

I

Nell'odierno Iraq, ovvero l'antica Mesopotamia, fu rinvenuto un reperto singolare e senz'altro eloquente, che conosciamo come *Stendardo di Ur*, databile a circa duemilacinquecento anni prima dell'inizio dell'era cristiana. Ciò che qui interessa osservare è che, fra le numerose figure umane intarsiate in madreperla su un fondo di lapislazzuli, compare un suonatore intento a pizzicare le corde di una lira dalla cassa a forma di toro. Quasi quattromila anni più tardi, tra il 1514 e il 1515, un Raffaello già ammiratissimo dai suoi contemporanei consegnerà alla storia dell'arte la sua *Estasi di Santa Cecilia*, opera esteticamente rivoluzionaria. Tra i santi presenti nella pala non vi è una gerarchia, benché Cecilia sia al centro rivolgendosi verso il basso il suo strumento musicale. Ognuno sta per sé, non conversano; anzi, manifestano la loro incomunicabilità tanto più sono vicini. Il dipinto ha un'esplicita personalità musicale, con la disposizione degli strumenti posati a terra, meravigliosi ma dimessi; impari, nonostante la loro varietà (riconosciamo una viola da gamba priva di corde, un triangolo, due flauti sbrecciati, sonagli e due tamburelli dalla pelle lacera) a concorrere con la musica celeste eseguita in alto dal coro di angeli, nello squarcio delle nuvole. L'urbinate anticiperà così, senza averne l'intenzione, le belle nature morte musicali già presenti *nell'Amor vincit omnia* del Caravaggio e che fioriranno in epoca barocca, battezzando di fatto una felice tradizione iconografica.

Ci siamo concessi questo breve, forse necessario, prologo di carattere storiografico per introdurre le difficoltà teoriche che nel corso dei millenni sono andate accumulandosi e con le quali Chiara Sibilla, pittrice e scultrice, s'è dovuta confrontare.

Fra i molti problemi che discorreremo, il primo, e il più evidente, riguarda il limite figurativo che intercorre fra arte e musica. Di fatti gli strumenti musicali, nella pittura, sono soltanto rappresentazioni: non possono produrre alcun suono. Per secoli, inoltre, non hanno goduto di una vera autonomia rispetto alla propria funzione: se un oggetto viene costruito per essere suonato, lo si raffigura mentre produce un suono. La situazione non cambierà granché nemmeno con le nascenti scuole liutaie del Seicento. L'oggetto musicale — un violino, per esempio — comincia finalmente a ricevere attenzioni stilistiche proprie e, in figure come Antonio Stradivari, s'intravede un possibile affrancamento dalla sola dimensione artigianale; eppure, il violino resta, nel suo statuto più intimo, uno strumento fatto per essere suonato.

Nel tempo non sono mancati tentativi, timidi o espliciti, di oltrepassare questo limite controintuitivo. Fra gli infiniti esempi possibili, scegliamo dalle avanguardie del Novecento il nome di Henri Matisse, che arriverà a costruire uno spazio psicologico della musica. Nel dipinto *Pianista e giocatori di dama* osserviamo, in una stanza borghese dalla carta da parati rossa, una giovane donna nel suo *habillé* giallo che posa le dita della mano sulla tastiera d'un pianoforte, animando, con riservata quotidianità, tutta la scena.

Ecco dunque profilarsi il secondo problema verso il quale si dirigerà la ricerca di Sibilla — assai più insidioso del precedente. Per affrontarlo si chiederà allora un poco di attenzione.

Nessuno dubiterebbe nell'indicare la direzione in cui cercare la relazione fra il suono e lo strumento musicale, che per comodità chiameremo qui semplicemente "oggetto". La naturalezza di un simile atteggiamento appare tanto più significativa quanto più ci si sofferma sulla sua singolarità. In fin

dei conti, i suoni non sono affatto delle cose, né qualità delle cose; inoltre, non è detto che, dato un suono, siano date insieme anche le circostanze della sua produzione. Si pensi soltanto a ciò che accade durante un temporale estivo: nei fatti dell'esperienza, il rumore del tuono, per esempio, dovrebbe apparirci anzitutto sorprendente; mentre il semplice gesto con il quale ora emetto un suono percuotendo con le nocche delle mie dita la superficie d'un tavolo — nonostante le particolarità del caso — assume subito il senso di un gesto esemplare. I suoni sarebbero fenomeni assurdi e incomprensibili se non vi fosse un punto a partire dal quale porre il problema della loro origine, se non potessimo ricondurli all'oggetto stesso, alla materia che diventa fremente sotto le percosse delle nostre dita.

L'esemplarità del gesto consiste precisamente nel mostrare il farsi del suono, la sua inerenza alla realtà, il suo inserirsi in una catena di rimandi e connessioni causali che costituisce la nozione stessa di oggetto e, attraverso di essa, della realtà. Il suono si impone percettivamente come pura datità uditiva. Eppure ciò che lo caratterizza è proprio la sua "immaterialità": il suo darsi come un'oggettività autonoma, che tende a sfuggire al mondo, a proporsi al di fuori di esso o addirittura prima di esso.

Volendo riassumere questo paradosso percettivo, con caustica ironia, si dirà che il pericolo della rappresentazione è quello di credere che si stia ascoltando una musica così distinta, seppur immaginata, da poter essere udita, quando in realtà non la si sente affatto. È il risultato, semplice, di normali connessioni causali: ho ascoltato il suono di un pianoforte, vedo la rappresentazione di un pianoforte, posso fingerne il suono.

Abbiamo forse l'onere di riconoscere in Chiara Sibilla una delle nuove voci che hanno scelto di addentrarsi in questo territorio pieno d'inciampi, fatto di problemi finora soltanto enunciati, servendosi di quei pochi artifici tecnici che definiscono la purezza fredda e incisiva del suo linguaggio artistico.

Figlia di una mercante di articoli musicali, Chiara Sibilla intraprese gli studi di Belle Arti presso l'Accademia di Brera, affiancandovi lezioni di bel canto. Sebbene inizialmente prestasse attenzione al modo in cui un suono può essere prodotto — in lavori quali *Chiroptera*, che porta alle estreme conseguenze il fenomeno fisico della "riflessione sonora", verificabile nei broletti del Nord Italia, o in *The Band Project*, nel quale si individua con facoltà raddomantica le preoccupazioni per il futuro degli artisti nell'era dell'IA. Sibilla (questo è l'ultimo dato biografico di rilievo) avvierà infine la propria ricerca espressiva, quasi come una forma di rivendicazione personale, soltanto in seguito alla chiusura del negozio materno.

Il punto di partenza e, insieme, di distacco rispetto ai molti viluppi fin qui discussi risiede nell'atteggiamento concettuale con cui l'artista si pone: creare strumenti funzionali il cui scopo, tuttavia, non sia quello di suonare. Sono, senza troppi giri di parole, oggetti fatti per essere contemplati.

È il lucente bronzo del suo *Quintetto di ocarine*, con la sua superficie imperfetta, a costituire il campo di ricerca della scultrice; è la reinterpretazione formale dell'oggetto, non il suono che potrebbe emettere. Che il nostro soffio generi melodie belle o sgraziate importa poco: è un confine che ci è concesso di oltrepassare per curiosità, non per necessità.

Le forme delle sue creazioni sono attraversate da compassione, dubbio e ironia. Ce ne accorgiamo bene tornando agli esempi storici del nostro prologo. Una sintesi di straordinaria eleganza intuitiva percorre infatti tutta l'opera di Sibilla, dai *Flauti a percussione* in terracotta al bizzarro pianoforte monocorde intitolato *Composizione di LA*.

Gli oggetti dipinti possono avere, oltre alla funzione illustrativa, anche una funzione contemplativa, ma fenomenologicamente non producono rumori, se non quelli immaginati e ricavati dalla nostra esperienza percettiva precedente. D'altra parte, i mirabili risultati ottenuti dalla scuola cremonese di liuteria hanno sortito l'esito opposto: la realizzazione di strumenti destinati a uno scopo musicale, ma privi, nella loro funzione, di una vera natura contemplativa o quantomeno riflessiva.

Le sculture che ci si presentano davanti custodiscono in nuce — ed è questo il loro scatto d'importanza — una possibile soluzione di questi due opposti. Sono oggetti d'arte nati per assolvere uno scopo contemplativo, ma che possono, rompendo quel saldo nesso fra esperienza e aspettativa cui si è accennato, essere suonati e suscitare accidentalmente nuove impronte sonore, determinate dalla materia di cui sono fatti.

II

Il ritratto di famiglia dipinto da Sibilla non è nulla che si possa realmente considerare già visto. La tela, grande poco meno di tre metri per due e mezzo, ci appare immediatamente straniante. Bisognerà allora, senza indugi, illustrarne le singolarità per ricavarne in seguito una o più considerazioni sui generis. La lettura dell'opera, del resto, non è agevolata dal titolo che le è stato assegnato: *Cheese*.

Tele di grandi dimensioni, con pochi elementi figurativi o addirittura prive di essi, sono state forse fra le sperimentazioni artistiche — qualcuno azzarderebbe il termine "provocazioni" — più dibattute del secolo scorso: dal *Vir Heroicus Sublimis* di Barnett Newman, che darà origine a un'accesa querelle con Erwin Panofsky, fino all'Espressionismo astratto di Rothko.

Il quadro di Sibilla non condivide formalmente nulla con queste avanguardie che lo precedono, e non sarebbe nemmeno opportuno accostarlo, se non per una suggestione superficiale, agli *Achrome* di Piero Manzoni: il fondo bianco, infatti, non è nemmeno dipinto. La trama del tessuto rivela che il colore presente, se di colore vogliamo parlare, è soltanto il mastice della tela.

A osservar bene, dunque, e nonostante il titolo, qualcosa di ben più importante manca al suddetto ritratto: mancano delle figure umane per intero. Non sappiamo di chi siano le persone ritratte, né il loro ruolo o posizione nel dipinto. E tuttavia, coscientemente, possiamo dire che delle figure animano il quadro. Si noteranno, molto più velocemente con lo sguardo che non razionalmente, tre bocche disposte a diverse altezze, tutte realisticamente rese nelle loro imperfezioni anatomiche — nelle arcate dentali disallineate, o nelle diverse recessioni gengivali — in scala 1:1, affiancate l'una all'altra, pronte a ricevere uno scatto frontale con un pieno sorriso. Di qui, qualcosa forse non tornerà; nessuno direbbe mai che una persona sorridente possa causare un qualche tipo di straniamento. Diversamente potremmo considerare tre bocche fluttuanti se non come una bizzarra.

La sensazione di disagio, quella sottile compresenza di presenza e assenza dell'umano, può ora essere tradotta con un'unica parola: perturbante. E perturbante non è soltanto il trio di bocche sospese a mezz'aria, prive di corpo, ma anche la forza concettuale e la radicalità dello stravolgimento formale che Sibilla ha scelto di tentare.

Il campo non facile entro cui s'è mossa Sibilla ha senz'altro due precedenti illustri: l'artista Giorgio de Chirico e il poeta T. S. Eliot. Il padre della pittura metafisica e l'autore della *Terra desolata* hanno descritto il sentimento del loro tempo impregnando di una persistente angoscia le loro piazze deserte, raccontando gli spazi urbani costruiti dall'uomo per l'uomo e poi distrutti dallo stesso durante le guerre che imperversavano in Europa, svuotandosi di ogni presenza umana. È proprio

la novità di questa assenza, di questo “oltre” l’esistenza, a caratterizzare gran parte del pensiero artistico e filosofico del Novecento.

Di quanto detto finora, Sibilla accoglie l’intento concettuale, ma non quello formale. *Cheese* si prefigge il delicato compito di condurre un’indagine sociale personalissima, poiché non è mai scontato sottolineare come al tumulto delle strade percorse dalla folla, o in questo caso agli obblighi familiari, si contrapponga inevitabilmente il nostro Io.

«Não posso querer ser nada», scriveva a ragione Pessoa.

E allora Sibilla, in maniera più acuta e meno ingenua di quanto si potrebbe prevedere, dipinge sulla tela una sola parte del corpo, sottraendo alle figure tutto ciò che può essere considerato, nella sua pratica e concezione, un eccesso — Così, per un istante, passiamo così dall’Horror vacui del *Sarcofago Grande Ludovisi* e degli altorilievi gotici all’Amor vacui, suo contrario, qui magnificamente esposto.

Rimane tuttavia un’ultima domanda, non meno semplice delle precedenti: perché, fra tutte le parti e i dettagli del corpo umano, Sibilla ha scelto di rappresentare con ossessivo realismo proprio la bocca? Il fil rouge che attraversa tutta la ricerca dell’artista è l’indagine, ormai riconosciuta, di una sintesi fra arte e suono, in particolare quello degli strumenti musicali. Ci si potrebbe allora domandare, con un certo sornione compiacimento: qual è lo strumento musicale dell’Uomo per eccellenza? La risposta, retoricamente scontata, ci permette finalmente di comprendere, senza ulteriori orpelli, la qualità, la sottigliezza, e la piena consapevolezza poetica di questa giovane, nuova artista.

Di qui, la bontà di quanto è stato scritto sarà affidata più all’occhio attento dello spettatore che all’innocenza delle mie osservazioni.

J.U.