

**Adachiara Zevi**  
L'ordine al caos  
*Order in Chaos*



## L'ordine al caos

È il titolo del lavoro realizzato da Eliseo Mattiacci per «Arteinmemoria3». Come spiega: «L'ordine dopo il caos cristallizzato in una forma quasi perfetta il disco di titanio per sua natura rimane in sospensione gravitazionale nello spazio un disco di luce incombe e svetta in *diagonale* antiprospectica entra ed esce dalla parete coagula lo spazio rassicura e inquieta memoria di forze ed energie cosmiche»<sup>1</sup>.

### forma quasi perfetta

*Cerchi su ruote* del 1963 adotta per la prima volta la forma circolare. È già «l'ordine dopo il caos». Un passo indietro. La scultura è per Mattiacci una vocazione, sin dall'infanzia a Cagli, dove nasce nel 1940 e frequenta le botteghe di fabbri ferrai sbizzarrendosi con chiodi e ferri di cavallo. Tant'è che, dopo il diploma all'istituto di Belle Arti di Perugia nel 1959, esordisce con assemblaggi fortuiti di materiali trovati: *Paesaggio lunare* è una superficie di ferro crivellata di buchi; *Uomo meccanico* un collage di pezzi eterogenei, mentre *Scultura lunatica* del 1962 aggrega una lama d'aratro con una falce di luna di ferro su una coppia di travi a rotaia. Il quadro di riferimento è preciso: *Concetto spaziale* di Lucio Fontana, che apre allo spazio oltre il quadro; le costruzioni ardite di Ettore Colla che aggregano tubi, cofane, picconi, zappe, eliche, chiodi, forchettoni e migliaia di altri relitti bellici. Che i pezzi scelti per *Scultura lunatica* siano strumenti da lavoro rivela poi un forte radicamento alla terra e alla cultura arcaica e contadina. *Cerchi su ruote* è ancora frutto dell'assemblaggio di pezzi disparati alla ricerca però del terreno comune di una forma essenziale; sono cioè tre cerchi «quasi perfetti». Non solo.

## Order in Chaos

*L'ordine al caos is the title of the work created by Eliseo Mattiacci for "Arteinmemoria3". As he explains, "Order after chaos crystallized in an almost perfect form. By its nature, the titanium disc remains in a state of gravitational suspension in space. A disc of light looms and soars on an anti-perspective diagonal, moves into and out of the wall, coagulates space, reassures and unsettles the memory of cosmic forces and energy."*<sup>1</sup>

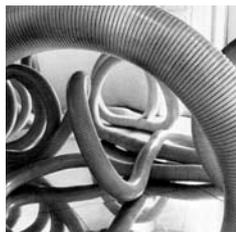
### almost perfect form

*The circular form was adopted for the first time in Cerchi su ruote (1963), already constituting "order after chaos." Let us start from the beginning. Sculpture has been Mattiacci's vocation ever since his childhood in Cagli, where he was born in 1940 and unleashed his imagination on horseshoes and nails in forges. After graduating from art school in Perugia in 1959, he made his debut with random assemblages of found materials. Paesaggio lunare is an iron surface riddled with holes and Uomo meccanico a collage of heterogeneous elements. Scultura lunatica (1962) combines a plowshare with an iron sickle on a pair of rails. The frame of reference is sharply defined: Lucio Fontana's "spatial concept", opening up to the space beyond the painting, and the daring constructions of Ettore Colla with piping, buckets, pickaxes, hoes, propellers, forks, and a whole range of postwar scrap. The fact that the items chosen for Scultura lunatica are tools reveals a strong attachment to the land and the archaic, agricultural culture. Cerchi su ruote is another assemblage of disparate items but this time in search of the common ground of an essential form. It consists of three "almost perfect" circles,*

Il «quasi» non è riferito tanto alla costruzione artigianale: i cerchi sono infatti mobili e in bilico, dinamici, dunque, e precari. Nel 1964 Mattiacci si trasferisce a Roma: frequenta le gallerie d'avanguardia, L'Attico, La Salita e La Tartaruga, stringe amicizia fraterna e solidale con Jannis Kounellis ma soprattutto con Pino Pascali.

Nel 1967 è con loro in due mostre fondamentali: «Lo spazio dell'immagine» a Foligno che raccoglie per la prima volta le ricerche ambientali, con la paternità di Fontana e del suo *Ambiente spaziale a luce nera* del 1949, e «Arte povera e Im spazio» alla Bertesca di Genova che tiene a battesimo l'*arte povera*. Mattiacci espone in entrambe un *Tube* di lamiera zincata dipinta di giallo, lungo 150 metri, invertebrato e snodabile. Aveva esordito lo stesso anno nella prima personale dell'artista alla Tartaruga: trascinato in corteo per le vie di Roma, si era arrampicato per le scale, aveva strisciato per le sale, per arrestarsi nel posto a lui più congeniale.

Forma e posizione della scultura, cioè, dipendono dallo spazio dato ma nello stesso tempo lo modificano e riconfigurano. Lo conferma



Vittorio Rubiu nel sottolineare la distanza di *Tube* dalla coeva poetica minimalista. «Meglio l'antigrizioso di Mattiacci! [...], misurare lo spazio senza farne un'entità numerica [...]. Con il suo modo fisico e insieme sornione, creando spazi dove non ci sono che oggetti, Mattiacci ritrova l'ingenuità di un elemento primitivo ancor più che primario»<sup>2</sup>. «Primary Structures» è la mostra di esordio del minimalismo, nel 1966 al Jewish Museum di New York. Alle strutture geometriche prodotte industrialmente e in serie che echeggiano il cubo della galleria e della scacchiera urbana, Mattiacci contrappone una forma libera, organica, passibile delle infinite configurazioni dettate dallo spazio e dalla forza di gravità. Ad anticipare, piuttosto, le soluzioni processuali e «anti form» di Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra, Alan Saret. *Tube* è un unicum: essenziale e libertario, coinvolge la collettività.

*but this is not all. The “almost” does not refer to their rudimentary construction: the circles are in fact mobile and balanced, and hence dynamic and precarious. Mattiacci moved to Rome in 1964, frequented avant-garde galleries such as L'Attico, La Salita and La Tartaruga, and became a close and loyal friend of Jannis Kounellis and above all Pino Pascali.*

*He was involved with these artists in two major exhibitions in 1967: “Lo spazio dell'immagine” in Foligno, the first show of environmental works with the paternity of Fontana and his Ambiente spaziale a luce nera (1949), and “Arte povera e Im spazio” at La Bertesca in Genoa, which marked the inauguration of Arte Povera. The Tube exhibited by Mattiacci in both was an articulated and invertebrate 150-meter tube of galvanized metal painted yellow. Its first appearance was at the artist's first solo show at La Tartaruga in the same year, when it moved in procession through the streets of Rome, climbed stairs and slithered through rooms, stopping in any point it found congenial. In other words, the form and position of the sculpture depend on the given space but work at the same time to modify and reshape it. Vittorio Rubiu provides confirmation in emphasizing the distance between Tube and the Minimalist approach of the same period: “Better Mattiacci's anti-pretty approach [.....] measuring space without making a numerical entity of it [.....]. With his simultaneously physical and devious approach, creating spaces where there are only objects, Mattiacci rediscovers the ingenuousness of an element that is more primitive than primary.”<sup>2</sup> Held at the Jewish Museum in New York in 1966, “Primary Structures” is the exhibition that inaugurated Minimalism. Mattiacci countered the mass-produced geometric structures reflecting the cube of the gallery and the urban grid with a free, organic form open to endless configurations dictated by space and the force of gravity. His work was rather a precursor of the Process Art and “Anti-Form” of Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra, and Alan Saret. Tube is a unique piece, unadorned and libertarian, involving the collectivity.*

«Strada facendo, il tubo è diventato un cilindro, l'acciaio inox una lamiera zincata. E, ancora, due o tre bande di lamiera zincata disposte in modo da formare una specie di capanna o tenda da campeggio, un travetto precompresso in cemento appoggiato su una base triangolare, un profilato di alluminio in bilico su un cavalletto, pneumatici di autotreni ricoperti con gomma a mille punte e smaltati di verde»<sup>3</sup>, annota ancora Rubiu a proposito di: *Cilindri praticabili* dove si entra, si gioca, ci si rotola; *Asse di equilibrio*, una trave di cemento lunga 6 metri sullo spigolo di un prisma triangolare; *Pneumatici d'autotreno* e *Tavola con cavalletto*. Opere che assumono separatamente le prerogative di *Tubo: ready-made*, precarietà, farsi spazio. Mentre ritroviamo l'aspetto performativo nella serie di azioni clamorose del 1969.

*Lavori in corso* al Circo Massimo di Roma coinvolge gli allievi dell'istituto di Belle Arti di Roma. La performance utilizza grandi teloni, poggiati a terra o su cavalletti, e ombrelli. *Percorso* all'Attico vede invece l'artista entrare trionfalmente nel garage inaugurato poco prima dai cavalli di Jannis Kounellis: alla guida di un caterpillar trasforma cumuli di pozzolana in un sentiero tortuoso. Ancora «lavori in corso». «Mi interessa essere sempre presente nel mio lavoro [...], amo l'esserci fisicamente nelle cose, poggiarci le mani, analizzarle e comprimerle, attraversarle perché esistono»<sup>4</sup> commenta.

Gli anni Settanta lo vedono infatti mettersi in gioco fisicamente, mentalmente, metaforicamente. *Assistere intensamente al processo di crescita* è la sagoma dell'artista sdraiato disegnata con l'erba: intorno cresce altra erba, innescando un processo di continua trasformazione visiva. *Toccare il mondo con mano* è coeva: il calco della sua mano in alluminio poggia su un cerchio di cristallo dove sono incisi i quattro punti cardinali. *Esperienza fisiologica* è l'artista all'Attico con il busto e le braccia ingessate, mentre *12 radiografie del proprio corpo* sono proprio dodici radiografie delle ossa dell'artista poste su supporti di plastica alla stessa altezza della parte di scheletro che riproducono, in modo da ricostruire attraverso i raggi x

*"Along the way, the tube has turned into a cylinder and stainless steel has given way to galvanized metal. We have two or three sheets of galvanized metal arranged so as to form a sort of hut or tent, a prestressed concrete beam resting on a triangular base, a sheet of aluminum balanced on a support, truck tires bristling with rubber spikes and covered in green enamel."*<sup>3</sup> Rubiu refers to the following: *Cilindri praticabili*, where viewers can enter, play, and roll around; *Asse di equilibrio*, a 6-meter concrete beam resting on the edge of a triangular prism; *Pneumatici d'autotreno* and *Tavola con cavalletto*. Works that separately assume the characteristics of *Tubo: ready-made materials, precariousness, and the creation of space. The element of performance reappeared in the series of sensational events of 1969.*

*Lavori in corso* was held at the Circus Maximus and involved the students of the Rome Institute of Fine Arts in a performance using umbrellas and huge tarpaulins stretched out on the ground or resting on trestles. Held at L'Attico, *Percorso* saw the artist's triumphant entrance into the garage inaugurated a short time before by Jannis Kounellis with horses. He used a caterpillar tractor to transform heaps of pozzolan cement into a winding path. Both "lavori in corso" (works in progress). "I always want to be present in my work [...], I love getting physically into things, putting my hands on them, analyzing them, squeezing them, and moving through them because they exist."<sup>4</sup>

He thus brought himself into play physically, mentally, and metaphorically in the 1970s. *Assistere intensamente al processo di crescita* consists of the shape of the artist's outstretched body formed in grass with more grass growing around it to trigger a process of continuous visual transformation. Produced at the same time, *Toccare il mondo con mano* is an aluminum cast of his hand resting on a crystal circle marked with the four cardinal points of the compass. In *Esperienza fisiologica* the artist appeared at L'Attico with his chest and arms in plaster. *12 radiografie del proprio corpo* consists of twelve x-rays of the artist's bones resting on plastic supports at the same height as the

l'intero corpo. Altre due azioni lo vedono protagonista nel 1973 nella galleria Jolas a Milano e Parigi. In *Pensare il pensiero* una benda gessata gli fascia gli occhi, la bocca e le orecchie impedendogli di vedere, sentire e parlare. Può solo scrivere con una punta metallica su una lastra di rame poggiata sul tavolo. È un lavoro sulla memoria, suggerisce, attivato dall'impossibilità di agire fisicamente<sup>5</sup>. Inabili a conoscere il pensiero pensato dall'artista, e anche a decifrarlo attraverso la scrittura, non possiamo che cogliere l'invito a concentrarci. Nella seconda, seduto su una sedia d'alluminio, Mattiacci si ricopre il viso di fango.

### **attrazione gravitazionale**

È il titolo di un'opera del 2006: un disco di ferro di oltre due metri di diametro è tenuto in sospensione da una calamita. Ma le radici sono in *Calamita e trucioli* del 1969, una calamita che risucchia i trucioli di ferro depositati in un angolo. Se qui, per la prima volta, l'opera si eleva dal suolo, occorrerà attendere almeno vent'anni perché tale attrazione coinvolga l'intero spazio. «I magneti o calamite tolgono visivamente peso alla materia»<sup>6</sup>, annuncia Mattiacci. Ciò che cattura e affascina, che rassicura e inquieta è lo scarto fra la pesantezza dei materiali, il loro incombere minaccioso, e la leggerezza dell'effetto visivo prodotto dalla loro precaria combinazione, l'inquietudine che accompagna comunque la certezza di un'azione scientificamente ponderata. Alcuni casi. *Campo magnetico*, negli spazi voltati dei Mercati Traianei a Roma nel 1991, è un disco cavo adagiato al suolo e sovrastato da un arco che ne abbraccia il diametro, in perenne oscillazione. Nel coevo *Equilibri precari quasi impossibili*, lame di ferro curve e rotaie si librano sul mare grazie a un potentissimo magnete. Proprio del rischio parla Giuliano Briganti nel 1991, al museo di Capodimonte a Napoli: «il rischio che



*part of the skeleton in question so as to create a radiographic reconstruction of the entire body. Mattiacci also played a leading role in another two performances in 1973 at the Galleria Jolas in Milan and in Paris. In *Pensare il pensiero*, his eyes, mouth and ears are covered with bandages and plaster making it impossible to see, hear, and speak. He can only write with a metal stylus on a sheet of copper on a table. It is a work on memory, he suggests, triggered by the impossibility of physical action.<sup>5</sup> Unable to know the artist's thoughts or even to decipher them through the writing, we can only accept his invitation to concentrate our own. The second featured Mattiacci sitting on an aluminum chair and covering his face with mud.*

### **gravitational attraction**

*Attrazione gravitazionale is the title of a work of 2006: a disc of iron over two meters in diameter hanging from a magnet. Its roots lie in *Calamita e trucioli* (1969), which features a magnet attracting metal shavings placed in a corner. While this was the first instance of a work rising from the ground, it was at least twenty years before the attraction came to involve the space as a whole. "Magnets remove weight from matter visually,"<sup>6</sup> explains Mattiacci. What is striking, fascinating, reassuring and unsettling in these works is actually the disparity between the heaviness and overhanging menace of the materials and the lightness of the visual effect produced by their precarious combination, the disquiet that in any case accompanies the certainty of a scientifically deliberated action. Let us examine a few cases. *Campo magnetico* (1991) is a hollow disc lying on the ground beneath an arch that embraces its diameter in a state of constant oscillation. In the coeval work *Equilibri precari quasi impossibili*, curved blades of iron and rails are held in suspension over the sea by a powerful magnet. The question of risk was in fact discussed by Giuliano Briganti in 1991 at the Capodimonte Museum in Naples: "risk that spares no one and allows no last-minute rescues or lucky compromises but is a constant threat hanging over a perilous pathway that knows only*

non perdona, che non consente salvataggi in extremis o fortunosi compromessi ma è la costante minaccia che grava su di un percorso insidioso che conosce solo la salvezza o la caduta»<sup>7</sup>.

Mattiacci espone la prima versione di *Equilibri precari quasi impossibili*, una finestra aperta attraversata da una lunghissima trave trattenuta da una calamita elettromagnetica, e *Segno australe – Croce del Sud*, tre ruote formate da tre dischi e collegate da una triangolazione di ferro.

A ben vedere, le opere radicalizzano la precarietà già in nuce in *Cerchi su ruote di treno* e *Locomotiva* del 1962, in *Asse di equilibrio* del 1968 e in *Motociclista* del 1981 al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano quando l'artista, in perfetta tenuta da motociclista, è in bilico su una rotaia di 18 metri poggiata in equilibrio precario su colline di mattoni. Lo stesso bilico di *Equilibrio compresso*, a San Gimignano nel 1994, una lunghissima trave in vertiginosa sospensione su una sfera di ferro all'estremità della rocca medievale. «Il mio intervento nasce dal contrasto: alle sculture verticali, le torri, alla severità medioevale ho voluto contrapporre una levità suggerita dal vecchio muro che sembrava in attesa di accogliere questo mio lavoro, un luogo predestinato che sfugge dalla rocca verso il vuoto della vallata e che accentua il senso precario di vertigine di questa mia installazione, *Per Giuliano: equilibrio precario reso possibile*»<sup>8</sup>: così Mattiacci dedica lo scritto al curatore della mostra.

Se *Tensione verticale* è una potente calamita che tiene in sospensione tondini e putrelle di ferro, in *Ossigeno* le calamite tengono in piedi bombole di ossigeno e lastre di ferro. Anche *Equilibri*, nel 2001 nei Mercati di Traiano, sono cinque giganteschi dischi di ferro tenuti dritti da calamite: diversamente orientati, animano e complicano l'assetto longitudinale della possente aula centrale.

*L'ordine al caos* è, in relazione ai casi precedenti, più essenziale e per questo più efficace e potente. Il conflitto inquietudine-rassicurazione, incombenza-levitazione è insito nella concezione stessa della forma e della sua

*salvation or ruin.*»<sup>7</sup> Mattiacci exhibited the first version of *Equilibri precari quasi impossibili*, a long girder passing through an open window held in place by an electromagnet, and *Segno australe – Croce del Sud*, three wheels made out of three discs and connected by a triangular iron frame. Examination reveals that these works radicalize the precariousness already present in embryonic form in *Cerchi su ruote di treno* (1962), *Locomotiva* (1962), *Asse di equilibrio* (1968), and *Motociclista* (1981). Held at the *Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC)*, Milan, the latter



featured the artist, perfectly kitted out in motorbike leathers, on an 18-meter stretch of rail precariously balanced on heaps of bricks. In the same way *Equilibrio compresso* (Saint Gimignano, 1994) consisted of a very long girder breathtakingly balanced on an iron ball on top of the medieval fortress. “My work is born out of contrast. I wanted to contrast the vertical sculptures, the towers, and the medieval severity with a lightness suggested by the old wall, which seemed to be just waiting to accommodate this installation, a predestined location that juts out from the fortress over the valley and accentuates the dizzying sense of precariousness of *Per Giuliano: equilibrio precario reso possibile*.”<sup>8</sup> Mattiacci thus dedicated the work to the curator of the exhibition. *Tensione Verticale* consists of manhole covers and iron beams held in suspension by means of a powerful magnet and *Ossigeno* uses magnets to keep oxygen cylinders and sheets of iron upright. *Equilibri* (2001, Trajan's Market) features five huge iron discs held upright by magnets and oriented in different directions to animate and complicate the longitudinal layout of the massive central chamber. The “order in chaos” is simpler with respect to the previous cases and hence more powerful and effective. The conflict between disquiet and reassurance, overhanging and hovering is in fact inherent in the very conception of the

relazione con lo spazio; non necessita perciò di elementi accessori come la calamita. «Le opere migliori per me sono quelle che vengono più facilmente, proprio per questa loro essenzialità, la quale si avvicina a quella perfezione che vorrei ottenere, a quella sintesi e concretezza che in scultura possiamo chiamare *forma*. Identificabile ma non statica; una forma in movimento»<sup>9</sup>.

Se è vero che: «Intuisco e invento per modificare lo spazio che si rapporta con l'opera»<sup>10</sup>, verifichiamo l'assunto nel passaggio da *Tubo* e *Roma* a *L'ordine dopo il caos*. Conosciamo il primo. *Roma*, presentato al PAC di Milano insieme a *Motociclista*, assume l'elemento architettonico della voluta, sinonimo di raccordo nell'architettura barocca, per tradurla in forme vermicolari di alluminio che strisciano sul pavimento, si arrampicano lungo angoli e spigoli, pendono da ogni sporgenza. Traducendo le cesure in continuità, quelle forme discutono l'impianto razionalista della pregevole costruzione di Ignazio Gardella. *L'ordine al caos* è un passo ulteriore, decisivo.



Non si aggiunge infatti all'architettura per modificarla ma ne diviene parte integrante. Incastrato nella parete con la giusta inclinazione, quel disco luminoso è in perfetto equilibrio ma in sospensione, appena planato ma già pronto a riprendere il volo. Contesta l'ortogonalità dello spazio con una leggera inclinazione diagonale, condizione della sua stabilità.

### **memoria di forze ed energie cosmiche**

Quando Mattiacci afferma di inseguire la libertà e processualità di un forma cosmica pura, ci introduce in quell'importante e cospicuo nucleo di lavori riferiti a forze ed energie cosmiche, le stesse, a pensarci, che guidano un protagonista di «Arteinmemoria4» come Giovanni Anselmo. Se per quest'ultimo tali forze sono però invisibili, pensabili solo attraverso il loro impercettibile agire sul mondo visibile,

*form and its relation with space. There is thus no need of accessories such as magnets. "The best works for me are those that come most easily precisely by virtue of their essential character, which approaches the perfection I would like to obtain, the synthesis and concreteness that we can call form in sculpture. Identifiable but not static, a form in motion."*<sup>9</sup> *"I use intuition and invention to modify the space related to the work."*<sup>10</sup> *The truth of this can be ascertained by examining the development from Tubo and Roma to L'ordine dopo il caos. We already know the first. Roma, presented at the PAC in Milan together with Motociclista, takes the volute, an emblematic joining element of Baroque architecture, and transforms it into worm-like shapes of aluminum that slither over the floor, climb up corners and edges, and hang from every ledge. Translating caesura into continuity, these forms question the rationalist structure of Ignazio Gardella's fine building. L'ordine al caos marks a crucial step forward, not a modifying addition to the architecture but an integral part of it. Embedded in the wall at just the right angle, the luminous disc is in a state of perfect equilibrium but also suspension, recently landed but ready to take off again. It challenges the perpendicularity of the space with the slight diagonal inclination required for its stability.*

### **memory of cosmic forces and energy**

*When Mattiacci declares he wants to maintain the freedom and processuality achieved in a pure cosmic form" he introduces us to the large and important group of works concerned with cosmic energy and forces, which are indeed also guiding elements for Giovanni Anselmo, another artist featured in the fourth edition of "Arteinmemoria". While Anselmo regards them, however, as invisible and conceivable only in terms of their imperceptible action on the visible world, Mattiacci suggests possible forms, trajectories and tensions. "I feel attracted by the sky with its stars and planets and by the galaxies moving even further beyond, like a challenge to the imagination itself, as in a dream. I would like to launch*

Mattiacci ne ipotizza forme, traiettorie e tensioni. «Mi sento attratto dal cielo con le sue stelle e pianeti e, al di là, dalle nostre galassie, è una immaginazione che va oltre, come a voler sfidare la fantasia stessa, come in un sogno. Mi piacerebbe lanciare una mia scultura in orbita, nello spazio. Sarebbe davvero un bel sogno sapere che lassù gira una mia forma spaziale»<sup>11</sup>. *Idea di pianeta, Corpo celeste, Spazio meteoritico, Predisporre a un capolavoro cosmico astronomico, Alta tensione astronomica, Scultura stratosferica, Carro solare del Montefeltro, Lente solare, Esplorazione magnetica, Vertigine Fulmine Saetta, Cosmogonia*, confermano l'attenzione annunciata. Di che si tratta? Se partiamo proprio da *Idea di pianeta*, siamo al cospetto di un gomitolino di trucioli quali quelli risucchiati da *Calamita e trucioli* ma con una forma precisa, anche se imperfetta, irregolare e arruffata. Soli, o circondati da fili di orbite o trafitti da frecce.

Anche in questo caso, l'opera è preceduta, di ben quarant'anni, da *Attirafulmine, parafulmine, neutro*, tre gomitolini di filo spinato con e senza aculei. Se *Corpo celeste* del 1989 è una sfera di alluminio a terra, *Spazio meteoritico* del 1984 è un letto di trucioli di bronzi diversi su cui giacciono i meteoriti, coaguli di alluminio di varia grandezza. Gli stessi che occupano il pavimento di *Alta tensione astronomica*, sovrastati da una volta di frammenti sfavillanti in sospensione. Mentre ritroviamo *Corpo celeste* in tre esemplari poggiati o affondati su un letto di sfere di piombo in *Microcosmo* alla Fattoria di Celle nel 2000 e, l'anno dopo, in *La mia idea del Cosmo* ai Mercati Traianei. Con *Carro solare del Montefeltro*, esposto la prima volta a Pesaro nel 1986 e ora in permanenza al parco Miramare di Trieste, certamente memore del luminoso esempio pierfrancescano, siamo al cospetto di un misterioso e affascinante congegno astronomico. Due enormi dischi concavi di ferro – fondi metallici di silos – tenuti insieme da un asse tubolare, procedono lungo un binario di travi di ferro, captando come enormi padiglioni auricolari, energia, luci, rumori, mentre un terzo disco più piccolo sfugge all'univocità del percorso rettilineo con uno scatto tra-

*one of my sculptures into orbit in space. It would be really wonderful to know that one of my spatial forms was spinning around up there.*"<sup>11</sup> *Idea di pianeta, Corpo celeste, Spazio meteoritico, Predisporre a un capolavoro cosmico astronomico, Alta tensione astronomica, Scultura stratosferica, Carro solare del Montefeltro, Lente solare, Esplorazione magnetica, Vertigine Fulmine Saetta, and Cosmogonia bear out this stated focus. What form do they take? Starting with Idea di pianeta, we find a skein of metal shavings, like those attracted by the magnet in Calamita e trucioli, which now take a precise shape, albeit imperfect, irregular and ruffled: single, surrounded by layered orbits or pierced by arrows. Here too, the work has a precedent, produced a good forty years earlier, in Attirafulmine, parafulmine, neutro: three skeins of barbed wire with and without spikes. Corpo celeste (1989) is an aluminum sphere resting on the ground and Spazio meteoritico (1984) is a bed of shavings of different types of bronze with lumps of aluminum in various sizes representing meteorites. The same lumps cover the floor in Alta tensione astronomica beneath a glistening array of suspended fragments. Corpo celeste reappears in the shape of three spheres resting on or sunk into a bed of lead balls in Microcosmo at the Fattoria di Celle in 2000 and in La mia idea del Cosmo at Trajan's Market the following year.*

*First exhibited in Pesaro in 1986 and now on permanent display in the Miramare Park, Trieste, Carro solare del Montefeltro is certainly influenced by the luminous example of Piero della Francesca. The mysterious and fascinating astronomical device consists of two enormous concave iron discs (silo bottoms) joined by a tubular axis that move*



*along iron rails, picking up energy, light and noise like enormous auricular pavilions, while a third and smaller disc evades the univocality of the rectilinear path with a transversal*

sversale verso l'alto. *Vertigine fulmine saetta*, ancora a Trieste, svetta, rosso, dagli scogli verso il cielo, contrastando l'inerzia della granitica Sfinge appostata sul molo. *Senza titolo* del 1987 combina invece le due direttrici: da un binario si biforcano in diagonale una saetta e, a essa parallela, una trave di ferro sulla quale scorre, trattenuto precariamente da una calamita, un disco collegato a una bobina con filo di rame.

Se *Predisporsi a un capolavoro Cosmico-Astronomico* è un *frottage* di mappe cosmiche con meteore, pianeti e asteroidi, la straordinaria *Trilogia: filosofi, pianeti, meteoriti*, soprattutto quando installata nel 1988 nello scenario millenario del Sasso Barisano di Matera, ne è la traduzione spaziale. I filosofi, appena sbazzati nella pietra, giacciono fissi e ieratici al suolo o si ergono a coronamento della torre di Monteluro; le gocce dei meteoriti franano dalla parete al suolo, mentre, con moto contrario ruotano, intorno al vortice spiraliforme di *Cosmogonia*, anomali pianeti costruiti con galleggianti e matasse di rame e alluminio: un cosmo antigravitazionale.

Concludiamo con alcune opere, dalla metà degli anni Novanta che, ci sembra, denunciano una virata verso un irrigidimento formale, una tentazione monumentale, un compiacimento descrittivo. Alcune sono oggetto nel 1996 della mostra nell'ottocentesca ex Pescheria di Pesaro. Le lastre di ferro rettangolari o circolari di *Le vie del cielo*, *Riflesso dell'ordine cosmico*, *Porta del Sole*, *Inclinata a Sol Levante* e *Collisione* sono infatti solcate da traiettorie circolari ed ellittiche che descrivono quasi letteralmente il cosmo e i pianeti prima solamente evocati o trasfigurati. Mentre le forme si adagiano al suolo o si ergono a mo' di steli non più insofferenti a ogni stabilità.

Più che esprimere attivamente nella forma e nella posizione le energie cosmiche, si limitano a rappresentarle in forme più perfette che «quasi» perfette. Anche in *Danza di astri e di stelle* del 2006, le tre lastre imponenti che



*upward motion*. *Vertigine fulmine saetta*, again in Trieste, is a red structure soaring upward from the cliff top in contrast to the inertia of the granite sphinx on the jetty. *Senza titolo* (1987) combines the two directions with an arrow forking diagonally from a set of rails parallel to an iron girder with a disc running along it, precariously held on by a magnet and connected to a reel with copper wire. *Predisporsi a un capolavoro Cosmico-Astronomico* is a *frottage* of cosmic maps with meteors, planets and asteroids, and the extraordinary *Trilogia: filosofi, pianeti, meteoriti* constitutes its spatial transposition, above all as installed in 1988 in the millennial setting of the Sasso Barisano at Matera. *Rough-hewn in the stone, the philosophers lie fixed and hieratic on the ground or rise to crown the Tower of Monteluro. Drop-like meteorites fall from the wall to the ground while anomalous planets made of floats and coils of copper and aluminum rotate in the opposite direction around the spiral vortex of Cosmogonia: an anti-gravitational cosmos.*

*We shall end with some works, starting from the mid-1990s in which we believe it possible to detect a shift toward formal rigidity, the temptation of monumentalism, and indulgence in the descriptive. Some were included the 1996 show at the old 19th-century fish market in Pesaro. The rectangular or circular sheets of iron in *Le vie del cielo*, *Riflesso dell'ordine cosmico*, *Porta del Sole*, *Inclinata a Sol Levante* and *Collisione* are in fact scored with circular and elliptical trajectories that provide an almost literal description of the cosmos and planets that were previously only suggested or transfigured. The shapes lie on the ground or stand upright like steles, no longer averse to all stability. Rather than actively expressing cosmic forces in their form*



*and position, they confine themselves to representing them in forms that are more than "almost" perfect. In *Danza di astri e di stelle* (2006), the three imposing slabs perma-*

siedono permanentemente davanti all'ex Fonderia di Reggio Emilia, contrassegnate da una spirale, un'orbita, l'occhio di Horus. Mai prima d'ora così vicine al cielo, non manifestano più l'ansia e la tensione di raggiungerlo.

*nently on display outside the old foundry in Reggio Emilia are marked with a spiral, an orbit, and an Eye of Horus. Now closer to the sky than ever before, they no longer manifest any eagerness and striving to reach it.*

<sup>1</sup> E. Mattiacci, dichiarazione rilasciata in occasione di «Arteinmemoria3».

<sup>2</sup> V. Rubiu, in *Mattiacci*, cat. mostra, galleria L'Attico, Roma, maggio 1968, s. p.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> E. Mattiacci, in *Mattiacci*, cat. mostra, galleria Iolas, Parigi, maggio 1969, s. p.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> E. Mattiacci, in *Mattiacci energia*, cat. mostra, Fonte d'Abisso Arte, Milano, novembre 2006-gennaio 2007, Milano 2006, s. p.

<sup>7</sup> G. Briganti, in G. Briganti, B. Corà (a cura di), *Equilibri precari quasi*

*impossibili. Opere di Eliseo Mattiacci al Museo di Capodimonte*, cat. mostra, Museo di Capodimonte, Napoli, ottobre-dicembre 1991, Electa, Napoli 1991, p. 8;

<sup>8</sup> E. Mattiacci, in L. Laureati (a cura di), *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano*, cat. mostra, San Gimignano, luglio 1994, S.P.E.S. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1994, p. 10.

<sup>9</sup> Id., in F. D'Amico (a cura di), *Eliseo Mattiacci Danza di Astri e di Stelle*, Gli Ori, Prato 2006, p. 28.

<sup>10</sup> Id., in *Mattiacci energia...* cit.

<sup>11</sup> Id., in F. D'Amico (a cura di), *Eliseo Mattiacci ...*, cit., pp. 28-29.



## **Arteinmemoria3**