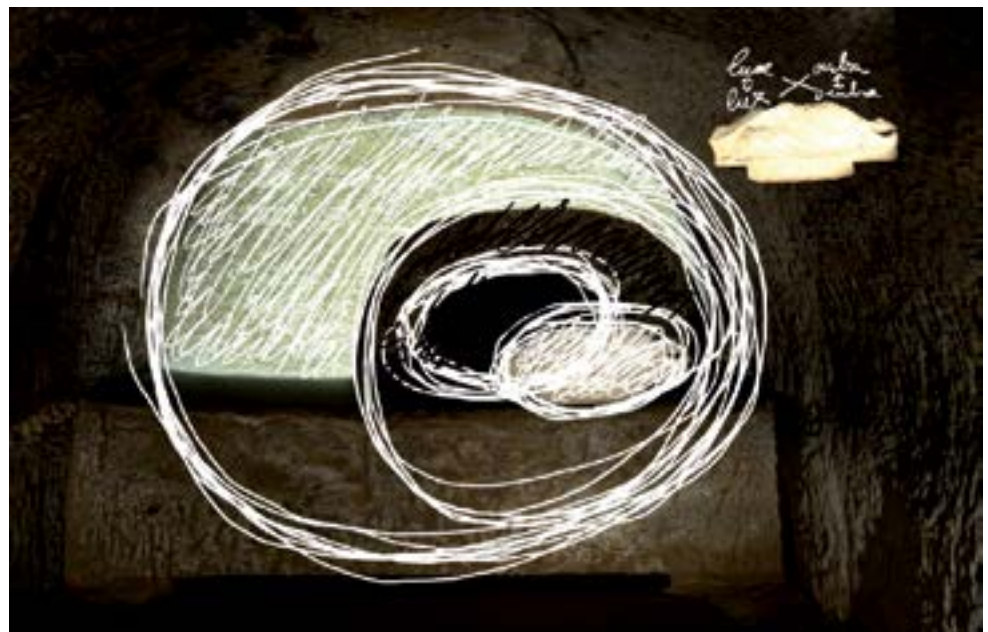
All'ombra dello spazio



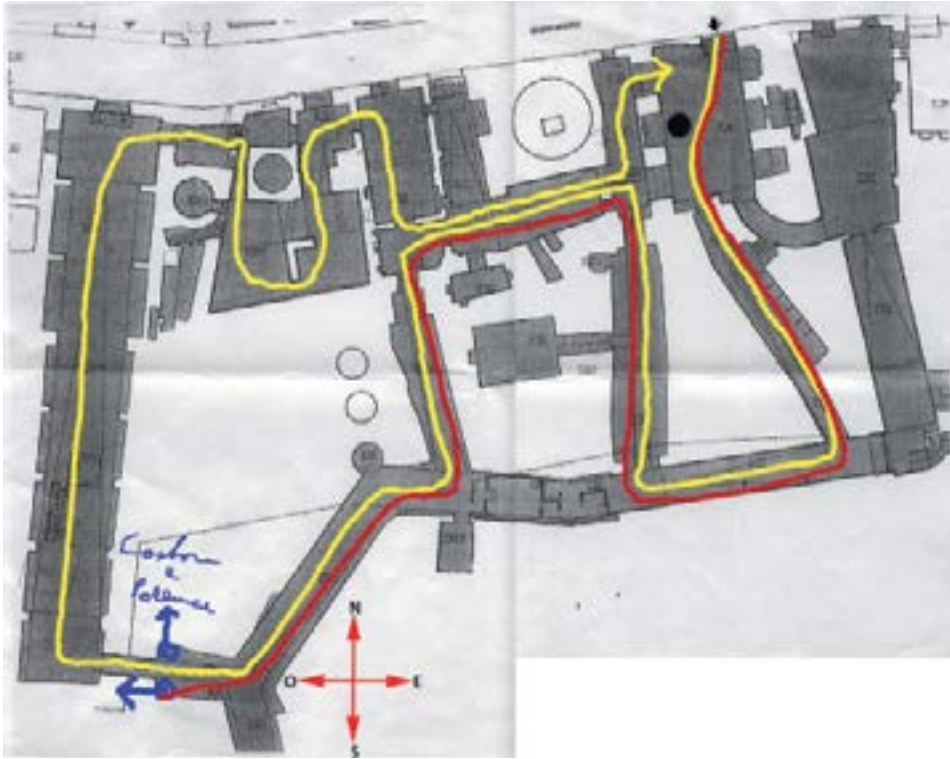
L'eco dell'ombra



Ombra del vuoto, vuoto dell'ombra



Due ombre, due luci



Castore e Polluce



Buddha dormiente, Mamallapuram, India

Polvere di stele



Lux umbrae





Sospeso



Kasimir

Allineamento



In side out





Poner

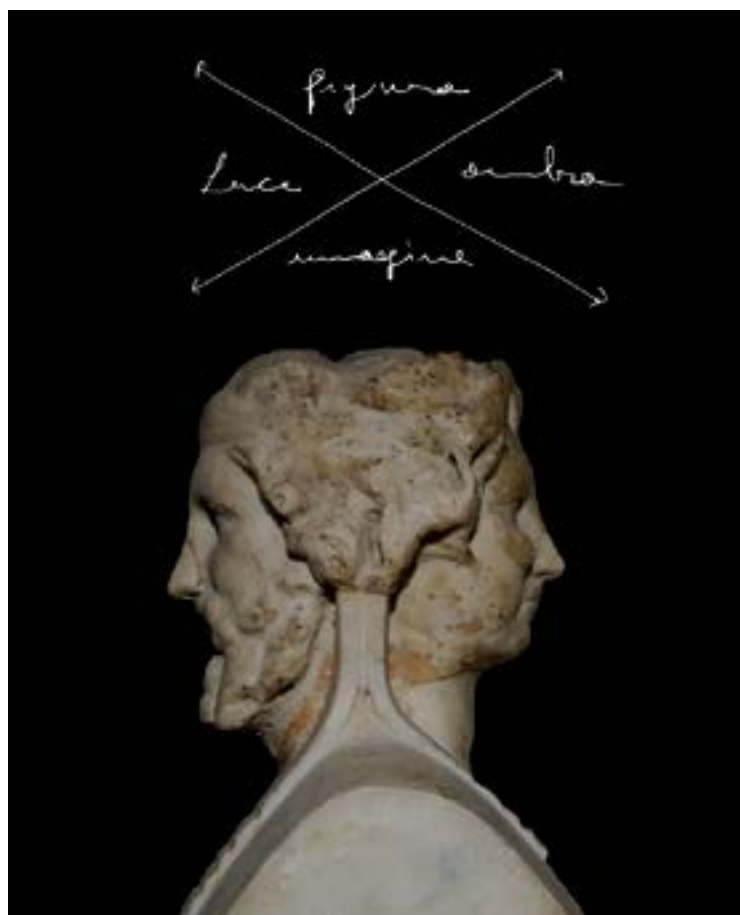


Allineamento

Aprire



La verticale dell'ombra





L'ombra della luce

Vuoto/Pieno - Luce/Ombra



Passaggio segreto





Architettura



Architettura

BIOGRAFIA



Adalberto Mecarelli

è nato a Terni il 25 gennaio 1946.
Vive e lavora a Parigi

1965
Diploma di maestro fonditore all'Istituto statale d'arte di Terni.

1966-1967
Corso di pittura all'Accademia delle Belle Arti di Roma.

1968
Si stabilisce a Parigi.

1968-1970
Corso di sociologia dell'arte all'École Pratique des Hautes Études.

1981-1982
Soggiorno negli USA.

1983
Ritorno in Francia.
Primi lavori di ricerca sulle immagini digitali.

1984-1985
Borsa del governo francese per proseguire le sue ricerche attraverso l'impiego delle tecniche informatiche. Soggiorno al New York Institut of Technology e altri centri di ricerca negli USA e in Giappone.

1987-1989
Incaricato dell'insegnamento della scultura all'École des Beaux Arts de Douai.

1992-1993
Borsa di studio del governo francese per un progetto di ricerca sugli osservatori solari in India.

1999
Incaricato dell'insegnamento della scultura all'École des Beaux-Arts di Rennes.

2002
Premio Aurélie Nemours – Espace de l'art concret, Château de Mouans-Sartoux.

Personalì

1971
Galleria Christian Stein, Torino.

1975
Galleria duemila, Bologna.

1981
Galleria CV79, Roma.
Art Internationale Kunstmesse, Perspective 81, Bâle.
441, Broome Street, New York.

1982
Nippon Club, New York.

1983
James Madison University, Harrisonburg (VA).

Galerie Repères, Paris.
Galerie Creatis, Paris.

1984
Galerie le Faisant, Strasbourg.

1985
Galerie Guiol, Paris.

1987
Galleria Bagnai, Siena.
Musée de la Villette, Paris.
Istituto Italiano di Cultura, Paris.

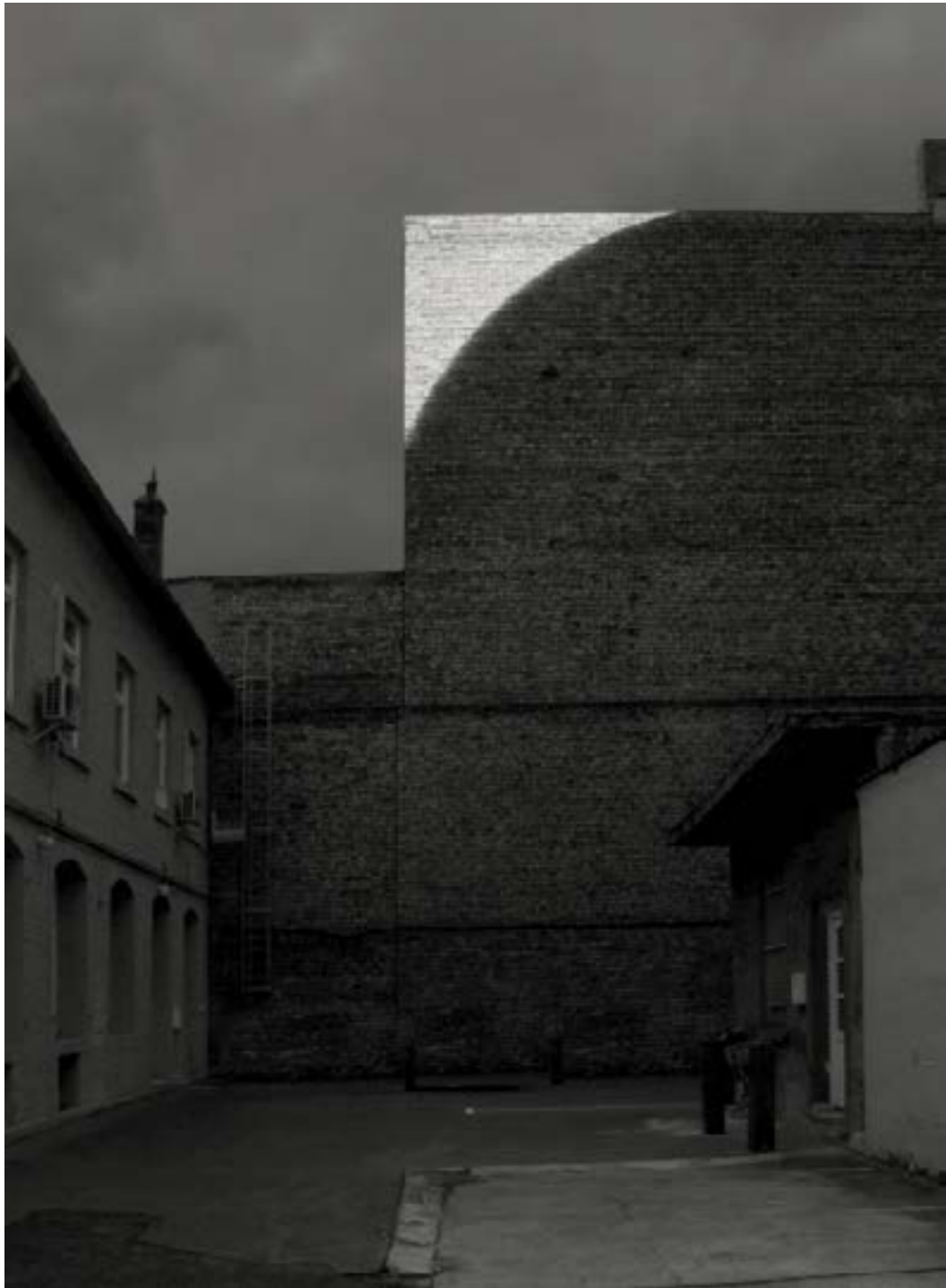
1988
Castello Alborno, Narni.

1990
Galerie Jordan, Paris.
Galleria Bagnai, Siena.

1991
C.A.C., Douai.
Galerie Jordan, Paris.
Galerie Jordan, Art Basel, Bâle.
Galerie Oniris, Rennes.

1993
Espace EDF Electra, Paris.

1997
Galerie Oniris, Rennes.



Mannheim, März Galerie, Cube 4x4x4, 2009.
Alla pagina successiva Mulhouse, Musée EDF

1999
Galerie du Durven, Trédrez-Locquémeau.
Cappella di St. Nicodème, Plumeliau.
Galerie Oniris, Rennes.
März Galerie, Mannheim.

2000
Galerie Oniris, Rennes.

2002
Espace de l'Art concret (Premio Aurélie Nemours), Château de Mouans-Sartoux.

2003
Museo laboratorio La Sapienza, Roma.
Galerie St. Johann, Saarbrücken.
Edizioni Fanal, Bâle.

2004
Musée EDF Electropolis, Mulhouse.
Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.

2009
Villa Guerrazzi, Museo Archeologico, Cecina.
Cube 4x4x4, Mannheim.
Interamnae, Centro Arti Opificio Siri, Terni.

Selezione dalle collettive

1968
Centre CO.MO., Paris.

1969
Istituto Italiano di Cultura, Paris.
Style et cri, Château d'Ancy-le-Franc.
Centre CO.MO., Paris.
Biennale de Paris, Paris.

1970
Centre CO.MO., Paris.
Galerie Jacqueline Storme, Lille.
Centre Culturel, Ivry-sur-Seine.
Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Jeune sculpture, Paris.
Selection 70, Centre Culturel Italien, Paris.
Festival des Arts, Montargis.
Artistes Italiens en France, Sala Napoleonica, Venezia.

1971
Centre Culturel, Cachan.

Centre CO.MO., Paris.
Galerie Guenegaud, Paris.
Réalité nouvelle, Paris.

1972
Festival de Royan, Royan.
Art Cologne, Köln.
Galerie Wertheim, Berlin.
Centre Culturel, Vitry.
Comparaisons, Grand Palais, Paris.
Réalité nouvelle, Parc de Vincennes, Paris.

1973
Galleria Due Torri, Bologna.
Jeune Sculpture, Paris.
Biennale de Paris, Paris.
Festival de Royan, Royan.
Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Réalité nouvelle, Paris.

1974
Galerie du Forum, Paris.
Galerie Paul Marquet, Paris.
Grand et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Réalité nouvelle, Paris.
Galleria Sincron, Brescia.

1975
Centre National d'Art Contemporain, Paris.
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, Paris.
Comparaisons, Paris.
Arte Fiera, Bologna.

1976
Salon de Montrouge, Montrouge.
Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Comparaisons, Paris.

1977
Abstraction Vivante, Galerie de la Défense, Paris.

1979
Galerie Denise René, Paris.
Istituto Italiano di Cultura, Paris.

1980
Galerie Denise René, Paris.
America. Les indépendents, Paris.
Fondation Nationale des Arts Plastiques et Graphiques, Paris.
FIAC, Paris.

1981
Art Cologne, Köln.

1982
Art Internationale Kunstmesse, Düsseldorf.

1983
Electra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

1984
Galerie Guiol, Paris.

1987
Ephémérité, Chapelle de la Salpêtrière, Paris.

1988
Videoformes, Clermont-Ferrand.
Konstruktion und Konzeption, S-Bahnhof Shöneberg, Berlin.

1989
Collection Stuyvesant, Château Dillon.

1991
Nature artificielle, Fondation EDF, Paris.
FIAC, Galerie Jordan, Paris.

1992
Fréquences lumineuses, Parc de la Villette, Paris.
Where. L'identité ailleurs que dans l'identification, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne.
Différents Natures, EPAD, Paris; Palau de la Virreina, Barcelona.

1993
Découvertes, Grand Palais, Paris.

1994
Nemours, Morellet, Mecarelli, Galerie Oniris, Rennes.
Livres libres, Galerie Arnaud-Guiol, Paris.
Géométries, Galerie TNB, Rennes.

1995
Foire Internationale d'Art Actuel, Brussel.
Musée de la Ville de Rennes, Rennes.
Galerie Oniris, Rennes.
Galerie Arnaud-Guiol, Paris.

1996
Art Cologne, Köln.



Alitash Kebede Gallery, Los Angeles.
Bleu, Musée de Rochefort, Rochefort.

1997
Art construit, Galerie Guiol-Arnaud, Paris.
Mecarelli, Morellet, Verjoux, Galerie Oniris, Rennes.

1998
Couleur du design, design de la couleur, ENAD, Limoges.
Un certain classicisme, Musée des Beaux-Arts, Dole.

1999
La nature instrumentalisée, Pont-de-l'Arche.
Lichträume, März Galerien, Landebourg.

2000
Lumière au Couvent des Cordeliers, Couvent des Cordeliers, Paris.

2001
WWW, Médiathèque de Gardanne, Gardanne.
Décalage immédiat, Musée des Beaux-Arts, Rennes.

2002
Rives, Douai.
Objekte I, Galerie St. Johann, Saarbrücken.

2003
Il Palazzo delle libertà, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena.
Art Basel, Galerie Fanal, Bâle.

2004
Objekte II, Galerie St. Johann, Saarbrücken.
FIAC, Galerie Fanal, Paris.
Art Basel, Galerie Fanal, Bâle.

2005
Nachtbilder, März Galerien, Ladenburg.

2006
Frac Bretagne, Rennes.

2008
Hagenmaier, Mecarelli, Künstlerhaus, Ulm.
Atelier Fanal, ERBAR, Rennes.

Cortometraggi, video, scenografie

1983
Skulture, video, 30". Immagini digitali in 3d, software Sogitec.

1984
Monoïde, opera plastico-sonora realizzata per il Festival della Musica di Strasbourg.

1985
Skulture, immagini digitali in 3d, software Toyo Links.
Scenografia per l'*Hamlet* di Shakespeare, regia Catherine Dasté. Teatro Quartiers d'Ivry.

1987
Scenografia per l'adattamento de *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, regia di Dominique Ducros. Théâtre de Gennevillier, Gennevillier.

1989-1990
Scenografia per la coreografia di *Chronique du gravier*, di Sidonie Rochon, Arles; Paris; Marseille; Lyon; London; Oslo.

1990
Banda di Möbius, video, 18'. Produzione Todu Area, Paris.

1994
Intervento plastico-luminoso per *Brèves d'été*, opera musicale di Claire Renard, Théâtre de la Bastille, Paris.

Selezione delle collezioni pubbliche

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Fond National d'Art Contemporaine.
Fondation Stuyvesant.
Fond Régional d'Art Contemporaine de Bretagne.
Centre National d'Art plastique.
Musée de la Villette.
Fondation EDF.
Musée de Saint-Étienne.
Ville de Rennes.
La Société Generale, Paris.
Musée d'Art Moderne de Grenoble.

Selezione di opere realizzate in spazi pubblici

Université de Villetaneuse.
Archives Nationales, Paris.
Hôpital Européen George Pompidou, Paris.
Musée Electropolis, Mulhouse.
Villa Guerrazzi, Cecina.
Sede società Norac, Rennes.
Confluenza fiume Nera e canale di Monte Argento, Terni.
Université Jean Monet, Saint-Étienne.

Hanno scritto di Adalberto Mecarelli

Liliana Albertazzi, P. Avril, S. Benvenuto, Annie Chèvrefils Desbiolle, Philippe Curval, Anne Dagbert, Bernard Delage, G. Della Terza, Pietro D'Oriano, Charles Dreyfus, Jean Lauxerois, Federica Lessi, Annette Malochet, Jean-Charles Massena, Alain Monvoisin, Alberto Olivetti, Marco Pierini, Frank Popper, Jean-Luc Pousier, Claude Rossignol, Domenico Scudero, Michel Seuphor, Anne Tronche.





Bonifacius, Siena 1990



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2010