

Nasi e altri miracoli

Stefano Chiodi

(scroll down for the English version)

fonti

galleria fonti
via chiaia n229
napoli italia
zip 80132
tel/fax 0039 081 41 14 09
www.galleriafonti.it
info@galleriafonti.it

Il 25 marzo di un anno qualunque Kovalëv si guarda allo specchio e scopre di aver perso il naso. Il naso, proprio il suo naso, con il quale non aveva mai avuto da ridire, non c'è più. Non sa bene cosa fare, con un fazzoletto davanti alla faccia esce di casa e vaga per San Pietroburgo, finché d'un tratto lo vede: il suo naso, possibile? Lui! Ha due braccia e due gambe, veste "un'uniforme ricamata in oro, con un grande colletto rigido [...] pantaloni scamosciati e la spada al fianco". Kovalëv lo insegue, lo ferma, lo incalza, ma il naso – il suo naso – rinnega la paternità, gli gira le spalle, si dilegua. Quando ormai ha perso le speranze, un poliziotto gli porge il suo naso ritrovato, che però, nonostante l'intervento di un dottore, non vuole saperne di riattaccarsi. La notizia si diffonde, la gente accorre, vuole vedere con i propri occhi. Ma è vero? E come, e perché? E tuttavia "al mondo succedono le cose più inverosimili", a tal punto che la mattina del 7 aprile, senza preavviso, il naso di Kovalëv si ritrova di nuovo al suo posto, come se niente fosse accaduto.

Il naso è un pezzo di carne pieno di stranezza. Protuberanza incline al grottesco, spesso discrimine tra bellezza e deformità, prolunga il corpo e può persino vivere una vita indipendente, diventare sineddoche e metafora: prendere per il naso, ficcare il naso, turarsi il naso. Se per Gogol' il comico e l'assurdo hanno sottilmente a che fare col diavolo, un altro naso-reliquia alimenta da secoli il sentimento religioso nella cultura popolare partenopea. Si tratta della tradizione legata al culto di San Gennaro, il Santo col quale i napoletani intrattengono un dialogo prediletto. In una cappella del Santuario a Pozzuoli è custodita la pietra su cui si ritiene sia stato decapitato, insieme a un busto che lo raffigura. Secondo una leggenda, la scultura – in una versione, ma non è chiaro, certo molto più antica del marmo del XV secolo oggi visibile – pare fosse stata danneggiata dai corsari saraceni, che con un colpo di scimitarra ne avevano amputato il naso, lasciando sul volto del santo un vuoto inquietante e sacrilego. Inutile ogni tentativo di restaurarlo: una volta attaccati, i nuovi nasi cadevano. Ma un pescatore riconobbe finalmente la forma di un naso in una strana pietra tante volte pescata e rigettata in mare; la portò in chiesa dove *volò* letteralmente al suo posto, sul viso della statua. L'anomalia era sanata, il miracolo del corpo santo tornato integro connetteva il fedele al *mysterium*, all'oscuro inconoscibile della santità.

Il naso di gesso dorato che Giulia Piscitelli presenta oggi nel Museo del Tesoro di San Gennaro imprime a questa vicenda uno slittamento imprevisto. È il "naso" stesso dell'artista a essere esposto, o meglio una sua versione modellata e ingrandita, derivata da un anomalo autoritratto *a pezzi* realizzato nel 1997 dopo un doloroso incidente: sorta di vero/falso ex voto insinuatosi tra ex voto autentici, nel luogo simbolo della pietà popolare napoletana. Questo "naso" d'autore è al tempo stesso testimonianza del passaggio dell'artista e un segno ambivalente, un frammento erratico che si riconnette alla lunghissima tradizione che dal mondo mediterraneo arcaico e poi classico si trasmise alla pietà popolare cristiana: testimoniare alla divinità la riconoscenza del fedele per una guarigione miracolosa, per la ritrovata fertilità o per uno scampato pericolo, tramite manufatti, iscrizioni o immagini che evocano di volta in volta un evento prodigioso, il corpo e finanche il singolo organo risanato. La straordinaria collezione di preziosi ex voto del Tesoro testimonia il permanere millenario di questa consuetudine, che abbraccia accadimenti

pubblici e drammi privati e fornisce un vivido ritratto della devozione al Santo come fattore di identificazione della città. Deponendo il suo naso in questo luogo così fitto di memorie, Giulia Piscitelli non rinuncia però a far emergere altri echi, altri potenziali significati, a iniziare dalla sua demoniaca stranezza, al suo negarsi, come il naso di Kovalëv, alla regola somma della decenza e del ben comportarsi che conviene a una parte così nobile del volto umano. Il naso dorato è insomma sì, a suo modo, un segno di riconoscenza, ma è anche un sardonico avvertimento a non perdere di vista sé stessi, a non lasciarsi sopraffare, a perseverare, seguitando ad “avere naso”.

Questo impulso a forzare la mano ai materiali che impiega – oggetti trovati o fabbricati, immagini, parole, non fa differenza –, a piegarli simultaneamente in direzioni contrarie, spingendoli a non essere più ciò che erano e insieme a mettere in scena la loro resistenza ad accettare ciò che sono diventati, è un carattere centrale della pratica artistica di Giulia Piscitelli, della sua capacità di proiettare caratteri morali nelle cose, assimilando in cambio qualcosa della loro indifferente estraneità al destino umano. Frammenti, schegge di vita quotidiana che hanno perduto la loro funzione originaria, o sono state convertite a nuovi usi: con tutta la loro densità simbolica, diventano calchi di una presenza abolita, ombre perturbanti di fronte alle quali lo spettatore rimane sconcertato, in bilico tra ammirazione e scongiuro. Così accadeva ad esempio per il materasso di lana e il vecchio portapacchi per automobile – reperti di un’Italia anni Sessanta sospesa tra boom economico e mondo preindustriale – ricoperti di foglia d’argento e trasformati in strani ex voto, in specchi scintillanti destinati a trattenere ricordi (*Portabagagli; Materasso argento*, 2003). Così anche in *Ex Voto Suscepto* (2019), il calco di una siringa in metallo dorato il cui stantuffo è sostituito da una grossa vite, testimonianza disturbante di una “promessa fatta”, secondo la lezione latina originaria, di cui l’oggetto lascia intuire la natura dolorosa.

Un istinto simile anima i ventuno coloratissimi inginocchiatoi che compongono il grande insieme di *Una nuvola come tappeto* (2019). Oggetto comune in chiese e oratori, visibile anche in numerosi dipinti dal Quattrocento in avanti, l’inginocchiatoio è strumento tradizionale del rito cattolico: segnala un luogo adeguato alla doppia genuflessione richiesta durante la Messa e al tempo stesso la agevola, come pure semplifica il raccoglimento della preghiera individuale, accogliendo il fedele in colloquio intimo con la divinità. Realizzato sul modello di un inginocchiatoio presente nel duomo di Napoli, ogni esemplare si presenta con una diversa livrea multicolore dai toni sgargianti, ricavata da tappeti da preghiera islamici di produzione industriale, acquistati dall’artista e adattati a mo’ di tappezzeria alle strutture di legno. L’evidente sincretismo di questo accostamento

è reso ancora più esplicito dalla scelta del titolo, tratto dalla traduzione di Erri De Luca dall’ebraico biblico del Salmo 105, il canto dell’uscita dall’Egitto del popolo eletto guidato da Mosè, delle piaghe e della terra promessa, dove al versetto 39 Dio stende la sua mano protettiva sugli ebrei accampati del deserto. Le tre religioni monoteiste, dilaniate da millenarie rivalità, ciascuna aspirante a suo modo all’affermazione di una definitiva Verità, si trovano così come obbligate a convivere in un oggetto insieme umile e obsoleto, retaggio di una tradizione religiosa soggetto a rapido oblio, almeno in Occidente, e che pure conserva, nell’epoca iperindividualista del narcisismo di massa, la strano, imbarazzante attrattiva dei segreti di famiglia.

“Faccia gialla! Faccia gialla!” È il grido delle “parenti del Santo”, le fedeli di San Gennaro che così lo apostrofano, con un grido insieme strafottente e devoto, incitandolo a compiere il miracolo. “Faccia gialla” è il volto di argento dorato del Santo, ed è anche la faccia itterica del malato per cui si invoca la grazia, il colore del contagio e della quarantena. Il colore del veleno. E giallo dorato è il tono del tessuto di kevlar ricavato da un giubbotto antiproiettile con cui Giulia Piscitelli ha creato *Planeta* (2018). La

forma è quella l'omonimo paramento liturgico (la cappa del celebrante della messa cattolica) ma il materiale impone a chi guarda uno scarto inatteso nell'ambivalente territorio della violenza e della difesa. Il kevlar è in effetti progettato per fermare le pallottole ma è anche un tessuto sottile e liscio al tatto, la cui apparenza, che dissimula robustezza e resistenza eccezionali, ricorda quella di una seta preziosa, adatta a usi cerimoniali. L'apparenza non è mai sufficiente per conoscere, sembra suggerire l'artista, e non è dato conoscere senza fare esperienza, senza correre rischi.

L'oro ritorna poi, anzi trionfa, nella serie di carte geografiche o nautiche e di tessuti su cui Giulia Piscitelli sovrappone aureole realizzate a foglia d'oro, singole o a gruppi, derivate a loro volta da quadri di soggetto religioso della pittura tre e quattrocentesca, in cui segnalavano la dignità sovrumana dei personaggi raffigurati. Scomparsi o asportati questi ultimi, ridotta la loro presenza al simbolo della loro santità, le aureole si sovrappongono a mappe che riportano, in un codice non meno altamente formalizzato, caratteri geografici e confini politici, rotte favorite e ostacoli da aggirare, porti sicuri e passaggi perigliosi. Lo stesso avviene sui tessuti su cui l'artista, applicando una tecnica da tempo utilizzata nel suo lavoro, ha creato pattern decorativi "decolorandoli" con la candeggina.

Sono configurazioni enigmatiche, impenetrabili, da cui emana tuttavia una strana fascinazione, l'eco di una sacralità perduta che si fonde con la geografia del conteso spazio contemporaneo. L'oro, in questo contesto, non è solo materia preziosa, ma soprattutto veicolo simbolico, ponte tra passato e presente. Le aureole, private dei loro santi, fluttuano su mappe e tessuti suggerendo nuove potenziali narrazioni, e al tempo stesso ci sollecitano a riflettere sulla permanenza ostinata di luoghi, usi, immagini che seguitano ad abitare la nostra realtà. Sospese tra disincanto e istinto di rinnovamento, tra sacro e volgare, tra consumo e preservazione, le opere di Giulia Piscitelli scuotono la nostra pigrizia di spettatori: ci rammentano la cieca persistenza delle cose e l'illusione della durata. È il vecchio paradosso dell'arte: ci insegna a evadere e ci spiega che sfuggire è in ogni caso impossibile.

Noses and other miracles

By Stefano Chiodi

On March 25th of one year or another, Kovalëv looks in the mirror and discovers he has lost his nose. The nose - his nose, which he had never questioned or objected to – is gone. Unsure of what to do, he leaves his house, holding a handkerchief in front of his face, and wanders around St. Peter- sburg, until suddenly, he sees it – his nose! could it be? Yes, it's him! He has two arms and two legs, and is wearing “a gold-embroidered uniform with a large stand-up collar, chamois-leather breeches, and a sword at his side.” Kovalëv chases after him, stops him, presses him, but the nose – his nose – denies their kinship, turns his back, and runs away. When Kovalëv has all but lost hope, a policeman hands him his recovered nose, which, however, despite the efforts of a doctor, refuses to be reattached. Word spreads, and people rush over to see for themselves. Is it real? But how, and why? And yet, “the world is full of the most outrageous nonsense,” and on the morning of April 7th, out of the blue, Kovalëv's nose is back where it belongs, as if nothing had happened.

The nose is a truly odd piece of flesh. A protuberance that tends toward the grotesque, it is often the dividing line between beauty and deformity. It is an extension of the body, and can even live independently of it, becoming synecdoche and metaphor: be led around by the nose, stick one's nose in, turn up one's nose. While for Gogol', the comical and the absurd have at least a little

something to do with the devil, one nose-relic has fueled religious fervor for centuries in Neapolitan folk culture, as part of the tradition of the cult of San Gennaro, the Saint with whom Neapolitans have a privileged channel of communication. A chapel in the Sanctuary of Pozzuoli shelters the stone on which he is believed to have been decapitated, along with a bust depicting him. According to legend, the sculpture – or a version of it, not really specified, but certainly much older than the 15th-century marble one visible today – was damaged by Saracen pirates, who sliced off its nose with a scimitar, leaving an unnerving, sacrilegious void on the saint's face. Attempts to restore it proved futile; once attached, the new noses always fell off. But one day a fisherman recognized the shape of a nose in a strange stone he continued to catch in his net and throw back into the sea; he brought it to the church, where it literally flew into its rightful place on the statue's face. The irregularity was remedied, and the miracle of the sacred body made whole connected the faithful to the *mysterium*, the obscure unknowability of saintliness.

Giulia Piscitelli's gilded plaster nose at the Museo del Tesoro di San Gennaro adds an unexpected twist to the story. It is the artist's own nose – or rather, an enlarged, sculpted version of it drawn from an unusual self-portrait in pieces that the artist created in 1997 after a painful accident. A sort of true/false ex-voto snuck in amid the authentic ex-votos in one of Naples' symbolic loci of popular devotion. This artist's “nose” is both a testament to the artist's presence and an ambivalent sign, an irregular fragment that has roots in a very long tradition passed down from the archaic and classical Mediterranean world to popular Christian worship: the expression of the believer's gratitude for a miraculous healing, newfound fertility, or a narrow escape from some sort of danger by means of an object, inscription or image evoking the prodigious event and the body, body part, or even the individual organ that was healed. The Tesoro's extraordinary collection of priceless ex-votos is a testimony to this ancient and enduring custom, alluding to public events and private dramas and offering a vivid picture of devotion to the Saint as an element of Neapolitan identity. But in presenting her nose in this place already teeming with memories, Giulia Piscitelli also highlights other of its qualities and potential meanings, such as its demoniacal weirdness,

and the way it – like Kovalëv’s nose – flouts the paramount rule of decency and good behavior expected of such a noble part of the human face. In short, the gilded nose is, in its way, a sign of acknowledgement, but also a sardonic admonition not to lose sight of ourselves, not to let ourselves be overwhelmed, but to persevere, to “have a good nose” for things.

This impulse to push the boundaries of the materials she uses - whether found or made objects, images or words -, simultaneously bending them in opposite directions, forcing them to be something other than what they are while at the same time spotlighting their resistance to accepting what they have become, is one of the main characteristics of Giulia Piscitelli’s artistic work. It goes hand in hand with her capacity to lend a moral character to things, assimilating something of their indifferent extraneousness to human destiny in return. They are fragments, shards of everyday life that have lost their original function or been converted for other uses. With all of their symbolic density, they are like empty molds of a banished presence, perturbing shadows that leave the viewer unsettled, in a state between admiring and recoiling. This is what happens with the wool mattress and old car roof rack – relics from a 1960s Italy on the cusp between per-industrial world and economic boom – covered in silver leaf that transforms them into strange ex-votos, shimmering mirrors intended to capture memories (*Portabagagli; Materasso argento*, 2003). And with *Ex Voto Suscepto* (2019), a gilded metal cast of a syringe with a large screw in place of the plunger, a disturbing testimonial of a “vow made” that leaves the viewer to intuit the painful nature of its object.

A similar idea underlies the twenty-one brightly colored kneelers that make up the large assemblage *Una Nuvola Come Tappeto* (2019). Commonly found in churches and oratories and visible in numerous paintings from the 15th century on, the kneeler is a traditional element of Catholic rites, marking a place as appropriate for the double-knee genuflection required during Mass, and also easing that act, as well as facilitating the contemplative state of individual prayer, enfolding the worshipper in an intimate dialogue with the divinity. Modeled after a kneeler in the Duomo of Naples, each exemplar has its wood frame covered in a different, vividly-colored raiment made of mass-produced Islamic prayer rugs the artist purchased and adapted as a sort of upholstery. The obvious syncretism is made all the more explicit by the title of the work, taken from Erri De Luca’s translation from Hebrew of the biblical Psalm 105: A song of the exodus from Egypt of the chosen people led by Moses, recounting the plagues and the promised land. In verse 39, God extends his protecting hand over the Hebrew camp in the desert. So in Piscitelli’s work, the three monotheistic religions, torn apart by ancient rivalries and each aspiring to assert its own definitive Truth, are made to coexist in a humble, obsolete object, a relic of a religious tradition rapidly falling into desuetude, at least in the West. And yet, in our hyper-individualistic era of mass narcissism, it maintains the odd, embarrassing fascination of a family secret.

“Yellow face! Yellow face!” is the cry of the “Saint’s kin,” worshippers of San Gennaro who goad him with a mix of insolence and devotion, inciting him to perform the miracle. The “yellow face” is the gilded-silver face of the image of the Saint, and also the jaundiced face of a sick person begging for his grace; it is the color of contagion and of quarantine. The color of poison. And golden yellow is also the shade of the Kevlar fabric taken from a bulletproof jacket that Giulia Piscitelli used to create *Planeta* (2018). The form is that of the homonymous liturgical vestment (the cape worn by the celebrant of Catholic mass), but the material unexpectedly shifts the viewer into the ambivalent territory of violence and defense: Kevlar is designed to stop bullets, but is also a thin, smooth fabric that belies its exceptional toughness and durability, recalling precious silk suitable for ceremonial uses. Appearance, the artist seems to suggest, is never enough of a basis to know something, and we cannot know something without experiencing it, without taking risks.

Gold reappears and predominates in a series of geographical or nautical maps and fabrics onto which Piscitelli overlays single or multiple gold-leaf halos, drawn from 12th- and 13th-century religious paintings in which they indicated the divine dignity of the depicted figures. The halos, standing in as disembodied symbols of saintliness, overlay maps bearing elements of an equally highly formalized code made up of geographical features and political boundary lines, ideal routes and obstacles to circumvent, safe harbors and perilous crossings. The same effect is used on fabrics, on which the artist has created decorative patterns by “decoloring” them with bleach, a technique she has long used in her work. These are enigmatic, impenetrable configurations that emanate something strangely enthralling, an echo of lost sacred-ness merging with the geography of an embattled, contested contemporary space. In this context, gold is not just a precious material, but above all a symbolic vehicle, a bridge between past and present. The halos sans their saints float across maps and fabrics, suggesting possible new narrations, and at the same time prompting us to reflect on the stubborn permanence of places, customs and images that continue to shape our world. Hovering between disenchantment and desire for renewal, between sacred and vulgar, between consumption and preservation, Giulia Piscitelli’s works shake us out of our spectatorial torpor, reminding us of the blind persistence of things and the illusion of durability. It’s that old paradox of art: it teaches us to break free, and it shows us that escape is, in any case, impossible.