





Per dare una prima sintesi dell'opera di Verter Turrone vorrei servirmi di uno dei più intriganti modelli filosofici e semantici del secolo scorso, ideato da Gilles Deleuze e Félix Guattari: il paradigma del rizoma. In natura il rizoma è un fusto sotterraneo che, diversamente dal fittone o apparato radicale vero e proprio, ha una estensione orizzontale, assolvendo anche funzione di serbatoio linfatico. I due pensatori francesi si appoggiano a questo bizzarro comportamento vegetale per indagare i processi di genesi e di concatenazione dell'opera (nello specifico della loro riflessione quella letteraria): essa, esattamente come un rizoma, sarebbe soggetta a una crescita irregolare e avventizia, più versata alla coesistenza dei significati che a una loro gerarchia, priva di un centro ed esposta alle più improbabili connessioni. Mi sembra che la ricerca di Turrone presenti più d'una affinità con queste premesse: non solo per la continua sperimentazione, e contaminazione, di molteplici soluzioni espressive, ma anche per il suo essere guidata da un'idea processuale anziché sostanziale, per la sintassi che la distingue, mutevole, risolutamente aperta.

Al punto che il concetto stesso di opera finisce per subire una dislocazione – da contenuto stabile a direzione in movimento, *opus incertum* che non smette di alimentarsi di tutte le variabili innescate dallo spazio, dal tempo, dall'azione dell'uomo. In questa dimensione un ruolo decisivo non può che essere svolto dai passaggi di stato, dalla reciprocità fra pieni e vuoti, dall'intervallo che cresce o diminuisce fra un segno e quello successivo – fra la presenza del fare e ciò che la sua assenza ugualmente installa. Ogni singola opera, in virtù di questo doppio canale di contenimento e rilascio, di contrazione e dilatazione della prospettiva, agisce alla stregua di una valvola pneumatica: diretta a invadere lo spazio circostante, ed è il caso delle macrostrutture, oppure a ripararlo, a distribuire in esso dei minimi centri in cui materie tra loro le più disparate confluiscono in assetto organico.

Alla base sta dunque la progettazione, la volontà di dare o sottrarre struttura: slancio architettonico che si innesta all'aria, che intende lo spazio come un sistema, inseparabile dagli elementi in esso contenuti e dal tempo – che nel ritaglio di perimetri e volumi considera anche la consistenza del vuoto, ne accoglie le infiltrazioni, inglobandole, come certe armature gotiche, nel proprio seno.

In linea con altre esperienze del Novecento anche qui la prassi dominante è quella del prelievo: oggetti estrapolati dal loro contesto primario vengono assemblati al fine di una loro risemantizzazione. Tuttavia vi è una importante divergenza: i materiali su cui Turrone concentra il suo interesse hanno del tutto perso una posizione nell'ambito della realtà – sono in partenza avulsi, fuori di contesto perché corrotti, privi di un valore d'uso come di qualsiasi altra funzione. Materie povere, carcasse di strutture, frattaglie industriali situate al punto estremo della catena produttiva – residui, ossia eccedenze di realtà che non possono essere riassorbite e di cui non si sa che farsene. Sono corpi e conformazioni di un inquietante interregno che, separato fin dal principio dalla natura, riesce estraneo anche al dominio della tecnica.

L'incontro con questi scarti è assolutamente fortuito e tale resta: non si dà un trattamento, una mistificazione, una purificazione estetica: essi ci sono presentati in tutta la loro nudità, nella loro essenza di immondizia, cioè come ciò che etimologicamente è im-mondo, ciò che non appartiene più all'ordine e alla bellezza del creato. Eppure proprio su questa difficilissima soglia si colloca l'operazione, lieve, denotata da una cautela direi quasi affettiva, di Turrone: nella riattivazione del loro segno, nella stimolazione della loro virtualità formale, nell'intervento sulla loro latenza strutturale e molecolare. Il rottame, la materia disadorna quando toccata anche solo per un istante da uno sguardo, e dunque riscattata dal *continuum* indifferenziato dell'oggettività, si rigenera perché questo equivale al suo ingresso nella presenza – alla restituzione di entità. Un cranio di fango compresso adagiato su un guanciale plastico, frammenti di arredo fissati con del nastro adesivo, l'anima di un tavolo per basamento, l'impronta che la vernice o il poliuretano ha inciso su un pannello di compensato: tutto ciò che è difettoso, dissonante, sgradevole recupera una straordinaria dignità, una ragione d'armonia, uno statuto che supera la stessa dimensione estetica. Perché ciò che si vuole escluso dal presente fa qui ritorno come suo fondamento – impressione archeologica, iscrizione fossile che rigetta qualunque sublimazione, che non può più essere resa neutra.

L'oggetto rinasce entrando in una nuova forma. Tuttavia questa forma rimane allo stadio larvale, di crisalide – sequenza contratta nell'atto del divenire. Ecco uno degli aspetti che avvicinano questi lavori a quell'area artistica che passa sotto il nome di installazione. Di essa condividono alcune specifiche dinamiche (soprattutto l'interazione fortissima con il sito che ha ospitato l'esecuzione e con il fattore temporale che l'ha determinata), pur discostandosene per altre, e più significative. Perché la ricerca di Turrone è segnata da un carattere di permanenza, dalla volontà di racchiudere, creare nuclei che agiscono come magneti, come simboli circoscritti, come focolari. E anche perché alla dispersione propria delle pratiche installative si sostituisce qui una magnifica concentrazione plastica, un addensamento o proiezione monumentale anche quando congegnata su scala ridotta.

Nel tentativo di dare una definizione formale ci soccorre un bellissimo termine coniato dall'artista: *archiscultura*, ossia un ibrido fra intenzione architettonica e intenzione scultorea, dove la prima, aggiungendo volumi e linee, è continuativa rispetto allo spazio, mentre la seconda opera dei tagli, intrattiene con esso un incessante agonismo. Termine oltremodo eloquente perché tramite il prefisso riesce anche a suggerire la vicinanza di questi lavori alla misura dell'archetipo – a un modello che, assorbendo il tempo-spazio della contingenza, finisce per diventarne compiuta sintesi, sua ipotesi ideale. Lo scarto ha le sembianze di un vessillo, la stele è fatta di cemento grezzamente compattato, una glassa di vetroresina, simulazione esemplare dell'incarnato marmoreo per noi sinonimo della perfezione antica, concorre a levigare o ad accendere di riflessi più d'una superficie.

Ogni componente, sia essa stilistica, operativa o materiale, sembra effettivamente indicare una tensione a quella proporzione, quell'esattezza, quell'inesauribilità che solitamente attribuiamo al classico. Rispetto all'opera di Verter Turrone la classicità a cui penso non è quella storicamente data, e parimenti non ha nulla a che vedere con dei canoni o delle acquisizioni. È quella che, nell'equilibrio conseguito con i mezzi che ciascuna epoca ci mette a disposizione, instaura e rimanda, diventa argine e prospettiva; che risiede in un approccio determinato e che si versa in una fuga illimitata; o meglio, per citare una splendida formula del poeta Osip Mandel'stam, che "viene sentita come ciò che deve ancora essere, non come ciò che è già stato".

In order to start summarising the work of Verter Turroni, I would refer to one of the most intriguing philosophical and semantic patterns of the past century, developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari: the paradigm of rhizome. The term “rhizome” is, in a botanical context, the underground stem of a plant which, unlike the main root or actual root architecture, tends to grow horizontally, thus providing the plant with a lymphatic storage organ. The two French thinkers rely upon this unusual vegetative behaviour in order to look into the processes of genesis and concatenation of a given work of art (their main focus being on literary works): according to them, the work of art would be, just like a rhizome, the result of an accidental, irregular growth process, one which would rather allow different meanings to coexist rather than establishing a hierarchy among them. Such process would also lack a centre, thus being exposed to the most unlikely connections. It seems to me that the work of Turroni shows numerous affinities with the concept of rhizome: not only does it show a constant tendency to experimentation, to contamination, and to the devising of expressive solutions, but it is also guided by a process-based rule rather than by any substantive principle, one characterised by a variable and unequivocally open syntactic structure. The work of art itself ultimately goes through a process of dislocation – from a stable content to a direction in motion, a certain *opus incertum* that never stops feeding itself with all the variables prompted by space, time, as well as by human action. Within this dimension, a decisive role is undoubtedly played by the passages between different states, which show an existing mutual relationship between emptiness and fullness, as well as growing or diminishing intervals between subsequent signs, and between the presence of the very act of making and what its absence equally inserts. Thanks to the presence of this double channel consisting of both containment and releasing actions, of both a contraction and an expansion of perspectives, every single piece of work acts as a pneumatic valve, which is either directed towards an invasion of the surrounding space – and this is the case of macrostructures – or towards a partition of the same, a distribution of smaller centres where a diversity of materials is able to merge within the same organic arrangement.

The basis of all this is therefore a planning stage, corresponding to the intention of providing or subtracting a structure: an architectonic impulse grafted to air that sees the whole of space as a system inseparable from the elements contained within it, indivisible from time – which, in its cutting up different perimeters and volumes, considers the consistency of void, while integrating and enclosing its infiltrations in its fold, similar to the structure of certain gothic armouries.

In consistency with other Twentieth-century experimental works, here as well the dominating praxis is one of sampling: the objects are extrapolated from their original context, and assembled in order to assume a new semantics of their own. There is, however, a significant difference: the materials on which Turroni focuses his interest have been completely deprived of any placement within reality – they are, from the start, uprooted and out-of-context entities that have been corrupted and deprived of any functional or usage value. These materials are rather poor wrecks of structures, industrial remainders that have been positioned at the very end of a productive chain – they are residual objects, surpluses of reality that can neither be reabsorbed, nor can they be used in any new way. By observing them, one is confronted with the bodies and conformations of a disturbing interregnum that has been separated from nature since its birth, one that even appears as completely extraneous to the dominion of technique.

The encounter with these remainders is – and stays – absolutely fortuitous, since no elaboration is involved, nor are mystification or aesthetic purification processes implemented: the remainders are shown in all their bareness, their essence of pieces of trash, i.e. one sees them in all their being etymologically an example of “im-mondo” (from the Latin *immundus*, impure), which corresponds to everything that does not belong neither to order, nor to the beauty of creation. And yet, upon this rather difficult threshold, Turroni collocates his slight action, characterised by an almost affectionate cautiousness: he reactivates the signs contained in the remainders, he stimulates their formal virtual nature, by intervening upon their molecular and structural latency.

When the wreck, the unadorned material, is touched even for a single instant by the gaze, as well as redeemed from the undifferentiated *continuum* of objectivity, it ends up being regenerated because this process causes its entering a dimension of presence – the wreck is thus given back an entity of its own. A skull made of compressed mud placed upon a plastic pillow, fragments of furniture fastened with scotch tape, the core of a table used as a base, the print left by varnish or polyurethane on a plywood board: everything that is faulty, dissonant, or unpleasant, retrieves an extraordinary dignity, a purpose of harmony, as well as a status that surpasses all aesthetic dimension itself. For what one wants to be excluded from the present is returning here as its foundation – archaeological impression, fossil inscription that rejects every form of sublimation because it cannot any longer be turned into something neutral. The object is reborn by entering a new form. However, this form remains at a larval stage, like a chrysalis – a sequence that has been contracted in its act of evolution. There lies one of the aspects that relates these works to the area commonly known as installation art. Some specific dynamic processes are shared by Turroni and this practice, for instance the strong interaction with the site that hosts the execution of the work of art, or the time-based factor that has determined its creation; yet, there are as well more significant differences, if one compares these works with installation art. Turroni’s research is marked by a spirit of permanence, by the will to both enclose and create nucleuses that act as magnets, as circumscribed symbols, and as firesides. Moreover, instead of the dispersion typical of installations, here one can observe a splendid plastic concentration, a kind of thickening or monumental projection even when the piece has been devised on a reduced scale.

The attempt to give a formal definition for these works is also provided by the artist himself, who coined the beautiful term *archiscultura* (archi-sculpture), i.e. the hybrid between architectural and sculptural intention, where the first, by adding volumes and lines, is continuous vis-à-vis the space, while the second performs a series of cuts, thus producing an indefatigable competitiveness against it.

The term coined by the artist is absolutely eloquent, because the prefix suggests the proximity between these works and the measure established by an archetype; in other words, these works are very much close to a model that absorbs the dimensions of time and space of a contingency and ends up becoming both its accomplished synthesis and ideal hypothesis. The gap has the features of a banner, the stele is made of grossly consolidated concrete; a glaze of fibreglass, which is an exemplary simulation of the marmoreal complexion, represents, for us, the symbol of an ancient perfection that polishes or creates highlights upon a number of different surfaces. Every component, whether it is stylistic, operational or material, effectively seems to point at the tension pulled against the proportion, the precision, and the inexhaustible nature which we commonly attribute to classical art.

As I observe the works of Verter Turroni, the classicism I think of is not one marked by historical chronology, nor has it anything to do with the existence of canons or acquisitions. It is rather a classicism that, through the equilibrium achieved with the means that every era provides us with, becomes a creator and a referent, as well as an embankment and a perspective; it is a classicism that resides in a determined approach, in order to let itself go to an endless escape; even better, to quote a magnificent definition by the poet Osip Mandel’shtam, one that “is perceived as something yet to be, not as something that has already been”.

legno, resina, gomma siliconica, gesso, metallo
installazione in site-specific
wood, resin, silicone rubber, plaster, metal
site-specific installation











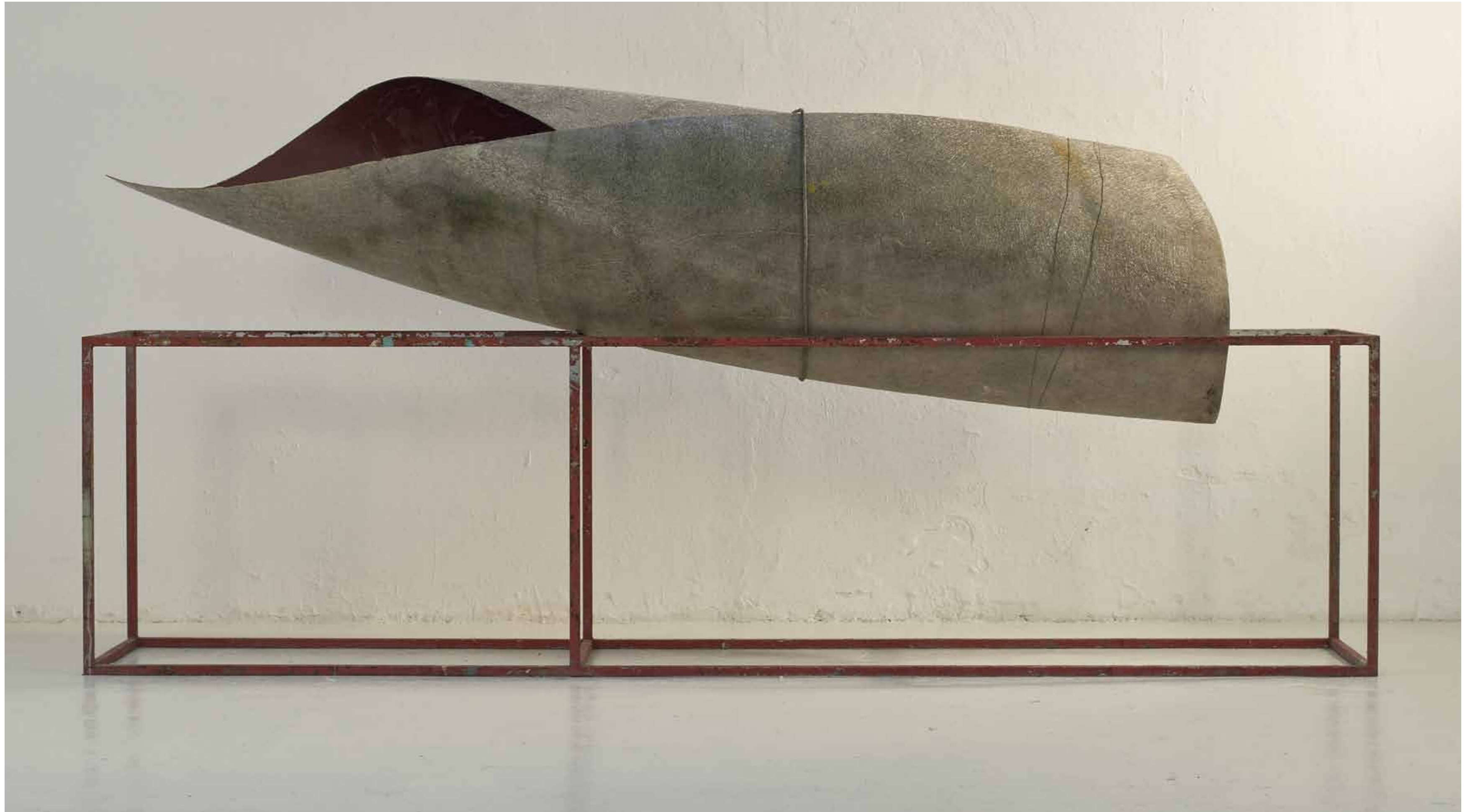


















Cave #3, 2011
Cave #1, 2011
Soglia, 2011

Veduta delle installazioni
View of installations























Ci sono artisti che inseguono la perfezione, coltivano con pertinacia e a volte protervia, un corteggiamento serrato all'idea del sublime, verso un punto di non ritorno dove il gesto sarà perfetto e l'opera irremovibile.

Verter Turrone al contrario è innamorato della precarietà, del germe, dell'incipit, dell'abbozzo ambientale che è paradossalmente e per ossimoro, un disegno scultoreo, uno schizzo tridimensionale che riempie lo spazio, come fosse il foglio volante di un progetto. E in questo suo disegnare per concretezza, gli elementi risultano spesso intercambiabili, mobili e mutevoli nelle combinazioni, disposti a stringere relazioni fallibili, sodalizi temporanei nel momentaneo servizio ad un'idea. La parola ibrido che nell'etimo latino significa "di sangue misto" rende ben conto di una poetica che da sempre cerca d'incrociare il mondo biologico con quello tecnologico, dove l'immaginario naturale del passato arriva a corrompere il futuro, facendo rimare ogni forma e materia sintetica, con la memoria congenita di microorganismi e strutture molecolari.

Così capita, che alcune sue schegge elementari, di resina carteggiata e sottolineata dalle giunture da carrozzieri dello stucco, prendano le vaghe sembianze di mante essiccate, di enormi ossi di seppia e nonostante la loro consistenza chimica e industriale, raggiungano la poesia della curiosità naturalistica. In effetti l'animale, anche riprodotto mimeticamente nella resina, come il cervo, o l'elefante, oppure semplicemente suggerito nell'attributo di un becco o delle zampe, è stato l'unico soggetto terrestre ad abitare in passato, questi suoi micromondi onirici ed essenziali, a sopravvivere in questi habitat deserti e inospitali, dove ogni riferimento all'uomo è bandito. Le installazioni di Verter sono sempre ambientali, non occupano lo spazio ma intendono ridefinirlo e riportarlo ad una assenza di contingenza, e di temporalità. Il vago ricordo di suppellettili che assumono alcune sue costruzioni, non è mai riconducibile ad un uso reale e credibile, a sistemi di vita che ci siano congeniali. L'esplosione nucleare che ha lasciato sul campo o al contrario dissotterrato i suoi bulbi e bacelli plastici è avvenuta in un mondo alieno, in un universo parallelo e i frammenti che possiamo cogliere parlano un'altra lingua, rispondono alle nostre domande con enigmi archeologici sui quali poter impiantare il sogno di scomparse e sconosciute civiltà.

Some artists pursue perfection, they stubbornly and, sometimes, even arrogantly foster the idea of the sublime, and move towards a point of no return where a gesture eventually becomes perfect and the work is immovable.

On the contrary, Verter Turrone is in love with precariousness, with the original germ, the incipit, the environmental outline that paradoxically and by oxymoron equals a sculpting drawing or a three-dimensional sketch filling the space, similar to some flying paper leaf that came out of a blueprint.

Turrone's drawing style is one that follows all rules of concreteness. Its elements are often interchangeable, mobile and variable in all their combinations, while willingly creating fallible relationships and temporary alliances that exist for the sake of momentarily serving an idea.

The Latin etymology of hybrid refers to the concept of "mixed-blood", thus well expressing a poetics that has always tried to combine biology and technology, a world in which the natural imagination of the past corrupts the future by making every shape and synthetic material fit together with the inner memory of microorganisms and molecular structures. So it happens that some of these elemental splinters – made of sandpapered resin emphasized by car-body-like plaster junctures – vaguely remind us of dried mantas or huge cuttlefish bones, and that, in spite of their chemical and industrial compactness, they reach a level of poetry by becoming true naturalistic curiosities.

Actually, the animals that here are mimetically reproduced with resin – such as the stag or the elephant – or are simply referred to by the detail of a beak or a paw, have been the only terrestrial subjects to have lived in the past. Every animal, in his own dream-like and essential microcosm, has been the only creature able to survive in deserted and inhospitable environments, in which every reference to mankind appears to be forbidden. Verter's installations are always environmental, they do not occupy space, but rather tend to redefine it, to bring it back to a state of absent contingency and missing temporality. Some of his constructions vaguely resemble furnishings, yet such similitude can never be thought of as something one could use within a real and believable context or as a life system to which a human being could adapt.

A nuclear explosion has left on the ground or, in contrast, unearthed its own plastic bulbs and pods; this has occurred within an alien world, a parallel universe in which the fragments we have been able to retrieve are speaking another language, by answering our questions with archaeological enigmas on which one can inaugurate the dream of long-gone and unknown civilisations.



Verter Turroni

Simboli politici

attacchiamo il reale alla radice

cambiamone la composizione

e il senso

Gasparelli Arte

Contemporanea, Fano

www.gasparelli.com

testi di

texts by

Roberta Bertozzi

Sabrina Foschini

traduzione

translation

Serena Todesco

crediti fotografici

photo credits

Foto Viterbo

Lastrucci Fotografie

Verter Turroni

pagine 50 e 60

pages 50 and 60

Paolo Semprucci

progetto grafico catalogo

catalogue graphic design

Stefano Tonti

www.stefanotonti.it

catalogo a cura di

catalogue curated by

Verter Turroni

Emanuela Ravelli

© *fotografie e opere*

© *photographs and works*

Verter Turroni

stampato nell'ottobre 2011

da Tipografia Garattoni Rimini

printed in October 2011

by Tipografia Garattoni Rimini

