

sculture di  
Sergio Rodella  
OLT-REALISMO

Periodo dal 1974 al 2015

*L'arte é la memoria di quando l'uomo passeggiava con Dio nell' Eden  
avvolto da luce e bellezza.*

*Negli orrori di un' umanità perduta,  
imbruttita ed incattivita dall'egoismo e  
dalla sopraffazione per la sopravvivenza;  
l'arte indica ancora la provenienza della natura umana e  
la bellezza della sua origine,  
indicando il ritorno e la speranza dell'Eden.*

*Sergio Rodella*



Photo: archivo Sergio Rodella

SERGIO RODELLA OLT-RELISMO

Padova, Centro culturale Altinate San Gaetano  
17 gennaio – 21 febbraio 2016

Progetto e realizzazione



Comune di Padova  
Assessorato alla Cultura

Comune di Padova  
Assessorato alla Cultura  
Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche

Con il sostegno di



Fondazione  
Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Direzione della mostra  
Mirella Cisotto Nalon

Mostra e catalogo a cura di  
Gabriele Righetto

Coordinamento Servizio Mostre  
Marilena Varotto

Segreteria organizzativa  
Maria Pia Ferretti, Francesca M. Tedeschi

Assistenza amministrativa  
Ornella Saglimbeni  
con la collaborazione di  
Franco Zanon

Comunicazione e promozione  
Marta Bianco  
Patrizia Cavinato  
Rocco Roselli

Allestimento  
Squadra allestimenti  
Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche  
Valter Spedicato - coordinamento,  
Antonio Breggion, Luca Galtarossa, Moreno Michielan  
Franco Paccagnella, Silvano Perin

Progetto grafico  
Rodella design studio/Magro Elisa

Traduzione  
Emilia Diano

Crediti fotografici  
Matteo Danesin/Emanuele Rodella

Realizzazione editoriale  
AC edizioni

In copertina  
Particolare del Ladrone "Dimaco"

sculture di  
**Sergio Rodella**  
OLT-REALISMO



# Indice

Gli stupori in gioco <i>Bringing wonders into life</i>	pag 10
Sciogliere, radicalmente <i>A radical choice</i>	pag 12
La preziosità dell'attimo <i>A priceless moment</i>	pag 15
Sorgenti e risorgive dei cominciamenti <i>Wells and resurgences of the beginning</i>	pag 17
Generare non riprodurre <i>Creation not reproduction</i>	pag 21
Apocalisse personale e nuova figurazione oltre tempo <i>Personal Apocalypse and new beyond-time figuration</i>	pag 26
Il lavoro nascosto: da non disegnare sui fogli <i>The hidden work, "not to be drawn on paper"</i>	pag 40
L'impalcatura, un modo profondo di pensare e fare scultura. <i>Armature: a way of thinking and sculpting.</i>	pag 44
L'identità: dalla perdita al ritrovamento <i>Lost and found identity</i>	pag 48
Il Cristo Velato ha un'identità precisa <i>The Veiled Christ and his identity</i>	pag 54
Le figure alate e le passeggiate libere tra i miti <i>Flying through the myths: the winged figures</i>	pag 66
Cristo e il mito senza narrazione <i>Christ and the myth of narration</i>	pag 80
Il classicismo intriso di contemporaneità e lo scoppio inaspettato dell'evento lacerante <i>The 'modern' classicism and the explosion of the unexpected event</i>	pag 88
Salomone è una svolta e un riprendersi libertà espressiva <i>Salomon as a turning point</i>	pag 90
Il linguaggio dei gesti. Il bambino e la scarpa <i>Simple things: The Child and His Shoe</i>	pag 95
Riprendere il cammino <i>Resuming the journey</i>	pag 102
Tramonti, alba e spinte verso l'oltre <i>Sunsets, dawns and beyond</i>	pag 103
I due ladroni olt-realistici <i>The 'beyond-realism' Two Thieves</i>	pag 114
La guizzante presenza dell'attimo <i>The flashing moment</i>	pag 124
L'encomio dello squilibrio <i>The praise of imbalance</i>	pag 125
Lettere <i>Writings</i>	pag 128

# Presentazione

Ogni artista è un mondo a sé, ma è un mondo.

Sono in gioco cioè da un lato dinamiche personali e individuali e dall'altro la messa a confronto e sfida con fattori oggettivi che riguardano la materia, i linguaggi diffusi, le tecniche conquistate dalle comunità e le convinzioni pervasive e i miti operanti in una società.

Sergio Rodella è un mondo a sé che si confronta con il mondo reale.

Intanto è uno scultore, uno cioè che agisce con una dimensione materica fra le più resistenti, uno che fa i conti con la forza e le resistenze del marmo, del bronzo, delle resine, degli smalti, della pasta vitrea... Sono la parte durevole ed oppositiva che tende ad essere inerte all'espressivo. Per infondere l'espressivo e il senso nel materico, bisogna dominarlo allo scopo di plasmare e occorre anche obbedirgli perché tragga fuori tutte le sue potenzialità come materia.

Rodella è uno scultore che si appropria della sapienza antica del fare scultoreo e rivela pertanto aspetti classici, addirittura ellenistici. Ma è uno scultore che attraverso la sapienza professionale contemporanea e pertanto dialoga con l'oggettistica dell'oggi, si meticcia con linguaggi pop e iperrealistici, dialoga con i margini del silenzio che attraversa componenti minimaliste, usa le cesure e i tagli dello spazialismo, ma mai diventa addomesticato alle mode, né quelle nostalgiche del tradizionalismo, né quelle di rafforzamento delle appartenenze alle tribù artistiche vincenti.

Sergio Rodella è per molti aspetti uno scultore della solitudine, dove solitudine vuol dire indagare non soltanto il contesto contemporaneo, ma confrontarsi in maniera dura con la condizione dell'esistere, ponendosi domande radicali che, solo nel silenzio e nel confronto deserto e appartato con l'inaccessibile, possono essere emesse. Ed emesse senza parole. Perché la scultura è gesto, atto e presenza che comunicano in quanto sono, non in quanto esplicano e si argomentano.

Rodella, in questo senso, è uno scultore che produce *pensiero materico*, pensiero cioè che si intrufola nei meandri del senso del vivere, della percezione dell'effimero, della corporeità che è presenza espressiva e non ente chiuso, della domanda di liberazione potenzialmente espressa nella metafora del volo, (dove quel che conta non è volare, ma raggiungere l'irraggiungibile), in tutto questo il pensiero materico ostenta la vita come sfida che avviene dentro la realtà, ma non per appiattirsi su di essa, bensì per andarle oltre.

Per questo il termine *olt-realismo* condensa sinteticamente l'appartenere di Rodella al mondo del fare e del concreto agire con le mani immerse nella materia, ma con lo scopo che, mentre esse stanno dentro la materia, le insufflano un senso per cui anche la materia più solida e greve, s'affievolisce in uno slancio che proietta l'esistenza in un non-tempo e non-spazio, che però non è un oltre che si disperde nel metafisico, ma un concreto 'attimo', in cui

'subitaneamente' la materia si rende disponibile a disvelare un senso recondito. L'attimo è il tempo che le opere di Rodella abitano.

Data questa natura complessa di *materialità e significanza*, non risulta strano che Sergio Rodella attinga al mondo dei miti, anche quelli classici, perché i miti usano materiali narranti per incarnare menti collettive e senso diffuso, traducendoli in icone, non in 'spiegazioni'. È questa la forza del Minotauro, della Niche, di Dedalo e Icaro nella produzione rodelliana, ma non sono miti pescati nel profondo del passato, sono miti che disvelano tutto d'un tratto anche condizioni contemporanee, come quando l'esistenza individuale conosce fulminanti metamorfosi o quando, gustato l'obiettivo vittorioso raggiunto, si ha il momento dopo la celebrazione pubblica, senza il clamore altrui, quando non si celebra la vittoria, ma l'obnubilamento, oppure ancora la voglia di raggiungere risultati impensabili, in condizioni inarrivabili e affidarsi al sogno, compreso il sogno di accettare che la realtà sia inarrivabile. Come il volo senza limiti.

Ed un'ultima cosa, relativa alle ultime opere di Rodella: i due ladroni. Nelle due figure evangeliche Rodella incarna due miti esistenziali: sul margine estremo dell'esistenza di due vite buttate, l'esistere appare ancora abissalmente inesplorato, quindi ha perso il bersaglio. In quell'attimo in cui vi è l'evanescenza più radicale, Rodella individua una lancinante opzione. O accogliere l'esistenza per così com'è (e sentendo in questa accoglienza il riscatto supremo della realizzazione e salvazione) oppure denunciare con rabbia che il senso dell'esistenza si è sottratto e concludere con ira e rivolta in un contorto comunicare del corpo che si ribella a ciò che viene interpretato come assurdo. Queste due opere sono tremende, ma sono una tappa unificante del lavoro di Rodella. Da un lato mostra tutta la maestria tecnica conquistata con una plasticità matura che giunge a realizzare il tridimensionale mediante il compositivo a mosaico, dove ogni singolo muscolo, anatomicamente rigoroso, si tramuta in tessera musiva per essere tenuto e collegato insieme a tutto, in un assunto mosaicale a tre dimensioni, incapsulato in nicchie bronze che non solo fanno da coibente dell'insieme, ma anche compongono una estensione espressivamente realistica, compattata come un orafo trattiene un gioiello e gli dà forma, incastonando le pietre dentro un fustello consono a dissolvere la molteplicità e restituire una presenza unitaria e sontuosa.

Una presenza unitaria con un senso radicale: *o accogliere o rifiutare*. O sentire che il senso è al di là dell'inarrivato senso. O decidere che la sottrazione di senso giustifica opposizione radicale e disperazione.

Ma Rodella ha una propria opzione ed è per le figure volanti: esse sono le esperte dell'oltre, dove stanno i paesaggi del senso.

Mirella Cisotto

*Padova è una città densa di eventi artistici che si dipanano nel tempo. Il panorama pittorico naturalmente ha una sua dominanza, a partire dal patrimonio di affreschi che si sviluppa nel tempo e che potremmo sintetizzare nel fulgore gotico di Giotto, per giungere alle eccellenze del 900 con Campigli e Severini. Ed è giusto che si miri a fare di Padova la città riconosciuta come 'città degli affreschi'. Ma Padova è anche città della scultura sia nelle sue manifestazioni diffuse e minori sia nei suoi splendori che ovviamente non possono non richiamare la svolta incisiva apportata dalla presenza del Donatello, con tutti gli effetti a cascata che il classicismo donatelliano ha indotto in Padova e non solo durante il Rinascimento padovano. Ma Padova conosce anche un originale fenomeno di urbanistica scultorea, impersonato dall'Isola Memmia in Prato della Valle, insula animata da una corona di statue che celebrano storia e personaggi attinenti alla città e vedono anche episodi di scultori di rilievo come Antonio Canova e Pietro Danieletti. Il 700 padovano regala la plasticità dei Bonazza e il proseguo del gusto della statuaria. La vita urbana dell'800 ci sarebbe meno vivace se non godessimo della presenza forte di monumenti realizzati da numerosi scultori, padovani e non, che hanno portato tra gli abitanti di pietra Vittorio Emanuele secondo, Garibaldi, Mazzini, Cavour, Cavalletto, ma anche Dante, Petrarca, Giotto, ecc. La città pertanto è abitata dalla scultura e si potrebbe definire anche "città degli affreschi e della scultura". Il 900 non è poi passato invano, basti richiamare Amleto Sartori con il figlio Donato e Luigi Strazzabosco con il figlio Gianni. Gli anni 80/90 hanno visto comparire un drappello di nuovi scultori, fra cui vanno citati almeno Mario Iral, Renato Petrucci, Toni Liverani, Sergio Rodella, Antonio Ievolella, Elio Armano, Rabaroma. Ma una sottolineatura va fatta per i primi, perché negli 80 e 90 hanno rappresentato*

*una scuola a Padova ed hanno avviato alla scultura nuove generazioni, all'interno dell'insegnamento all'Istituto d'arte Pietro Selvatico (allora si chiamava così). Ma non è ovviamente rilevante soltanto la loro attività didattica, si tratta di artisti veri e dalla personalità forte e compiuta. Questa continuità di personalità scultoree indica che vi è pertanto una neotradizione che permane a Padova e ne fa una città attenta alla scultura.*

*Nel gruppo citato c'è, e si caratterizza, Sergio Rodella di cui qui apprezziamo una biografia artistica.*

*Gli scultori in genere svincolano le parole, perché il loro agire si affida a comunicazioni meno volatili del verbale. E Rodella è particolarmente fedele alla presenza plastica e materica. Di cui non è soltanto poeta, ma tecnico acrobatico, dominatore dei mezzi pragmatici e professionali.*

*Il testo offre numerosi spunti per indicare i sentieri dell'anima e dei luoghi che hanno condotto a sviluppare l'arte plastica di Rodella. Ma piace ricollocarlo in una città (e si tratta di un nativo del padovano) che ha offerto spazio ed accoglienza al linguaggio scultoreo, con tutte le interessanti varianti che si sono succedute nel tempo.*

*E una città cresce anche con l'apporto dei suoi artisti e gli scultori contribuiscono a rendere animata la scena.*

*Se Padova continua a coltivare anche paesaggi della scultura, un ruolo decisamente esplicito va riconosciuto a Sergio Rodella per quel molto che ha già prodotto - e che questo testo ricolloca in un ordine - e per il molto che ancora promette di produrre. La città sta incuriosita ad attendere.*

**Assessore Matteo Cavatton**

# Gli stupori in gioco

Pensiero ed emozioni in pietra e materia

*Vi si deve mettere subito in guardia. Se volete dare uno sguardo ad un'opera d'artista e farvene un'idea immediata, affidandovi alla perlustrazione degli occhi, non andate a vedere delle opere di Rodella.*

*Uno sguardo non basta. Richiede un bagaglio appresso più consistente, rafforzato da curiosità per l'avventura del vivere. Curiosi del vivere, sapendo che vi sono tante modalità per farlo. In quelle opere stanno nascosti molteplici sentieri dell'esistenza, ed è opportuno inoltrarsi in questi. Allora può avere un senso l'incontro con le opere di Rodella. Altrimenti non andate a visitare le opere di questo artista dalla corporosità forte e indiscreta. Potrebbe richiedervi una risposta a: "Cos'è sul serio l'autentico?" Non andreste ad esplorare soltanto delle sculture, ma delle avventure della mente.*

*Il senso più riposto delle cose talora si occulta nei dettagli. Sergio Rodella ama la preziosità e la preziosità non di rado è dettaglio. Non esiste per lui una materia umile, ma soltanto materia trascurata, non ascoltata, non toccata dall'intensità e calore del prendersene cura.*

*Pertanto se non avete voglia di introdurvi nei sentieri della scoperta, non andate ad esplorare una mostra di Rodella. Vi richiederebbe troppa disattenzione per le mappe scontate, per impegnarvi invece a cercare l'esistenza di una mappa celata o che sta in angoli meno frequentati.*

*Detto questo se invece insistete ad andarci, è facile dire che conoscerete un'esperienza gratificante. E in ogni caso non pensate di recarvi per subire effetti molesti.*

*Vi imatterete in un tipo di scultura che mostra anche una propria spettacolarità. Avrete ben presto la seduzione dell'abilità e del benessere.*

*Qualunque sia il tema affrontato, il trattamento della materia è sontuoso: un'occasione per esprimere la gioia dell'incontro e del dialogo tra la corpulenza di marmi, bronzi, resine, paste vitree, legni incastonati che si lasciano trasformare con impasti, intarsi e contaminazioni per imporsi come comunicazione forte. Da un altro verso potreste rilevare che la mente e le mani dell'artista immettono nella materia senso di vita (non poche volte essendo mistero pure a loro stesse). Dentro le opere c'è un inseguimento del "dove siamo e perché". E "chi sono gli altri e l'alterità". Dall'incontro-dialogo scaturisce una preziosità profonda che è fonte di stupore.*

*Le opere di Rodella invitano ad un originario e primordiale stupore per l'inatteso suscitato dalla materia che ha assunto conformazioni fastose, per l'ebbrezza della mente che vi ha lievitato dentro riposti segreti della vita ed infine per lo spiazzamento di chi presenzia e dialoga con l'opera, stupore necessario altrimenti la materia rimane opaca, le idee ed emozioni scolpite si irrigidiscono in cose astratte e la persona che incontra l'opera non colloquia con l'opera stessa, ma si contrae della piatta funzione dell'osservatore e spettatore.*

*Le preziosità della produzione di Rodella sollecitano la creatività del coinvolgimento di chi si pone davanti ad esse. Potreste pronunciare le parole semplici e ingenuie e dire che sono 'belle', ma la bellezza tradirebbe la sola esplorazione della superficie, tralasciando la forza della profondità.*

*Non pensate di percepire delle opere riconoscibili solo perché i corpi sono corpi, gli oggetti sono oggetti, le ali sono ali, i panneggi evocano le volute dei tessuti, il sole è il sole e una scarpa è una scarpa. Non si tratta di un lineare realismo. La realtà è soltanto gradino per l'oltre, un transito verso una dimensione trans-percettiva.*

*Si tratta di olt-realismo, come più avanti si avrà modo di esplicitare in modo più diffuso.*

*Se proprio dunque insistete ad incontrare le opere di Rodella, recatevi con lo scandaglio, perlustrare solo l'esterno è come essere invitati in casa di amici e limitarsi a guardare la facciata.*

# Bringing wonders into life

Thought and emotions turned into matter and stone.

*You should immediately be warned. If what you are looking for is to have a quick look at the works of an artist, by letting your eyes glide over their surfaces just to get a quick idea, please don't go to see the works of Rodella.*

*A simple look is not enough. This is a task which requires a full equipment, enriched by a good deal of curiosity for life and adventure. A curiosity for life that, as we know, may be expressed in many ways. In this artist's works are hidden the manifold paths of existence, into which you need to penetrate. Only then you will be ready to meet Sergio Rodella and his works. Otherwise, my advise is to keep away from this great artist and the intense, bold power of his sculptures. You could even end asking yourself: "What is really authenticity?". As a matter of fact, you will not only be confronted by a sculpture, but by an intellectual adventure.*

*It happens that the most authentic meaning of things is hidden in details. Sergio Rodella loves preciousness and preciousness not rarely is a detail. To him, there is no such thing as humble matter, but just neglected matter. A matter that has not met the attention and warmth of somebody's care.*

*Thus, if you don't feel like facing new discoveries, please, don't go and explore an exhibition of Rodella's works. Because then you should forget all the conventional maps and look instead for the hidden ones, tracing them in the darkest corners. His said, if you will still insist, I can easily assure you that this will be for you a very gratifying experience, with no side effects.*

*Rodella's sculptures are to some extent spectacular. They will seduce you with their skill, invention and ability. Whichever the subject, he treats materials sumptuously. Sculpture to him, it is an opportunity to express the joy of mixing and connecting, as if it were a dialogue, the bulkiness of marble, then bronze, molten glass, wood inlays, with impastos, inlays and contaminations. The result is a strong visual communication.*

*You could also discover that his mind and his hands infuse life into matter, often in a mysterious way.*

*It could be said that his works are questions. "Where are we and why?" Or even: "Who are the others? What is otherness?" These questions are amazingly valuable.*

*Rodella's works generate an original and primeval sense of wonder, due to the surprising use of materials transformed into something sumptuous, to the rapture of the mind, which has infused them with the hidden secrets of life and, finally, to the sense of displacement exerted on the onlooker. A necessary sense of wonder, without whom all the ideas and emotions transfused into the sculptures would freeze, would become an abstraction and the visitor would be unable to dialogue with the work, thus remaining just a silent and distant observer.*

*So rich of preciousness is his production, that it stimulates the involvement and creativity of the observer himself. Too simple and naïve would then be to dismiss them as simply "beautiful". Such definition would stop at the surface, without exploring the power of its depths.*

*But don't think that you will easily identify these works, just because you can recognize bodies as bodies, objects as objects, wings as wings. The drapery recalls real folds in a fabric, the sun is the sun and a shoe is a shoe. But this is not plain realism. Reality is just the first step to something beyond it. A passage towards a trans-perceptive dimension.*

*We could call it beyond-realism, as we will explain further on.*

*If, after all this, you are still determined to meet Rodella's works, then you should take with you a sounding lead. Exploring only their surface would be like as if you were invited by some friends, and then just stop outside their house to admire the façade.*



# Scegliere, radicalmente

Non resta che stare da una parte

C'è una scena centrale e drammatica nella mostra, un capitolo nuovo, e per ora ultimo, di quelli tracciati da Sergio Rodella. Sergio non è per le emozioni flebili. La vita in ogni caso è una opzione estrema. Altrimenti non è. Oppure è banalmente inautentica e insignificante. Una cosa che scorre srotolando nella banalità.

## Ecco dunque la scena:

*si stagliano due figure umane, contratte negli spasmi che precedono la morte, morte per crocefissione<sup>1</sup>. Anche se nella scena la croce, in quanto oggetto palese non appare: è divelta, quasi estirpata, ridotta ad un solo appoggio inferiore, su cui si sostengono, quasi librati, i due personaggi dalle braccia dilatate e spalancate, essi sono trasfigurati in un'icona incarnata di croce, mediante le loro contrazioni, il loro corpo deformato in raggrumi rattrappiti, segno estremo della loro esistenza buttata.*

*Sono i due ladroni crocefissi con Cristo.*

*Eppure nello scenario manca una rappresentazione di Cristo. Egli è solo una presenza 'oltre'. Non un qui visibile. Dato che, per entrambi i ladroni, ossia umanità reietta, egli non è visibile, in quanto segnala un paradosso o un mistero. Nell'opera esplose l'assenza dell'Uomo Crocefisso (che nell'allestimento è rappresentata da una fenditura di luce): Egli infatti è già salvezza e basta soltanto la luce per rivelarlo. A chi accetta tale dimensione. Ovviamente.*

# A radical choice

You can only take one side

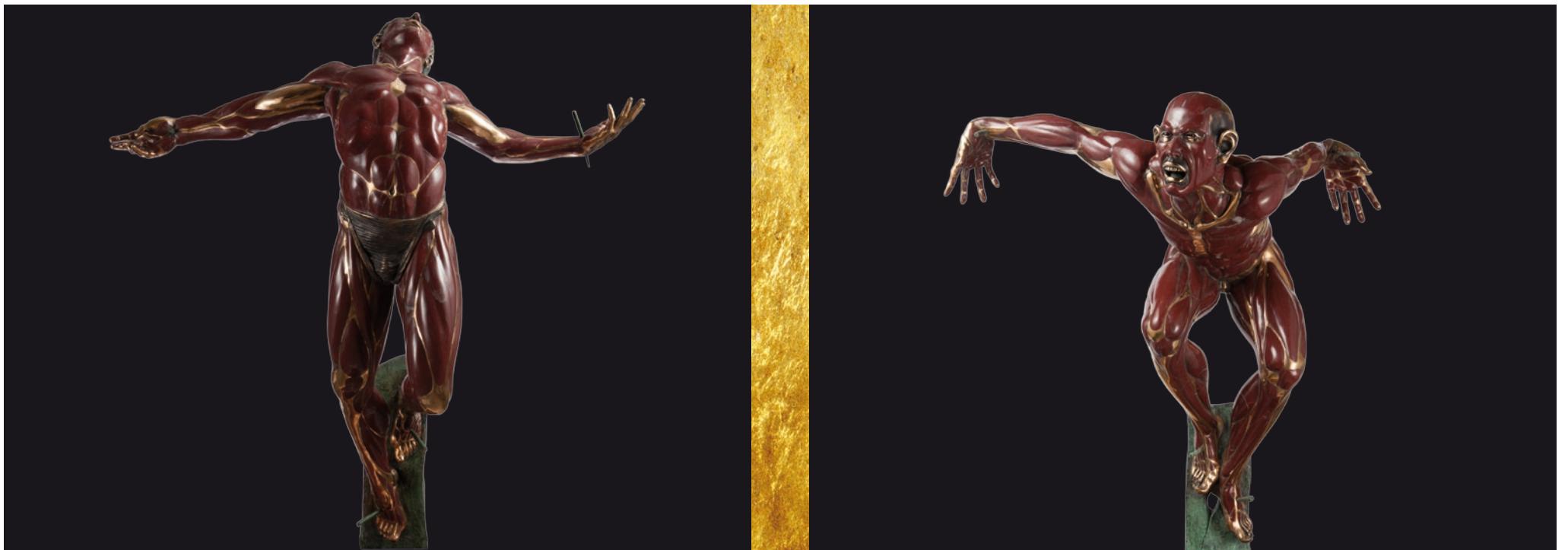
There is a central, dramatic scene in the exhibition, a new chapter – the last one at the moment, among those traced by Sergio Rodella. He is not a man for weak emotions. Life is, anyway, an extreme option. Otherwise it wouldn't be life. It would be an inauthentic and meaningless thing. Something sliding towards banality.

Here is the scene: there are two human figures, contracted with the spasms preceding death. They are being crucified. Yet, in the scene, there are no crosses to be seen; their presence is implicit. The two crosses have been uprooted, eradicated, reduced to a mere support under their feet. With their arms spread, open wide, they are the incarnated icons of the cross. The bodies, twisted and lumped, are the extreme symbols of their wasted existences.

They are the good thief and the bad thief, crucified with Christ. Yet, on this scene, Christ is absent. He is someone "beyond", not an actual, visible presence. Christ is in fact a paradox, a mystery. In this work, the absence of the Crucified Man (represented by a beam of light) is explosive. In fact he is already salvation and the power of light enough to reveal his presence. That is, of course, if you are a believer.

What is left then is the absolute heaviness of human condition. What we see is a powerful sheet of light, to be interpreted as an extreme element.

The events of Christ life transcend the tragedy of his passion. The Project



<sup>1</sup> Luca 23

<sup>33</sup> Quando giunsero sul luogo chiamato Cranio, vi crocifissero lui e i malfattori, uno a destra e l'altro a sinistra (.....)

<sup>39</sup> Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: «Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e noi!». <sup>40</sup> L'altro invece lo rimproverava dicendo: «Non hai alcun timore di Dio, tu che sei condannato alla stessa pena? <sup>41</sup> Noi, giustamente, perché riceviamo quello che abbiamo meritato per le nostre azioni; egli invece non ha fatto nulla di male». <sup>42</sup> E disse: «Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno». <sup>43</sup> Gli rispose: «In verità io ti dico: oggi con me sarai nel paradiso».

<sup>1</sup> Luke 23

<sup>33</sup> When they came to the place called the Skull, they crucified him there, along with the criminals—one on his right, the other on his left. <sup>39</sup> One of the criminals who hung there hurled insults at him: "Aren't you the Messiah? Save yourself and us!" <sup>40</sup> But the other criminal rebuked him. "Don't you fear God," he said, "since you are under the same sentence?" <sup>41</sup> We are punished justly, for we are getting what our deeds deserve. But this man has done nothing wrong." <sup>42</sup> Then he said, "Jesus, remember me when you come into your kingdom. [d]" <sup>43</sup> Jesus answered him, "Truly I tell you, today you will be with me in paradise."



*Al fondo resta la gravità assoluta della sola condizione umana. Compare soltanto una lamina potente di luce che domanda un'interpretazione estrema. Le vicende di Cristo vanno ben oltre le vicende tragiche della passione. Il Disegno è già compiuto. Perciò è assente in una scena che deve palesare altri eventi. Egli è nella luce e dà luce. Tra lui e i due ladroni si apre di fatto una distanza smisurata che si può anche tradurre nella solitudine immane dell'esperienza dei due morienti. Essi sono l'umanità 'normale' che si interroga su cosa voglia dire vivere: una ricerca non simulata sui perché insondabili dell'esistenza e della sua cessazione.*

Rodella comunque non si lascia andare alla narrazione. È uno stringato fotofinish tridimensionale, non un racconto e tantomeno una sequenza. I due ladroni esplodono nell'attimo radicale dell'opzione da che parte stare. È una rappresentazione lancinante, non un commento che si dispiega.

La narrazione può invece snodarsi in un percorso di vita, uno snodo temporale, una sequela di eventi: mentre la condensazione di vita alla fine si raggruma nella plasticità del simbolo e nei segni del mito. Simbolo e Mito non hanno tempo. Sono pura presenza. Istantaneità. Comunicazione senza declinazione e sbavature.

La vita è in larga parte inspiegabile ed è facile supporre che proceda senza direzione. Quando si è sprofondati nell'oscurità di senso non restano che le scelte e le risposte radicali. Se non sai dov'è una meta, te la poni drasticamente. Te la regali e ci credi. Per non essere costretti all'immobilismo e risultare paralizzati nella scelta del dove andare.

Allora non ci possono essere ragioni e argomenti, ma scelte nette e atteggiamenti di fondo: la vita o la si accetta e si accoglie come una constatazione incondizionata oppure la si rifiuta fino al dileggio.

I due ladroni rappresentano queste due polarità. Sono le posizioni estreme della vita "normale". Entrambi tirano le conclusioni di un fallimento abissale. Uno di essi fa un rilancio e suppone un oltre. L'altro si chiude nella partita persa e irride e sberleffa ogni consolazione. È un vinto che irride alla sconfitta e la maledice.

È chiaro allora che i due ladroni di Rodella sono soltanto in parte "i Ladroni" evangelici.

È il rotolo narrativo che li fa scorrere se si rimane nella scena scritta del Vangelo, ma i due ladroni costituiscono una sintesi dell'intera umanità. Sono un fuori tempo e fuori storia. Sono la radicale accettazione e accoglienza oppure il rifiuto e la ribellione abissali.

Ciò che ci sovrasta o lo si accoglie oppure ce lo si scuote di dosso, come una estraneità senza fine che ha il malgusto di starci addosso. Nella potenza di tutte le due figure contrapposte, Rodella lascia intuire che in entrambe si sprigiona una forza. È la direzione e l'apertura alla possibilità che fa la differenza. Ma l'uno e l'altro stanno egualmente sull'abisso. E questa radicalità può strisciare tutta la vita, eppure si affacciano momenti – anzi "attimi" contratti e intensi – dove la radicalità affiora tutta nella sua lancinante imposizione. E il salto/opzione è estremo: o nel vuoto o nel possibile. Tutto il resto è adeguamento e conformismo. Lungaggine dei riti e delle consuetudini.

has already been carried out. This is why he is not there, on a scene where other are the events on the stage. He is in the light and gives light. Between him and the two thieves stretches an immense space, which could be interpreted as the tremendous loneliness of the dying men. They are "normal" human beings, asking themselves the meaning of life: the authentic search for the meaning of existence and of its end.

But Rodella does not indulge in narration. The scene is a sharp, three-dimensional photo finish; neither a story nor a sequence. The two thieves are caught in the moment when they must choose which side to take. It is a heartbreaking representation, not a judgement.

The tale tells of a lifelong journey, a temporal junction, a succession of events. What is left then, is the statuesque power of the symbol and of the myth. Symbols and myths are timeless. They are pure presence. Immediacy. Instantaneous communication. Life is mostly inexplicable and thus without direction.

When you fall into darkness, you are left only with radical answers and choices. If you are unable to see your destination, then you need to make a drastic decision. It's a gift to yourself and you must believe in it, lest you will remain still and paralyzed. There cannot be reasons or excuses, just clear choices and decisions: life can only be accepted and embraced unconditionally, or refused with contempt.

The two thieves incarnate these two polarities. They are the two extremes of life as we know it. Both feel the abyss of their failure. But, while the first is convinced that there will be something beyond this life, the second freezes up, mocking any possible solace. He is the defeated cursing his defeat.

It will be clear then than Rodella's thieves are something more than the two thieves from the Gospel. We can of course see them as they are represented in the Gospel, yet, at the same time, they represent humankind, beyond time and history. Either total acceptance, or utter rejection and rebellion. By countering the two characters, Rodella is showing the power they both emanate. But, what makes the difference, is the direction and the fact of being open to possibilities. Both are equally on the verge of an abyss but, if such an extreme condition can be a lifelong one, there are times – or indeed contracted moments – when one has to make a choice. Then the jump/opzione can only be either taking a leap into the unknown, or into the realm of possibilities. All the rest is conformism, empty rites and habits.

# La preziosità dell'attimo

Già in questi tratti, appena abbozzati, affiora la tessitura del pensiero plastico di Sergio Rodella: occorre saper scegliere *il lampo dell'attimo*: è lì che si rivela il senso terso che non è compattamente tragico, ma è anche serenità, piacere di scoprire il disvelamento della propria identità profonda, l'ebbrezza stessa di accettare una sfida, il passaggio repentino oltre le soglie delle condizioni d'esistenza: sono tutti attimi potenti. E transizioni dove la lentezza non è protagonista. La lentezza arriva sempre in ritardo.

È questo un aspetto di Rodella che si ripresenta più volte nelle sue opere.

Sembra presupporre che le vicende umane si svolgano in processi complessi e in srotolamenti di tempo, ma i processi sono diluizioni e pastoie torbide e indecifrabili nelle routines, finché non giunge quell'attimo risolutivo che toglie il trascinarsi dell'esistenza dalle nebbie e dagli intrichi e allora, in un quantum presente e inafferrabile – *l'attimo appunto* – esplose il senso e l'azione, sia un bambino che gioca all'equilibrio con una scarpa, sia il Minotauro che si denuda della sua ferinità e istantaneo risorge nella purezza adolescenziale con bagliori nello sguardo azzurro, sia nel San Michele dell'Apocalisse che infila rapido il tempo della fine catastrofica, perché possiede già il bagliore, tagliente come una folgore, dei cieli nuovi e delle terre nuove.

Tutte le culture sono celebratrici, nella confezione dei miti, della rapidità dell'attimo in cui il transito tra il prima e il dopo è così celere che non lo si può fermare. Ed è già trasmutato in totale altro. È questa la sigla recondita delle Metamorfosi.

Sta in tale nodo uno dei paradossi dell'opera di Rodella: egli è un cantore dell'attimo rapido e leggero, anzi prontamente imprevedibile, mentre il suo disvelamento concreto lo affida in un ossimoro d'azione, ossia ad una arte lenta, materica, ponderosa, inerte, debitrice delle norme implacabili della fisica, qual è la scultura.

Eppure proprio perché l'attimo è troppo rapido e immediatamente perso, tuttavia rivelatore, allora bisogna immergerlo e tuffarlo nella materia che lo ancori, ma attraverso la lentezza del lavoro sulla fisicità, possa celebrare il tempo del battito d'ali che è l'istante.

L'attimo è la Rivelazione, oppure il Satori dello Zen, ossia il "repentino rendersi conto", è il momento in cui la pienezza del cogliersi vivi, congiunzione di personale e complessivo, diviene un getto lanciato nell'unicità dell'istante.

# A priceless moment

I suppose Rodella's conception of sculpture will have emerged even from these first few hints. According to his view, one has to grab the flashing instant: it is there, in fact, the clear revelation, not necessarily just tragedy, but also serenity, a sudden transition through and beyond existence. All these are powerful instants and, at the same time, sudden transitions. Slowness is banished. Slowness is always late. This is a recurrent issue in Rodella's works. It would seem he is assuming that human happenings are complex processes and temporal sequences; yet those processes are diluted into a cloudy and incomprehensible routine, until that moment appears, when the mist thins out and knots unravel. It is at this point that the elusive instant will explode into action, acquiring its meaning. It can be a young boy playing with his shoe, or the Minotaur, stripping himself of his ferine aspect and resurrecting as a pure young man, with a blue flash in his eyes, or the archangel Michael in the Apocalypse, running through the end of time with his sword, as the sharp dazzle of new skies and realms belongs to him.

Every culture celebrates, through its myths, the swift instant that cannot be frozen, because it would be already something else. This is the secret meaning of the Metamorphosis.

This is one of the paradoxes we will find in Rodella's works: he celebrates the swift, light, elusive moment, while materializing it through a slow, materic, inert, heavy artistic technique such as sculpture. An art deeply dependent on the laws of physics. Thus, because the moment can disappear so quickly, to be anchored it must be plunged into matter.

Moment means Revelation, or what Satori is for Zen philosophy, that is, a sudden awareness. The instant when we are fully conscious of being alive, both on a personal and on a universal level.

It is then clear that, to Rodella, uniqueness and preciousness are the moment's attributes. They need to be expressed through artistic action, using manual and mental skills, but also by using excellent and unusual materials. All the work of this artist is a search for a higher level of preciousness. The tell-tale instant clothed in precious matter.

In his first works, where he is already fully aware of the path he will later follow, he combines the 'humbleness' of wood (a choice due to his shortage of money at that

È chiaro allora che per Rodella la *rarietà* e la *preziosità*, sono attributi dell'attimo e vanno espressi con azione artistica (cioè con abilità manuale e mentale al limite della destrezza), ma anche usando materiali eccellenti e inconsueti. Tutta l'opera di Rodella è una ricerca per avvicinarsi ad un livello più alto di preziosità: l'istante rivelatore addobbato da materia pregiata.

Già nelle prime opere che rivelano l'emergente consapevolezza della direzione di strada che l'artista dovrà percorrere, miscela la 'povertà' del legno (che è intrisa dalla ristrettezza economica dell'artista in quel periodo) assieme all'arricchimento dei metalli. Poi l'incontro con le 'preziosità' andrà immettendosi in marmi dalle policromie varie e con miscele di metalli non poche volte convenzionalmente 'nobili'. Nella sua esperienza infantile però, il fantastico dell'arte, era collegato anche alla sontuosa ricchezza dei mosaici visti a Ravenna e Aquileia. Il mosaico è un frammento nobile che si fa unità sontuosa. Anche questo stupore primo, vissuto da bambino in viaggio scolastico, deve farsi strada e tradursi in forma adulta, una forma che passa per l'esperienza delle pietre dure fino a giungere alla realizzazione del *mosaico tridimensionale e plastico che è molto esplicita nei "Ladroni"*.

I due ladroni divengono l'incarnazione di due mosaici volumetrici, una fusione 'preziosa' di bronzo su cui si innescano le tessere corpose dei muscoli polimaterici e multicolori, in una sintesi di mosaicità che modella lo spazio ed esce dallo stereotipo bidimensionale. I corpi sono mosaici dove si compongono pregevolezze. L'opzione radicale dell'esistenza/accoglienza, ossia constatazione della vita oppure il rifiuto astioso e la ribellione alla vacuità dell'esistenza – espressa nei simboli dei due "Ladroni" – non è un momento né basso né effimero. E' una condizione 'pregiata' per fare rapido conto del vivere. Perciò deve essere sontuoso anche l'agire della e sulla materia. La materia riscattata richiede l'immissione di segni e di stigmi della rarità e dell'unicità. Non è un problema estetico: è una questione che attinge all'abissalità del trovarsi a vivere.

*Ogni esistenza è un unicum che deve disvelare a se stessa il proprio modo di essere unicum.* Che può essere un'intrusione o un grande lancio, ma non materia vile e inflazionata. La vita ignobile e deprezzata si rivolta contro se stessa. E diventa puro deposito e cascame.

time) with different metals. Later he will enrich his works with polychrome marbles and precious metal alloys.

When he was a boy, he had been impressed by the sumptuousness of the mosaics he had seen in Ravenna and Aquileia. Each single mosaic tessera is a noble fragment but, when combined, they form a sumptuous unity. This sense of wonder, first experienced during a school trip, would later lead him to experiment with semiprecious stones and then, as an adult, to that very special three-dimensional, plastic sort of mosaic that is the group of the Two Thieves.

They are shaped like volumetric mosaics, so to say; two precious bronze castings inlaid with sturdy marble tesserae, to create a polymateric and multichromatic muscular unity and mould the space surrounding them.

The radical option of existence/acceptance – that is either acknowledging or resentfully rejecting life – expressed by the Two Thieves, is not a low, or fleeting moment. It is a privileged, outstanding condition, that accounts for life. This is why materials and techniques need to be rare and precious. It is not a question of aesthetics, but something that has to do with the unfathomable problem of living.

Each existence is unique and must reveal its uniqueness to itself. It can be an intrusion or a big jump, but certainly not worthless matter. A vile life turns against itself; it is nothing but waste.

# Sorgenti e risorgive dei cominciamenti.

Sono partenze, ma non si sa dove sia il mare.

Da dove è partito Rodella?

A volte i cominciamenti partono da lontano. Addirittura non rivelano i segni dei cominciamenti. Sembrano storie che stanno andando altrove. O forse vagano senza meta. C'è più il senso del perdersi che del trovarsi.

Ma chi sta dentro il cominciamento avverte, magari in forme confuse e sconnesse, che una direzione c'è, che esistono dei poli attrattivi verso cui intrinsecamente tendere.

Sergio è cominciato, cioè nato, nel 1949. A Noventa Padovana, quando ancora le tracce di guerra e i ricordi facevano notizia e si lottava giorno per giorno – così si diceva – per andare *“oltre i tempi della scodella di latte con la patata lessa”*. Era però ritornato il desiderio di futuro. La famiglia Rodella aveva già sette figli e Sergio si aggiungeva alla squadra e la squadra avrebbe raggiunto il numero di dieci rampolli.

*“Mio nonno – ricorda Sergio – era maestro elementare e quindi in famiglia si respirava il riscatto del sapere. La mamma ci faceva disegnare per occupare il tempo, con l'ago ci induceva a tracciare delle silouettes, dei mosaici di carta insomma, essi successivamente si staccavano, tecnica che ho usato nei primi lavori grafici. Un fratello poi disegnerà scarpe e un altro aveva iniziato il percorso di architettura. Un parente forse era uno scultore, ma se ne parlava in modo impreciso. In casa si coglieva un netto no alla vita artistica perché era troppo precaria. E non aveva senso tendere al precario, quando vi si era già dentro.*

*La precarietà mi è rimasta, per questo non uso carte pregiate e tuttora disegno su superfici modeste. Mio padre accettò il mio percorso formativo in un Istituto d'arte, quando mi giunsero i primi riconoscimenti e premi, accompagnati da un riscontro in danaro. C'era molto realismo in famiglia”*

In un paese il luogo di eccellenza, soprattutto per la gente comune, era la parrocchiale. Nella cultura popolare la chiesa costituiva la casa di tutti:

*“Quando ero chierichetto scrutavo dentro la chiesa di Noventa, nebulosamente ero preso dal fascino del Bonazza, soprattutto la madonna attorniata da sculturine. Davanti all'asilo,*

# Wells and resurgences of the beginning.

They are all starts, but nobody knows where the sea is.

Where did Rodella start from?

Sometimes a start begins from afar. Sometimes even without any warning. It may look like a wandering road, leading nowhere. But, the person who is starting feels, perhaps confusedly, that there is a direction, a magnetic pole to head for.

Sergio was born in 1949, in Noventa Padovana, when still the effects of the war were lingered on and every day was a struggle to make ends meet, or, how they said there, to “put on the table a cup of milk with a boiled potato”. But people had begun to look again at the future. At that time the Rodellas had seven children, and Sergio was a new entry, and two more would come after him.

“My grandfather”, recalls Sergio, “was a school master and so, to our family, culture was a sort of redemption. My mother encouraged us all to draw as a pastime, and she taught us to shape silhouettes by piercing a sheet of paper with a needle, a sort of paper mosaics. I used this same technique in my first graphic works. One of my brothers became a shoe designer and another went to study architecture. It was said that in the past probably there had been a sculptor in the family, but nobody knew much about him. At home they didn't like the idea of working as an artist, as they thought it was something too precarious. And our life was already precarious enough. This feeling is still with me, this is why I don't use expensive paper for my drawings. My father consented to my studies at the Art School only when I was awarded my first recognitions and money prizes. My family was very matter-of-fact.”

The most important place in a small town was the parish church. The church was everybody's home.

“When I was an altar boy, and I gazed around in Noventa's church, I felt a confused attraction for the Bonazza sculptures, especially for the Virgin surrounded by little statues. In front of the nursery school there was an ancient villa with a statue of Hercules. I didn't know anything about Hercules or any other character, but I was



Chiesa di Noventa Padovana



Paliotto a bassorilievo (scultura di Antonio Bonazza)



San Pietro (scultura di Antonio Bonazza)



San Paolo (scultura di Antonio Bonazza)

*nella villa prospiciente, c'era una scultura di Ercole, non sapevo nulla né di Ercole né di personaggi, ma ero chiaramente attratto da tutte le figure plastiche. La scultura non me l'hanno insegnata, l'ho vista. Era parte della mia vita infantile quotidiana.*

*A scuola mi fecero fare le prime esperienze di incontro con l'arte, subivo il fascino per i mosaici di Ravenna, ero attratto da Picasso, dai surrealisti e metafisici, erano pulsioni che i miei compagni non avevano, io non sapevo, non capivo, ma accadeva qualcosa di insopprimibile in me, anche se indefinito.*

*Mi affascinavano le statue di villa Giovannelli, quelle della scalinata, anche se non avvertivo il senso di quei personaggi in pietra. Atteggiamenti e movimenti inspiegabili.*

*Il mio insegnante delle medie, Sergio Di Franco, riconosce che in me vi sono delle potenzialità e questa presa di posizione di un adulto autorevole, mi dà conferma che qualcosa in me effettivamente c'era. Allora "forse posso fare", è l'idea che passa. La mostra realizzata poco dopo mi dà credibilità, consente di prendere la sfida, andando oltre le ristrettezze economiche che mi condizionavano non poco.*

*Decido che i miei studi si orienteranno in campo artistico. E mi iscrivo all'istituto d'arte, il Pietro Selvatico. Proseguo poi fino ad immettermi nell'Accademia delle Belle Arti a Venezia, dove allora c'era Alberto Viani.*

*Tutto mi risucchia nell'atmosfera dominante di quegli anni. E' il trionfo dell'informale. La 'figura' è un tabù là dentro, anzi una contaminazione da cui starsene lontani.*

clearly attracted by all those plastic figures. I wasn't taught sculpture. I saw it. It was part of my everyday life as a boy.

At school I was introduced to art for the first time. I was fascinated by Ravenna's mosaics, I loved Picasso, the Surrealists and the metaphysical paintings. Apparently my schoolmates didn't feel the same. I didn't understand, I didn't know, but something irrepressible was happening inside me, although it was still unclear to me.

I was fascinated by the statues on the staircase of Villa Giovannelli, even if I didn't know what those stone characters meant. I didn't understand their movements or positions.

My secondary school teacher, Sergio Di Franco, acknowledged my potential and, as this opinion came from an authority, it was the confirmation that there was actually some talent in me. So I thought that perhaps I could do something of myself. The exhibition I held soon after, a sort of a challenge, made me gain some credibility and helped me with the money, since its shortage had influenced me so much.

So I decided to enrol in the High School of Art Pietro Selvatico. After my leaving certificate I attended the Accademia di Belle Arti in Venice, where, at the time, was teaching the sculptor Alberto Viani. I was soon swept away by the atmosphere and trends of those years. The place was ruled by informal art. There, any "figure" was a



Ercole (Villa Cappello)



Ercole (Villa Cappello)

*Ed io esco dall'Accademia 'informale' tutto d'un pezzo, con la scultura quasi rimossa, produco soltanto tele informali. Mi pare di essere nel giusto e di avere anche qualche abilità. Sono un astratto e mi sembra di essere evoluto."*

*E quando si ha una certezza mal riposta, può capitare che arrivi il bambino che proclama senza riserbo "il re è nudo", non appena vede sfilare il sovrano completamente svestito, ma con atteggiamenti quasi indossasse l'abbigliamento più opulento, transitando tra le lodi generali della gente che non vuole esporsi e teme di essere giudicata negativamente, prona alla menzogna diffusa e all'acquiescenza che sembrano garantire vantaggi maggiori .*

*Il bambino per Rodella è stato Orlando Tisato, un pittore-bambino di oltre vent'anni più anziano di lui, ricco di un'esperienza pittorica astratto-bizantina, cromaticamente acceso, avvolto da una profonda spiritualità e ricco di esperienze internazionali, soprattutto statunitensi. Tisato, legato a Rodella da amicizia, analizza la produzione pittorico- astratta del giovane artista e come il bambino del re nudo, si pronuncia chiaramente – come riferisce con nettezza Sergio stesso: "guardando il mio lavoro, disse chiaro: tutto questo è alienazione".*

Forse perché vi coglieva qualcosa di coatto, di etero-diretto, non che l'informale in sé sia alienazione. Ma in Rodella non aderiva alla sua natura profonda e autentica.

Per Sergio quella radicale sincerità, segna una svolta. E decide di abbandonare il sentiero percorso.

taboo, in fact a contaminating issue to keep well at bay.

So, when I left the Academy, I was frozen stiff. Sculpting repressed, I produced only informal paintings. Still I felt I was on the right path and I had some talent. Being an abstract painter made me feel an avant-garde artist."

But sometimes, when one is too certain of a wrong idea, it can happen that a child will come and exclaim: "The king is naked!" while watching the emperor parading with no dress on among the applauding crowd, as if he was wearing the most luxurious of apparels.

That child, for Rodella, was Orlando Tisato, a 'child-painter' 20 years his senior, whose long experience of abstract- byzantine painting, shimmering with a rich chromatism, was conveying a deep spiritual power. Moreover Tisato was internationally known, especially in the USA.

They became friends and Tisato, after analyzing his young friend's production, exclaimed: "All this is alienation!"

Perhaps his judgement was inspired by something that he had perceived as forced, as external, not because informal art meant alienation in itself. But it didn't match Rodella's authentic nature.

To Sergio, that directness marked a turning point. So he decided to leave that path.



Gli Ercole (Villa Manzoni)

Ora gli ricompaiono gli echi e i richiami della scultura. Come un boomerang che torna indietro. Ed è un ricominciamento.

Le cose accelerano, fatto il militare, la madre lo sollecita ad uscire di casa ed affrontare la vita in maniera aperta. Un gesto risoluto e amorevole per invitarlo 'a prendere il volo'. Un volo maldestro, ma che inizia. Era da poco mancato il padre, occorreva che ognuno poggiasse sulle sue forze. In quella sollecitazione ad andare 'oltre il nido', Sergio riconosce un amoroso scossone di crescita.

Adesso deve prendere atto che deve badare a se stesso e che pertanto, pur essendo confuso, è lui a prefigurare la sua via. E la sua via è la scultura. Questa è la fumigante idea, proiettata o schiacciata su un orizzonte troppo vasto e senza solchi chiari di sentieri percorribili. Nell'incertezza profonda, ci si attacca alle piccole certezze, per trasformarle in intriganti apripiste. In brumosi avvii.

Un amico gli offre del legno, è materiale povero che consente di lavorare e trasformare la materia con mezzi non impegnativi. Ma ha bisogno di imparare a lavorarlo in modo semplice e concreto. Trova un vecchietto che gli fornisce facili trucchi del mestiere. È un anziano falegname, carico di esperienza, in quel periodo faceva mobiletti alla maniera antica, aveva notevoli conoscenze lignee, era stato capace di realizzare un bureau del settecento in maniera impeccabile. È quest'uomo che gli trasmette i rudimenti del mestiere, gli insegna le accortezze e le abilità, come lavorare il legno di testa, come levigarlo e verniciarlo. L'anziano falegname non usava macchine, ma solo arnesi a mano, dalla sapienza antica. Lavorava con strumenti modesti, ma aveva abilità non consuete, si cimentava con il legno di testa che è difficile da lavorare, perché non ha la facilità scorrevole del legno di vena che si lascia scalfire docilmente. *"Vicino avevo anche un fabbro – . Da lui ho imparato a trattare le impalcature, anzi mi ha aiutato a forgiare i primi ferri e arnesi, per costruirli secondo le esigenze del manufatto, non seguendo gli standard di mercato".*

Ma assieme all'incontro con i materiali, cominciano a formarsi i primi nuclei essenziali di qualche consistenza: *bisogna badare a se stessi, superare lo smarrimento dell'abbandono dell'informale e gettarsi nella contemporaneità, cercando di declinare una scultura che produca simboli e figurazione. Si può partire da materiale povero, e il legno per uno scultore è di certo prevalentemente povero, lo si deve arricchire fondendovi dentro senso di vita e contaminazioni con altri materiali. Ma qual è la figurazione che può essere carica di senso?*

È nel crocicchio dei cominciami, ma per Sergio potrebbero essere anche smarrimenti.

And sculpture came back into his life. Like a boomerang. And it meant a new start. Events run faster. After his military service, his mother encouraged him to leave home and face a new and independent life. It was a resolute act of love to help him fly off. Still a clumsy flight, yet it was a start. His father had recently died and each member of the family had to make it on his own. It was the beginning of his growing up process.

Now he had to look after himself and, although still confused, to program his own life. And his life was sculpture. That was the central idea, even if he was unable to see clearly how.

A friend handed him some wood, a humble material, which can be easily transformed. Yet, he still needed to actually learn how to carve wood. So he found an old man, who taught him the tricks of the trade. It was a very experienced old carpenter, who at the time built some old style furniture. He knew wood like the back of his hands and had built a cabinet reproducing skilfully a 17th century original. So it was this man who taught him every secret and skill of the trade, like how to treat, polish and varnish head wood. The old carpenter didn't avail himself of machines, he employed just old fashioned tools and ancient knowledge. He used simple tools, but had great skills; he knew how to treat head wood, which is hard to work, as it lacks the smooth easiness of wood veins.

"I lived also near a blacksmith. From him I learned how to build armatures, in fact he taught me to forge my first irons and tools, in order to adjust them to my work, without following the market's standards."

But, while approaching different materials, he also had to face new issues and challenges in his private life.

"I felt it was important to look after myself, to overcome the confusion resulting from my rejection of informal art and throw myself forward, into the present, by trying to find a sculpture that would create symbols and figures. I could start from a humble material and, to a sculptor, such is wood, but I would enrich it by infusing life into it and mixing it with other materials. But which was the most meaningful kind of figure?"

So this was a crucial point and a start, but to Sergio it was also a time of great confusion.

# Generare non riprodurre

Alla ricerca di un proprio modo di comunicare

L'espressione sincera di Orlando Tisato che lo sprona ad andare oltre "l'alienazione", induce Sergio ad una svolta radicale e sgroviglia in lui una sorta di insolita visionarietà che diventa lessico scultoreo.

Il tema della rinascita si collega al senso delle forme primordiali e prova una attrazione potente per le figure arcaiche ed elementari. Il cerchio, metafora del sole, gli darà la forza di lavorare su figure pure e vitali. Anche la statuaria medievale, con i suoi bestiari, dove umano e animale si incontrano e collegano in forme comuni, sorregge il suo immaginario. Pure da qui reperisce forme fantastiche e semplici. Prendono fisionomia sculture impastate di mito. Affiora anche la greca figurazione leggendaria con Dedalo e Icaro, forse stanno mettendo radici i futuri Minotauro, la Nike e la stele di Hermes per il Rex e le riprese più volte reinterpretate di Icaro pure come caduta dell'Angelo, angeli in quanto possibili esseri dell'etere, della librazione e del movimento in libertà.

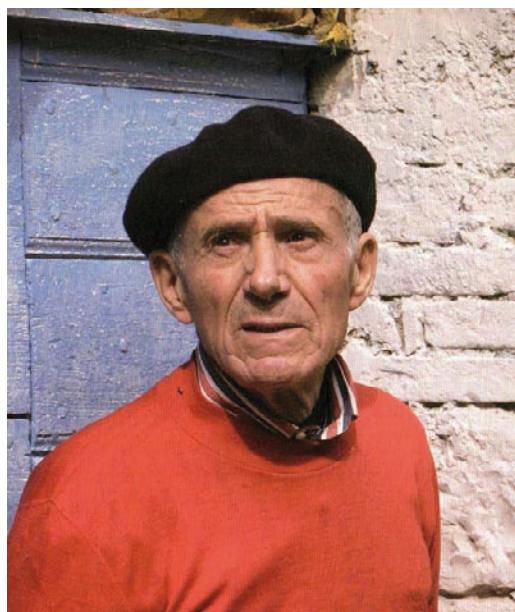
Tali creature di partenza Sergio Rodella le conduce verso le prime tappe della preziosità. Per limiti di investimento non si impegna con materiali costosi, ma imbocca sicuro la strada avvalorante degli abbinamenti: legno, rame e resine. E crede di aver messo definitivamente alle spalle l'informale. In realtà il suo 'figurativo' è radicalmente lontano dal realismo. E anche quando nel futuro assumerà morfologie che sfiorano l'iperrealismo, la pulsione di base resterà il canto del visionario e del

# Creation not reproduction

Searching for a personal language

Orlando Tisato's frank opinion about alienation, marked for Sergio a turning point and triggered a new visionary phase, setting a new course in his activity as a sculptor. In his mind the theme of rebirth had a powerful connection with primordial forms, that attracted him so deeply. The circle, a symbol of the sun, inspired vital and pure figures. Medieval sculpture, with its bestiaries, where human and animal imagery came together to create a new unity, also stimulated his imagination. His works were inspired by classical myths; Daedalus and Icarus for example and perhaps a first idea of his future Minotaurs. And then the Nike and the herma for the Rex, the several versions of Icarus and the Fallen Angel. His angels were ethereal symbols of freedom and of free movements.

It was through these first works that Sergio began his journey into preciousness. He still couldn't afford expensive materials, but he skilfully combined wood, resins and copper. Informal art was now something of the past. But his figurative style was certainly not realism. And, even when, in the future, his works will suggest a kind of hyper-realism, they were instead originated from his explorations into the realm of the oneiric. There were already all the bases for what we will later call beyond-realism. If he wanted to achieve that transformation, as Orlando Tisato had encouraged him to do, Rodella felt at this point that he should go back to the source, draw his inspiration from the primordial forms, from the originals, exploring as if all was



*"E vedo Sergio lavorare con la creta,  
come dentro il paradiso delle origini."*

*"And I can see Sergio work with clay  
Like in the original paradise."*

Lettere di Orlando Tisato a pag. 000

Photo Sante Castignani: L'amico artista Orlando Tisato

viaggiatore abile e destro nell'onirico. Ci sono tutte le premesse per quello che più tardi chiameremo l'olt-realismo.

Per attuare la svolta di riappropriazione provocata e suggerita dall'amico Orlando Tisato, gli pare dunque di dover tornare alle origini, per attingere dai fondamentali primari, alle forme primordiali, vivendo tutto come una novità effettivamente profonda. Non intende percorrere le strade della cultura già celebrata, con le figurazioni conclamate nei secoli di cultura scultorea, debitrice di padri nobili. L'arcaicità è lo stato originario degli umana che si affacciano all'esistenza stupendosi del mondo, senza troppo dipendere dai segni già espressi e maturati. È il cominciamento allo stato originario. Emozioni come affacciamento, senza memoria elaborata.

È certo che nessuna cosa stupisce più del sole, con la forza prorompente del calore, con la potenza della figurazione primaria condensata nel cerchio.

Quando una lastra di pietra non giace supina al suolo, ma si erge similmente ad una stele, vincendo la forza attrattiva della terra, non è una stele, ma una figurazione primaria e forte.

Le mani: non occorre guardare solo agli orizzonti esterni e lontani, anche il corpo, il proprio e altrui, si fanno fonte di segni e le mani, con la loro capacità di afferrare e trasformare, contengono una traccia vigorosa del rapporto tra corpo e natura. Anzi le mani dalle dita aperte a raggera, segnalano una sintonia e una analogia palese con il sole raggianti. Non però per la loro analitica corporeità anatomica, ma in quanto simbolo e metafora della stella radiosa.

E infine ci sono i sogni. I sogni sono arcaici, in quanto galleggiano su un mondo che non si può controllare, ci si va dentro, ma non si può voler andar dentro. Hanno una loro volontà propria, in gran parte incontrollabile. Sono barriere e varchi insieme. E fanno cose che nello stato di veglia non sono possibili. Volare ad esempio.

Se da sveglio e con i piedi poggiati sulla terra guardi il cerchio del sole, tu non puoi raggiungerlo, se non 'sognando' di raggiungerlo. I sogni condivisi con gli altri e con il branco, si trasformano in mito, ossia in *sogno collettivo*.

Non appena un sogno diventa collettivo necessita di segni che lo dicano e lo rendano condivisibile. Il sogno di volare verso il sole è un sogno e un segno arcaici. E c'è un padre riluttante, eppure capace di tecniche superiori - (Dedalo) - che può realizzare delle ali per far volare il corpo del sogno (Icaro). Tutto ciò è potente e primordiale.

Ai primi anni 70 Rodella realizza una serie di sculture in legno intarsiato di rame e tondi realizzati in resina, tutto immerso in segnali e significati arcaici, in una miscelanea di appartenenze, senza bisogno di identità separate. È il tempo in cui Sergio genera i cerchi sfavillanti del sole, inclusivi di volti umani come nelle lontane

something new and unknown to him. He didn't want to follow the usual paths of celebrated culture and classic sculpture. He wanted to explore the archaic stadium of humankind, when men watched the world and the existence in awe and wonder. That was the start, full of emotions and devoid of memory.

There is surely nothing more astonishing than the sun, with its heat, its might, its symbolic round shape. When a stone slab is raised from the ground, raising like a stele, overcoming the earth attraction, it is not just a stele, it is a powerful primary shape.

And then there are the hands. It is not enough to look at distant horizons, the body as well – our and other's body – can offer a quantity of signs and the hands, with their ability to grasp and transform, are a powerful mirror of body/nature's relationship. Actually, in an open hand, where the spread fingers look like rays, it can be seen a clear analogy with the radiant sun.

And there are dreams. Dreams are the most archaic thing there is. They have a will of their own, they can't be controlled. Dreams are at the same time barriers and thresholds. While dreaming you can do things impossible to do when awake: like flying. If, when awake, you watch the circle of the sun, you can't reach it, but in a dream you can. Shared dreams are what we call myth, which is a collective dream.

As soon as a dream is universally shared, you need some specific indicators. The dream of flying towards the sun is a very archaic one. There is a reluctant father, yet a skilful craftsman – Dedalus – who can create a pair of wings, that will enable the focus of the dream – Icarus – to take flight. There is such a primordial power in this image!

In the early Seventies, Rodella realized a number of wooden sculptures inlaid with copper and round resin plates, where he strongly stressed the reference to a primeval past. During that same period he also realized some shapes in the form of the radiant sun, inside which were human faces, like in the ancient eastern cultures; then some open hands, inspired by the ones found in rock painting; a slave, whose head was blocked by a beam and tied to a stump like an animal; a Michael, who has the impact of an African stele, painted with dots like a tattooed body; a magmatic priest, whose body was like a wave, recalling a shaman, wearing branchy paraments, his head crowned with beams of light: a John the Baptist, whose dried up body was just a wavy thin sheet, rising a sharp prophetic hand; knights and sitting figures, whose heads were always surrounded by solar beams. And, finally, the stunning group of Daedalus and Icarus, where the slender bodies of father and son melt in one single vertical line, like a menhir. Towering over the two figures are the open arms of the rash boy, like sails free of ropes, flapping wildly in the wind. Grabbing the air, as if those wings



civiltà orientali, la mano aperta gemmata come un cactus proteiforme sintonizzabile con le primarie impressioni rupestri, lo schiavo ingabbiato in una trave che gli blocca il capo, addensato in un cippo come un animale agghiogato, un san Michele che ha la forza di una stele africana punteggiata similmente ad un corpo tatuato, un magmatico prelato dal corpo ondosso comparabile ad uno sciamano, siglato da paramenti ramosi come listelle di sole e la testa incoronata di fasci luminosi, un Giovanni Battista dal corpo essiccato, ridotto ad una lamina ondivaga che lancia in alto un'affilata mano profetica, i cavalieri e le figure sedute, sempre con il capo incorniciato da raggi solari. E infine lo strepitoso Dedalo ed Icaro, dove i corpi esili del padre e del figlio si fondono in un prolungamento verticale come un menir su cui sovrasta, pari ad un demone potente e infausto, l'allargarsi delle braccia del ragazzo temerario, quasi fossero vele senza gomene e incredibilmente mosse. Aggrappate all'aria, per fuggire al peso. Nella prima metà degli anni 70, Rodella ha maturato autonomia, tecnica, visionarietà e l'arcaismo gli ha regalato un linguaggio proprio, carico di tensione. Eppure non è né una tappa né un punto fermo. Lo sorraggiunge una svolta radicale, ben più di un cominciamento, dove è protagonista una bufera dell'anima che egli definirà la sua conversione e il suo transito rinnovatore verso la prospettiva dell'Apocalisse.

were escaping from their weight.

During the first half of the Seventies Rodella's art acquired autonomy, technique, visionary ability and from the archaic world he drew a personal language, rich in tension. Yet, this was neither a stop nor a full stop. He experienced a radical twist of life, much more than a new start. His soul experienced a storm, which he later will call a conversion and a further step towards a new vision of the Apocalypse.



Dimensione uomo: resina ø 200 cm



Sole: bronzo ø 110 cm



Cavaliere sulla sedia: legno e rame 110 cm x 40 cm



Figura seduta: legno e rame 110 cm x 40 cm



S. Giovanni Battista: legno e rame 110 cm x 30 cm



Schiavo: legno bruciato e rame 60 cm x 60 cm



S. Michele: legno e rame 100 cm x 30 cm



Dedalo e Icaro: legno e rame 100 cm x 100 cm

# Apocalisse personale e nuova figurazione oltre-tempo

Non sappiamo cosa sia accaduto verso la metà degli anni 70. *“L’Apocalisse è la mia conversione, ho l’esperienza di Dio”* - precisa sobriamente. Rita [la moglie], già attivamente presente nella sua vita, con una visione laica dell’esistenza, rimane sconvolta dal cambio repentino del mondo interiore di Sergio. Nei termini profondi non capisce, ma va oltre il dato di fatto e il riscontro dell’evento compiuto. Lei accetta, pur non condividendo. È uno dei momenti in cui Sergio ha la conferma di avere accanto una donna che non cesserà mai di nutrire fiducia nei suoi esiti. Passeranno anni di pesante difficoltà economica, fino al punto di soffrire di carenza di cibo, ma Rita non avrà titubanze, pur se proviene da una famiglia benestante. Crede nel percorso che Sergio ha intrapreso. C’è in lei comprensione, anche negli anni duri diceva *“vedrai che ce la farai”*. Lei è una spinta, ha una fede, ha una fede nell’esistenza, un approccio molto solare. *“Mi dava la spinta che a me mancava – confessa Sergio -. Credeva che le difficoltà sarebbero state superate. Non mi ha mai umiliato perché non avevo il successo economico, pur avendo lei un’esperienza familiare diversa e di benessere”*.

Sergio mostra un riserbo nei confronti di questa svolta nella storia del suo animo. Precisa che una conversione non si spiega, si vive. Di fatto non è soltanto un cambiamento interiore, è una tensione che lo porta a rinnovare nuovamente il linguaggio scultoreo e lo conduce alla visionarietà più spinta con cui sfondare i confini tra umano e animale, tra concreto e onirico, tra figure ed icone. Esplose in modo ancor più potente di prima il dinamismo, il movimento, il gesto icastico e subitaneo. L’impressione di aver trovato delle coordinate di orientamento.

Dunque la sua spiritualità palesa un rovesciamento, desidera una trasformazione radicale e un’eclissi completa rispetto al precedente esistere. Sergio vive un cataclisma esistenziale e si immerge nella scoperta dell’Apocalisse neo-testamentaria.

La interpreta come lo sconvolgimento che conduce non alla fine dei tempi, ma alla speranza nuova per terre nuove e cieli nuovi<sup>2</sup>. Apocalisse come speranza pertanto, cioè apertura ad un mondo che viene, regno di armonie: dopo l’Apocalisse gli eventi conducono ad una condizione di pace. Vi si arriva attraverso il travaglio, ma sopraggiunge la nuova speranza.

Certamente tale cambiamento fa parte della biografia di Sergio, ma non avrebbe importanza all’esterno, gli altri potrebbero essere totalmente indifferenti alle sue vicende personali, se il travalicamento non avesse come esito l’emergere di una scultura nuova e di comportamenti artistici mutati, fase compositivamente carica di significati in grado di parlare e comunicare agli altri, ossia a chi partecipa incontrando la produzione d’arte. Se il prodotto artistico non induce esperienze aggiuntive in chi si imbatte con le espressioni artistiche stesse, allora cade nell’irrelevanza, ma se invece diviene espressione condivisibile, apertura di un tracciato non espresso eppure percorribile, si libera dalle ristrettezze dell’io, perché può costituire tappa per *una biografia plurale*, ben al di là delle biografie individuali. Se il prodotto d’arte allarga la gamma dei linguaggi ed estende il repertorio espressivo, allora esso produce un nuovo vissuto che interessa ben oltre la singola esperienza.

*Nel proprio vissuto di svolta apocalittica’ Rodella lavorerà dal 1978 sulle piste suesposte e*

<sup>2</sup> *“Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c’era più. Vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo”. (...)* E Colui che sedeva sul trono disse: *“Ecco, io faccio nuove tutte le cose”; e soggiunse: “Scrivi, perché queste parole sono certe e veraci”* (Apocalisse 21, 1-5).

# Personal Apocalypse and new beyond-time figuration

We don’t know what happened around the mid Seventies. “Apocalypse is my conversion, I made the experience of God”, Rodella points out. His wife Rita, already an active presence in his life, with her lay vision, was shocked by the sudden change of Sergio’s inner world. She didn’t understand fully, but she went over the fact and acknowledged what has happened to him. Although she didn’t share his views, Rita accepted them. That was one of those moments when Sergio realized that the woman he has married would never cease trusting him.

He faced many years of financial difficulties, even of hunger, but although she came from a well-to-do family, Rita never did question him. She believed in him. Even through the most hard times she always told him: “You will make it.” Rita trusted life. “She gave me the spur I was lacking”, Sergio admits. “She was convinced that we would overcome all difficulties. She never made me feel humiliated because I didn’t earn enough money, although she came from a well-off family.”

Sergio is reserved about his spiritual change. He points out that a conversion cannot be explained, it must be lived through. Actually that was not only an inner change, but brought a new tension, which led him to a more distinct vision, through which he crossed the border dividing human and animal, real and oneiric, figure and icon. Now dynamism, movement, sudden gestures were stronger than ever before. He seemed to have found his coordinates.

Thus, his spirituality changed its perspective, leading to a total transmutation. At this point of his life Sergio experienced a cataclysm. Which didn’t mean the end of times, but a new hope for new realms and skies. Apocalypse then meant hope, the coming of a new world ruled by harmony.

Undoubtedly such a great change is part of Sergio’s biography and strangers wouldn’t necessarily have taken any notice of it, if its outcome wouldn’t have meant a new sculpture and a new attitude towards art. If art broadens the range of its languages and widens its expressive repertoire, then it creates something new, which goes past individual experience.

According to this ‘Apocalypse stage’, since 1978 Rodella produced 22 sculptures. In October 1983 they were exhibited in the town of Montagnana, in the Austrian Hall of St Zeno’s castle, and he wanted to set up the exhibition personally.

Then it was already clear that, to him, an exhibition is a sort of performance. A way of interpreting spatial and plastic possibilities. In an exhibition he saw an opportunity of interpreting his works.

The white, black, red and pale green horsemen, the Four Horsemen of the Apocalypse, not only came from the night of times, but Rodella himself evoked them from the night of times, revealing them through his plastic language.

In the aforesaid exhibition, such creatures from the imaginary weren’t immediately visible, because the creative process proceeds from indeterminateness, imprecision and darkness. A sculpture is a stage, but also a transient light and only later its concreteness will become apparent.

This is why he didn’t chose to ‘place’ his sculptures, but he had them included in a

<sup>2</sup> *“Then I saw ya new heaven and a new earth, for zthe first heaven and the first earth had passed away, and the sea was no more. And I saw athe holy city, bnew Jerusalem, coming down out of heaven from God, dprepared eas a bride adorned for her husband. “/....)And khe who was seated on the throne said, “Behold, I lam making all things new.” Also he said, “Write this down, for mthese words are trustworthy and true.”* (Apocalypse 21 1-5).



Cavaliere verdastro, cavaliere bianco, cavaliere nero, cavaliere rosso: legno e bronzo altezza cm 60





*il risultato si tradurrà in 22 sculture messe in mostra a Montagnana, con un allestimento particolare, curato da lui stesso, presso la Sala austriaca del Castello di S. Zeno Siamo nell'ottobre del 1983.*

*Già allora Rodella rende palese che una mostra costituisce una sorta di performance, un luogo dove produrre plasticità e spazialità interpretative. Una mostra non è un'esposizione, ma una interpretazione. Una chiave esplicativa che avvolge le opere.*

*Il cavaliere bianco, nero, rosso e verdastro, i quattro cavalieri dell'apocalisse, non solo arrivano dopo la notte dei tempi, ma Rodella stesso li ha tratti dall'ombra della notte dei tempi al compimento estremo e li ha rivelati con il linguaggio della plasticità.*

*Tali creature dell'immaginario nella loro fisicità non apparivano subito, a partire dall'entrata in mostra.*

*Il processo creativo passa per l'indeterminazione, l'imprecisione e l'oscurità. La compiutezza scultorea rappresenta una tappa raggiunta, ma è una luce che transita, e soltanto dopo libererà la cosalità, traversando l'offuscamento e l'opalescenza che persistono durante il processo creativo*

*Per questo Rodella non aveva 'piazzato' le sculture, ma le aveva accompagnate in una scenografia che rendesse esplicito il processo generatore di quell'ultimo lampo di compiutezza. Dalle capriate dell'aula in cui era collocata la mostra, egli fa scendere teli bianchi che spiovevano in basso. Per chi entrava l'esito si traduceva in una barriera diafana che annubbiava la scena. In un bianco diffuso e pervadente. Eppure quei teli a cascata non erano solo latte: una luce retrostante proiettava l'ombra delle statue sui teli stessi. L'esplicitazione netta era annunciata, non vista. Bisogna superare ogni strato di tessuto e incontrare successivamente dall'altra parte le statue 'apocalittiche', solo allora esse si dispiegano nella loro piena corporeità e con la vitalità del dinamismo dei loro movimenti plastici.*

*La forza esplicativa della mostra (e delle scenografie di mostra) si estingue con lo smontaggio della mostra stessa.*

*Anche una mostra appare un attimo effimero e transitorio. Restano i frammenti, le singole sculture che devono dimostrare di essere capaci di vita propria.*

*Queste creature di partenza Rodella le conduce verso le prime tappe della preziosità. Per limiti di investimento non si impegna con materiali costosi, ma imbocca determinato la strada nobilitante degli abbinamenti: legno, rame e resine. E crede di aver messo definitivamente alle spalle l'informale. In realtà il suo 'figurativo' è radicalmente lontano dal realismo. E anche quando nel futuro assumerà morfologie che sfiorano l'iperrealismo, la pulsione di base resterà il canto del visionario e del viaggiatore abile e destro nell'onirico. L'olt-realista come si dirà più chiaramente in avanti.*

Pur dentro una tormenta esistenziale propria, Sergio la attraversa de-soggettivando l'esperienza e lievitando elementi che possono appartenere all'inconscio collettivo. L'inconscio sta sgusciando fuori con maggiore libertà nella sua produzione.

I quattro cavalieri dell'Apocalisse sono una famosissima figurazione, più volte apparsa nell'iconografia occidentale, ma Rodella li trasfigura impastandoli con i *monstra greco-classici*, senza deferenza con la mitologia ellenica. In essa emerge l'icona del Centauro, ossia un *monstrum con zampe e groppa di cavallo e testa e torace umani*. Fino al secondo millennio prima dell'era volgare, i cavalli non risultano presenti in terra

scenery that would explicit their creative process.

He hanged on the beams of the vaulted ceiling of the great hall some long white cloths. The visitors then got the impression of seeing a diaphanous barrier, which diffused a white light. Behind the hanging lengths of cloth he placed some light spots, projecting the shadows of the statues on those cloths.

Only after crossing the cloth barrier the visitors could see the 'apocalyptic statues' in all their dynamic and plastic movements.

The explicative power of the exhibition dissolved of course after it was dismantled. What is left after the brief life of an exhibition are the statues, which then will need to live their own life.

From these first works onwards, Rodella started experimenting with materials. His financial situation didn't allow him to use expensive materials, but he began to ennoble his works by mixing together different things: wood, copper and resins. He was now certain of having left informal art behind, once and for all. But actually his 'figurative' art is a long way away from realism. And even when, in the future, it will assume an hyperrealism morphology, its origin will always be rooted in his visionary ability to travel along the realm of dreams. An ultra-realism, as we will further explain.

Although drawing from his tormented personal life, Sergio transformed his experience into elements belonging to the collective unconscious. An unconscious which was surfacing more and more in his production.

The Four Horsemen of the Apocalypse are a very popular image, often present in western iconology, but Rodella mixed it with the classical Greek *monstra*, mainly with the image of the Centaur, that is a wondrous creature half man and half horse. Until the second millennium BC there were no horses in the Hellenic lands, while they were common in the steppe, among nomadic people. Thus, in the Aegean area they were barely known, if not by vague and extravagant accounts. When knowledge is vague and restless, it easily generates monsters and myths, just as the construction of a being half man and half horse: namely the Centaur.

Rodella perceived the announcer of the Apocalypse like horsemen without a definite appearance; they are neither horsemen nor horses, but the product of a new synthesis. Today we would call them androids, beings made up of different parts merged together, to form a single entity. Rodella's horsemen are bipeds with horse legs and hoofs; their bosom and abdomen is human, they have a metal head and their faces are bronze helmets.

The new times "after the end of times" cannot be announced by already existing characters, they must go beyond the classic ghosts, beyond medieval fancy imagery of the Bestiaries itself. Their task is that of announcing both decadence and unexpected events. They are ambiguous figures but, in Rodella, ambiguity and ambivalence are never totally opposed. Good and evil are never separated in a Manichean way. They are always side by side: good is an instrument of evolution, evil is something to be overcome.

Later Rodella will resume this theme of good-evil coexistence in his Madonna for the church of Sant'Agostino in Albignasego. His Virgin does not have the sweet delicate and diaphanous face of the usual sentimental iconology; on the contrary her



ellenica, mentre lo erano nelle terre delle steppe e fra i nomadi migratori. Quindi al riguardo la conoscenza nell'Egeo era imprecisa e riferita per sentito dire, attribuita a popoli lontani e nomadi, pertanto facilmente deformabili e dotati di caratteristiche stravaganti. Quando la conoscenza è vaga e inquieta, facilmente genera mostri e miti. Come il costrutto di fare di metà cavallo, sovrastato da metà uomo, un solo essere vivente congiunto, un Centauro appunto.

Rodella avverte che la conoscenza imprecisa non impedisce la produzione di figurazioni, proprio per entrare nelle terre e tra gli esseri non conosciuti si generano presenze visionarie.

Rodella percepisce gli annunciatori dell'apocalisse come dei cavalieri senza sembianze, né di cavalieri né di cavallo, ma impastati in nuove sintesi, oggi diremmo degli androidi, ottenuti mediante miscugli condensati con parti diverse, confluite in un'unica entità. I cavalieri di Rodella sono bipedi con gambe di cavallo munite di zoccolo, hanno torace e addome umani, sono attrezzati con riferimenti guerrieri, la testa è metallica e il volto è tramutato in elmo bronzeo. I tempi nuovi del "dopo tutti i tempi esauriti", non possono essere annunciati da personaggi già codificati, devono andare oltre i fantasmi classici, oltre le stesse fantasticherie medievali dei bestiari, devono denunciare la decadenza da un lato, ma anche l'oltrepassamento verso l'inaspettato. Sono figure ambigue, ma in Rodella l'ambiguità e l'ambivalenza non appaiono mai completamente contrapposte. Bene e male non stanno separati in forma manichea. Essi convivono: il bene per far evolvere e contaminare positivamente il male; il male per stare appresso al bene ed esserne vinto.

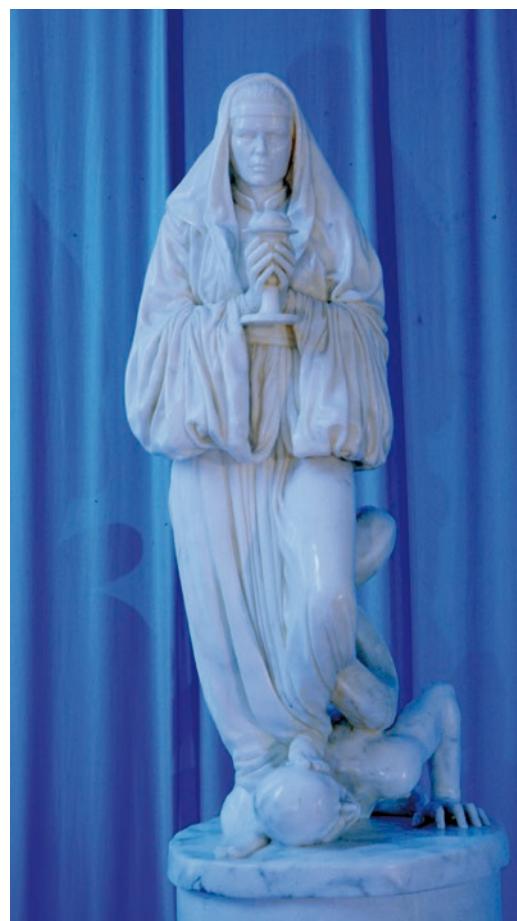
Più tardi Rodella riprenderà questo tema della convivenza bene-male nella Madonna della chiesa di Sant'Agostino di Albignasego. La Vergine non ostenta un faccino delicato e diafano tipico dell'iconografia tenera e sentimentale, anzi esprime un volto deciso e volitivo, consapevole del suo ruolo nella storia, ostenta un incedere potente, con un piede alzato che schiaccia il Serpente, il quale in realtà ha sembianze di rettile soltanto nella coda aggrovigliata terminale, mentre assume fattezze umane nella componente torso e testa, il volto è quello di un umano consapevole di essere vinto e soggiogato, ma la sua espressione è ambivalente, remissiva e irata congiuntamente. Tornando alla produzione "apocalittica", Rodella cerca di prefigurare il dopo Apocalisse come comparsa di esseri nuovi, con braccia mobili e non riconducibili alla scontata tipologia delle ali, bensì molteplici pinne fluttuanti, innesti di protuberanze lobate, brattee ondegianti, con innesti di elementi viventi diversi. Prendono in

face is resolute and strong-willed, conscious of her role in human history. Her gait is powerful, while she is crushing the Serpent. The reptile has a twisted snake's tail, a human torso and head and on his face he bears the expression of someone who knows he has been defeated and subjugated, yet he looks docile and enraged at the same time.

As regarding his Apocalypse stage production, Rodella tried to imagine what will come next. New beings, with mobile arms; not the usual wings, but fluctuant pinnas inserted in lobed protuberances, swinging bracts with different living elements. So then created living beings like calves, lions, men, eagles. Almost as a presage of a waning human race, which will then appear in new forms and perhaps with new abilities. And everything was exalted by a powerful movement, as if those new beings were animated by a different kind of life.

During this stage of his reshaping of all beings, Rodella retrieved ancient fantastic creatures, creating new kind of bodies and beings, like the "dragon emerging from the sea", a naked human squatting figure with a huge head in the form of a sun. He doesn't celebrate myths, he upsets them.

It is also interesting to observe the strong synthesis he achieved, when he concentrated different events in a single character. In the Book of Apocalypse there are seven angels playing seven trumpets, each announcing a different plague, taking place one after



Madonna, Chiesa di S. Agostino Albignasego (PD)

Viventi simili a vitello, leone, uomo, aquila: legno h 70 cm



tal modo sembianze materiali di viventi simili a vitello, leone, uomo, aquila. Quasi un presagio che l'umanità vada verso il tramonto di se stessa, per assumere nuove sembianze e forse capacità, adeguate ad una novissima novella. Il tutto è caratterizzato dall'esaltazione del movimento, come se quegli esseri fossero non statici ma animati da una diversa vita.

In questa fase di riconformazione di tutti gli esseri, anche antiche immagini di figure fantastiche con teste generanti, ora si rincontrano e si ricompongono in nuovi corpi e esseri come il "dragone che esce dal mare": un nudo umano accovacciato con una grandissima testa configurata a sole, tempestata di capi I miti non vengono ricelebriati, ma sconvolti. Non hanno più un passato e una identità certa. Sono proiettati in un abissale oltre.

E' interessante anche la procedura di estrema sintesi che riporta dentro un'unica figurazione più eventi diversi. Il libro dell'apocalisse parla di sette angeli con sette trombe che suonano ognuno per annunciare un diverso sconvolgimento in sette momenti distinti<sup>3</sup>. Rodella li condensa e unifica in un medesimo "angelo dalle sette trombe", dalle braccia/ali dispiegate come vele: egli tiene in bocca, a mo' di becco, una tromba essenzializzata, mentre dietro gli raggiano sei ali dispiegate in alto come un diadema, conficcate sul dorso delle ali di base. Ogni ala gemma un propria tromba, posta sulla costola-versante innalzata verso l'alto.

La procedura della condensazione qui si manifesta in modo limpido (un solo angelo al posto di sette), ma costituisce un mezzo espressivo che l'artista userà poi in molte occasioni: quello che conta è l'istantaneità dell'evento cruciale, per cui il tempo, come sequenza, va negato e concentrato in un unico tempo e in un unico spazio: l'attimo decisivo non si esplicita in una successione di accadimenti, ma si addensa in una medesima immediata presenza.

Nelle 22 statue dell'Apocalisse Rodella mette a punto quasi tutto il linguaggio

<sup>3</sup> Apocalisse, 8-11

<sup>2</sup> E vidi i sette angeli che stanno davanti a Dio, e a loro furono date sette trombe.

.....

<sup>6</sup> I sette angeli, che avevano le sette trombe, si accinsero a suonarle. <sup>7</sup> Il primo suonò la tromba: grandine e fuoco, mescolati a sangue, scrosciarono sulla terra. Un terzo della terra andò bruciato, un terzo degli alberi andò bruciato e ogni erba verde andò bruciata. <sup>8</sup> Il secondo angelo suonò la tromba: qualcosa come una grande montagna, tutta infuocata, fu scagliato nel mare. Un terzo del mare divenne sangue, <sup>9</sup> un terzo delle creature che vivono nel mare morì e un terzo delle navi andò distrutto.

<sup>10</sup> Il terzo angelo suonò la tromba: cadde dal cielo una grande stella, ardente come una fiaccola, e colpì un terzo dei fiumi e le sorgenti delle acque. <sup>11</sup> La stella si chiama Assenzio; un terzo delle acque si mutò in assenzio e molti uomini morirono a causa di quelle acque, che erano divenute amare.

<sup>12</sup> Il quarto angelo suonò la tromba: [segue la descrizione riferita al ruolo e alle conseguenze di tutti gli angeli successivi, poi compare infine il settimo...]

.....

«Non vi sarà più tempo! <sup>7</sup> Nei giorni in cui il settimo angelo farà udire la sua voce e suonerà la tromba, allora si compirà il mistero di Dio, come egli aveva annunciato ai suoi servi, i profeti».

<sup>15</sup> Il settimo angelo suonò la tromba e nel cielo echeggiarono voci potenti che dicevano:

«Il regno del mondo

appartiene al Signore nostro e al suo Cristo:

Egli regnerà nei secoli dei secoli».

<sup>4</sup> Apocalisse 12, 9



Dragone che esce dal mare: legno h 35 cm

<sup>3</sup> Apocalypse, 8-11

<sup>2</sup> Then one of the seven angels who had the seven bowls .

<sup>6</sup> And the seven angels which had the seven trumpets prepared themselves to sound.

<sup>7</sup> The first angel sounded, and there followed hail and fire mingled with blood, and they were cast upon the earth: and the third part of trees was burnt up, and all green grass was burnt up. <sup>8</sup> And the second angel sounded, and as it were a great mountain burning with fire was cast into the sea: and the third part of the sea became blood; <sup>9</sup> And the third part of the creatures which were in the sea, and had life, died; and the third part of the ships were destroyed. <sup>10</sup> And the third angel sounded, and there fell a great star from heaven, burning as it were a lamp, and it fell upon the third part of the rivers, and upon the fountains of waters; <sup>11</sup> And the name of the star is called Wormwood: and the third part of the waters became wormwood; and many men died of the waters, because they were made bitter. <sup>12</sup> And the fourth angel sounded, and the third part of the sun was smitten, and the third part of the moon, and the third part of the stars; so as the third part of them was darkened, and the day shone not for a third part of it, and the night likewise. ...]

.....

« that there should be time no longer: <sup>7</sup> But in the days of the voice of the seventh angel, when he shall begin to sound, the mystery of God should be finished, as he hath declared to his servants the prophets.

<sup>15</sup> And the seventh angel sounded; and there were great voices in heaven, saying, The kingdoms of this world are become the kingdoms of our Lord, and of his Christ; and he shall reign for ever and ever.

<sup>4</sup> Apocalypse 12, 9

Angelo dalle 7 trombe: legno h 70 cm



che svilupperà in seguito, arricchendolo di passaggi più complessi e densi, eppure l'essenziale della sintassi comunicativa appare nei suoi costituenti basilari. Ad esempio compare *il movimento come spiazamento del tempo* che si squilibra non nel qui ed ora, ma sta già dentro il poi e manifesta uno sbilanciamento in avanti che suggerisce l'asimmetria dell'oltre, senza però moltiplicare la compattezza unitaria della figurazione. Da questo punto di vista l'opera più emblematica è il San Michele, ma è il san Michele dell'apocalisse, quello che simbolizza tutti gli angeli della lotta generale: assieme cacciano la presenza e i segni del male, ossia il **“grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra, esso fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli.”**<sup>4</sup>

Nel linguaggio di Sergio Rodella questa realizzazione esprime il senso più palese del movimento, del movimento però che si compie in un attimo contratto, dove ogni cosa è tensione: la grande spada, come un aculeo rapido e più grande di San Michele stesso, trafigge la serpe venefica che si attorciglia in un moto subitaneo e spiraliforme attorno alla lunga spada, il corpo dell'arcangelo è tutto contratto e arcuato e disegna un arco vibrante, dove ogni muscolo genera lo scatto simultaneo al repentino infilzare del Male, mentre dal capo di Michele scende sinuosa e ondiforme una banda-drappo che ritma sincrona l'incredibile repentinità del tutto, quasi una bandiera agitata da un movimento potente, libera e simmetrica rispetto alla spada attorcigliata dal rettile, essa si agita leggera come fosse di tessuto reale, non irrigidita dalla fibrosità del legno; nell'attimo contratto i talloni di Michele stanno sollevati nell'aria tesa, in forte proiezione verso il lembo finale del drappo che aereo dialoga con la levità dell'aria.

In quest'opera, al di là dei contenuti apocalittici, quel che è rilevante è il potente senso del movimento istantaneo. Questo è un tratto che entra nella 'poetica' complessiva di Rodella. La materia è vinta quando è trasdotta nella vibrazione, ma non in una ritmicità ricorsiva, bensì nella levità del gesto e del moto manifestanti come potenza generatrice e trasformatrice. La scultura deve essere capace di venire travolta dall'oltre-tempo. Come se l'attimo nascondesse il tutto. Il San Michele è sicuramente l'esito più limpido della fase dell'Apocalisse, ma vi sono altre invenzioni plastiche che esaltano l'ebbrezza del movimento e le gestualità repentine del moto come danza dionisiaca, basti citare il Dragone dalla grande coda, la cavalletta, la grande prostituta. Tutti esempi di esplosione di movimento istantaneo.

Questo San Michele è una delle prime di molte versioni che si svilupperanno durante l'intero arco produttivo di Rodella. È il caso di anticipare che il San Michele è un tema molto ricorrente per Rodella, ma assai mutevole nelle forme. Egli incarna di volta in volta i mutamenti di concezione degli angeli e degli esseri alati che per Sergio costituiscono una proiezione ideale per definire esseri giunti a forme di crescita trasformativa e completezza evolutiva, maggiore di altri esseri. In San Michele e negli arcangeli Sergio riporrà la ricerca di quale sia la natura intima del corpo e della mente e della spiritualità. I vari San Michele di volta in volta segnano pertanto il livello di consapevolezza che secondo Sergio si è raggiunta in termini di dinamismo e in termini di scoperta della natura intrinseca degli esseri. Gli esseri alati appaiono di volta in volta tappe per la gestione dei sogni e degli ideali, tappe come livelli aggiuntivi ed evolutivi, ma anche tappe che rivelano tramonti e declini di falsi sogni e falsi ideali. È in queste figure che Sergio affida la progressione dell'inconscio collettivo.

the other<sup>3</sup>. Rodella reunited them in one single Angel with the Seven Trumpets, with its arms/wings spread open like sails. In the angel's mouth, which looks like a beak, there is a stylized trumpet while, behind him, radiate six wings, displayed like a diadem. To each wing is attached a trumpet gemmating from the protruding side of the wing. Here we can see very clearly the process of concentration; one single angel instead of seven. This is an expressive solution that the artist will later employ very often. What is important is the immediacy of the crucial event, when time as a sequence of moments is denied and condensed instead in one same instant and place.

In his 22 statues of the Apocalypse, Rodella has perfected almost completely the language he will later further develop and enrich with more complex elements. But here we can already find the fundamental elements of his artistic syntax.

From this point of view, the most significant work is the St Michael, the one symbolizing all the seven angels of the last war; all together they chase away evil and its signs, that is “the huge dragon, the serpent of ancient times, who is called the devil and Satan, the deceiver of the whole world, was hurled down upon the earth, and his angels were hurled down with him.”

According to Rodella's language, this realization expresses the most evident sense of movement concentrated in one single moment, where all is tension: the big sword, taller than Michael himself, swiftly runs like a spear through the venomous snake, which immediately coils in a spiral round the sword; the archangel's body, arched and contracted, forms a vibrant arch, where each muscle triggers his piercing action into the Evil being. From Michael's head emerges a flag, free and powerful in its waving movement, symmetrical to the line of the sword around which coils the serpent. Light and soft as cloth, it doesn't look to be made of wood. In this concentrated moment, Michael raises his talons from the earth, projecting them towards the end of the cloth. Apart from the reference to the Apocalypse, this work is relevant for the powerful concentration of movement. This is a typical feature in Rodella's poetic. Matter is overcome when transmuted into vibration, when gesture and motion become powers of generation and transformation. The sculpture must be projected towards a beyond-time dimension.

The Michael's statue is certainly the most limpid result of Rodella's Apocalypse stage, but there are other plastic inventions, where the rapture of movement and the sudden gestures of motion are exalted. The big-tailed Dragon, the grasshopper, the Great Prostitute, they are all examples of sudden movements.

This Michael is only the first of the many versions which Rodella will produce, as a recurrent theme in his work, yet very different from each other.

Every single Michael will incarnate Rodella's subsequent new visions of the angels and flying beings. To him angels are in fact the ideal form of creatures, whose evolution and spiritual growth has been perfected. In the Michael and in the archangels is concentrated his research of the intimate nature of minds and bodies and of spirituality. The different Michaels denote the level of consciousness that Sergio has reached each time in terms of dynamism and of the discovery of the intrinsic nature of all beings. The winged beings are then stages of different levels of evolution, but they also reveal declines and wanes of false dreams and ideals. Sergio commits to these figures the progress of the collective unconscious.





Dragone dalla grande coda h 70 cm



Il Martire: h 60 cm



La cavalletta h 70 cm



I Due Testimoni: h 60 cm



Il Gran trono di Dio: legno cm 80 x h 100 cm



# Il lavoro nascosto: da “non disegnare sui fogli”,

quelli canonici,

fino all’esplicitazione della scultura segreta.

Ci siamo soffermati soprattutto sugli esiti finali delle opere di Rodella. Ma Sergio come conduce i cominciami e gli sviluppi che porteranno ad un esito finale?

Elaborare un’opera scultorea significa ingaggiare un impegno improbo e lungo, seguendo percorsi e metodologie che in molti casi sono antichi, ma sono contemporaneamente legati all’uso di strumenti e tecnologie in grado di alleviare la fatica.

Rodella non disdegna l’uso della strumentazione, ma vuol mantenere un rapporto diretto con la materia di lavoro, un rapporto manuale e di ‘elaborazione sul pezzo’, per cui al di là delle metodiche antiche, il modo di procedere di Rodella è una continua conquista e una ricorrente scoperta personale che scaturisce ogni volta dalla genesi e dalla nascita dell’opera stessa. Non poche volte l’impegno e la concentrazione addensati nella realizzazione dell’opera gli regalano un senso di vitalità e operatività, al punto che, finita un’opera, Sergio si sente svuotato e prova non di rado un senso di smarrimento, come se improvvisamente la vita si fosse impoverita della percezione del gioco e fosse precipitata la tensione.

Chi si pone di fronte all’opera di scultura frutto di un processo elaborato, raramente è in grado di cogliere tutto il travaglio e l’elaborazione che stanno dietro. Il cominciamento non di rado appare attraverso sensazioni ed idee confuse che transitano nella mente. Sull’origine dei “Ladroni”, ad esempio, Sergio rammenta: “ *I Ladroni battevano in testa da molto tempo, però non sapevo come.*”

C’è questo aspetto dell’indeterminazione e imprecisione che svolge un ruolo rilevante nella genesi delle opere. Ma è una parte indocumentabile. È la vita privata dell’artefice. L’inizio della documentabilità di solito è affidato ai disegni. Anche Rodella si affida al linguaggio grafico come pista di scoperta. Ma a differenza di molti altri scultori, non ha una significativa raccolta grafica, perché egli disegna su tutto e ovunque, sul ripiano di lavoro, su carta e giornali che proteggono l’appoggio dei gessi o su qualsiasi superficie tracciabile al momento. In situazioni pertanto non conservabili e conseguentemente effimere. I suoi disegni vanno facilmente perduti. Forse ancora agisce il tabù del costo, quando all’inizio della sua avventura artistica, le ristrettezze economiche lo costringevano a risparmiare su ogni cosa. E i fogli canonici per il disegno rappresentavano un lusso. Perciò prese l’abitudine di non averli e di affidare il disegno ad ogni ripiano, non pensando alla durata e appropriatezza di quella

# The hidden work, “not to be drawn on paper”.

We have examined, until now, the final results of Rodella’s work. But how did he start and how did he develop his works? Sculpting is a tough, long, tiring process. Generally speaking, this process still follows the ancient tradition and techniques, but today sculptors can employ modern tools and technologies to relieve the fatigue. Rodella does not refuse to use more modern instruments, but he still likes a direct contact with his materials. This contact generates numberless achievements and personal discoveries due to the genesis of the work itself. The strong commitment and concentration required by his work fill him with a sense of vitality but, at the same time, at the end Sergio feels emptied of energies and lost, as if life had become suddenly depleted. An external observer will seldom be able to grasp all the labour and the complex process behind a sculpture.

Often the initial idea for a work surfaces in a confused form. For example, about his *Two Thieves*, Sergio said: “I have been pondering on *The Thieves* for quite a long time, but I didn’t have a clue on how to realize them.”

During the creative process there is a phase of vagueness and confusion, which nonetheless plays a very important role in a work’s realization. But there are no documents to prove it. It belongs to the personal life of an artist. Usually the first documents are sketches and Rodella is not an exception. For him too discovery is the result of a graphic process. But, unlike most sculptors, he does not have a substantial archive of his sketches and drawings, because he draws everywhere and on everything; on his worktop, on the paper and newspapers laid as a protection of the chalks’ base, or on whichever surface is available at that moment. Thus his drawings get easily lost. Perhaps he still resents of that first period in his life, when he lived in straitened circumstances and needed to save up, because drawing paper was then a luxury he couldn’t afford. So he took the habit of drawing on every surface he could use.

Of his countless drawings and sketches almost nothing is left. But in the ones we still have, his graphic skill is amazing. In his atelier, on the wall there are only two very large panels. They are anatomical studies of a human body, with detailed muscles and skeleton. The first is a frontal view, where the entire body is divided in eleven portions, encircled by eleven isometric circles, from head to toe. The second drawing is a profile view of a human body, again divided into eleven portions, which give a perfect idea of the harmonic distribution and movements of muscles and limbs.



superficie. In realtà ciò che premeva a Rodella era la durabilità dell'opera e il suo superamento delle fasi cruciali.

Dei suoi innumerevoli disegni non ci rimane praticamente nulla. Ma non perché Rodella sia graficamente poco dotato, anzi quel poco che rimane ci rivela l'eccellenza del grafico. Ma la risparmiosità ancestrale di Sergio gli impediva all'inizio di avvalersi di carte pregiate e pertanto la grafica è precipitata nella carta da buttare e quel limite dei primordi gli è rimasto psicologicamente addosso e continua a non usare carte costose idonee alla conservazione. Solo due pannelli fanno bella mostra nel suo studio e sono disegni di grandi dimensioni. Essi riportano i riferimenti fondamentali dei parametri canonici dell'anatomia che riguardano l'assetto muscolare e l'assetto scheletrico. Uno è un grande disegno frontale che ripartisce l'intero corpo in undici moduli, rappresentato da undici cerchi isometri a partire dalla testa ai piedi. Il diametro del primo cerchio comprende gli estremi temporali della testa e, in verticale, è compreso fra l'apice del cranio e la base del naso. Gli altri 10 si susseguono in sequenza assiale comprendente la base del naso fino all'attaccatura delle clavicole, poi l'ampiezza dello sterno, quindi la parte inferiore della cassa toracica e così va fino all'attaccatura delle caviglie e la linea di appoggio dei piedi. Gli estremi esterni delle clavicole determinano la lunghezza del triangolo equilatero con apice sull'ombelico che computa le modularità laterali.

L'altro grande disegno rappresenta il profilo della figura umana, sempre scandita in undici ripartizioni da cui è possibile ricavare l'euritmia della distribuzione dei muscoli e degli arti.

La matematicizzazione dei corpi delle sculture di Rodella trova in tali pannelli i riferimenti puntuali e rigorosi.

Poiché sono strumenti costanti di lavoro, questi sono i soli disegni che Rodella conserva con cura e sono di una qualità così alta da farci rimpiangere la perdita della copiosa produzione grafica di Sergio.

Ma vi sono altre eccellenze della produzione di Rodella che non sono visibili, quelle di cui parleremo fra poco non sono però osservabili perché scomparse e perdute, ma perché nascoste e occultate, incorporate dentro le opere scultoree prodotte. Ma anche se inabissate nelle opere, si tratta di produzioni di eccellenza.

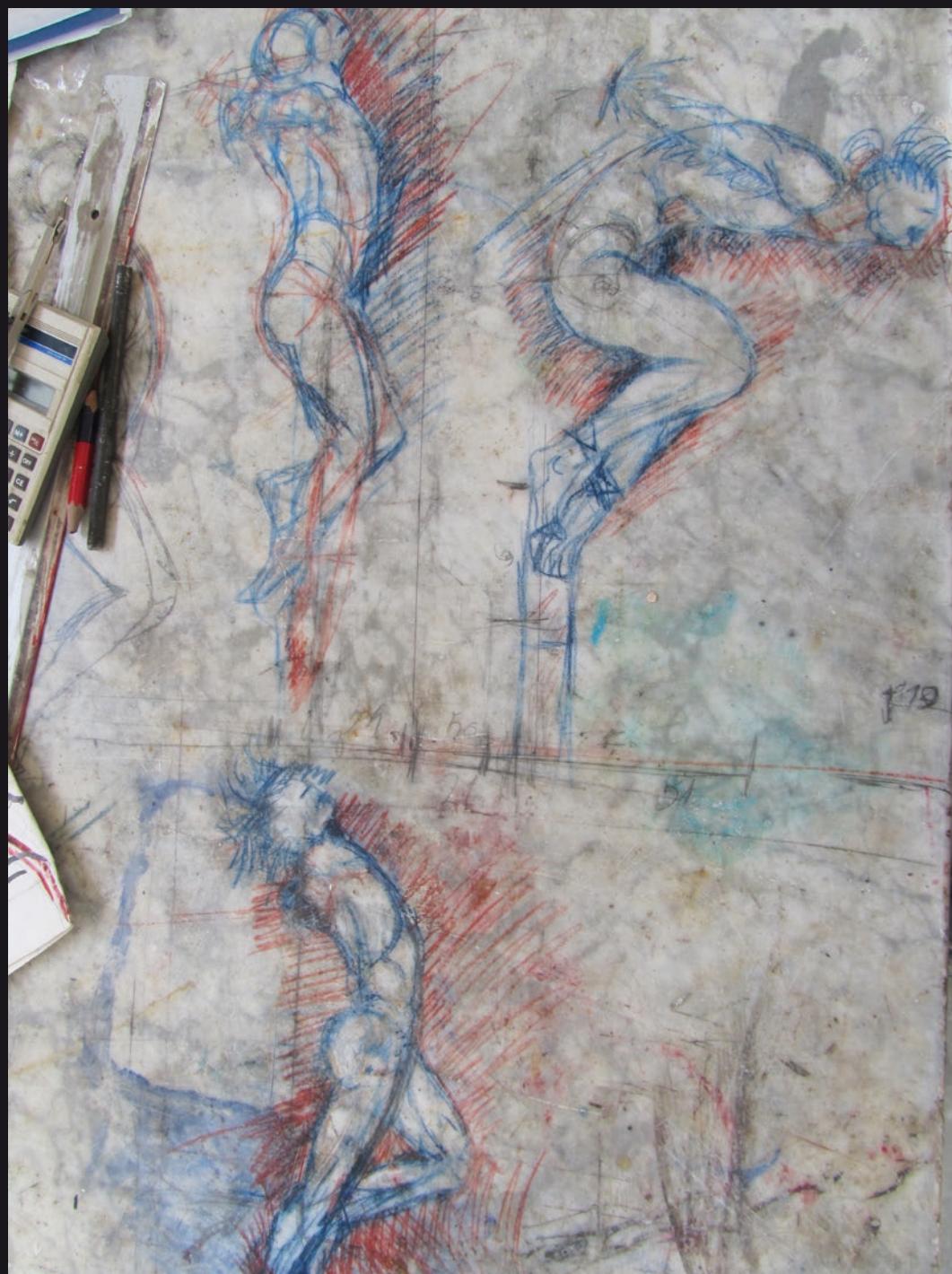
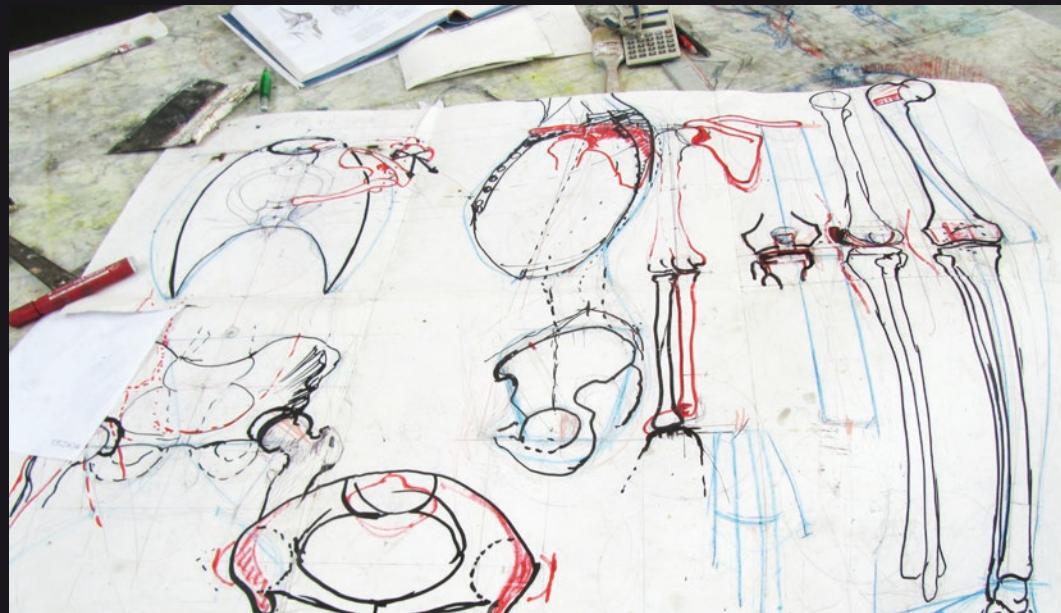
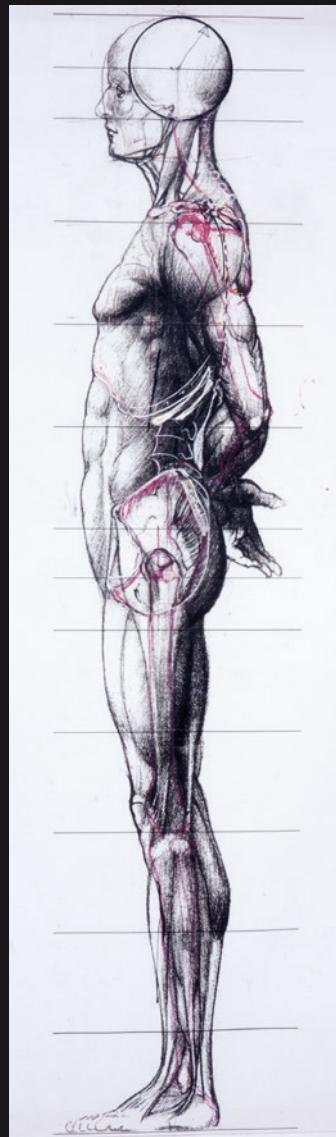
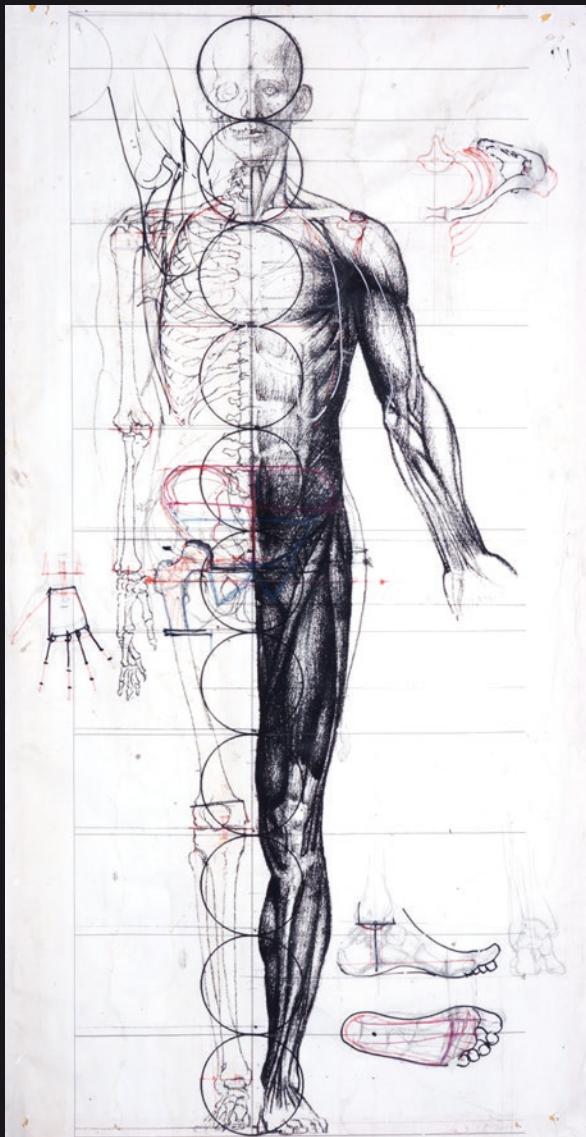
Those panels are the rigorous basis for Rodella's mathematic rendering of the human body. As these are his constant reference, they are the only drawings he has carefully preserved and their quality is so excellent, that we highly regret the loss of his other graphic works.

Yet there are other excellences in Rodella's production, which are not visible, and not because they are lost, but because they're hidden, embedded in his sculptures.

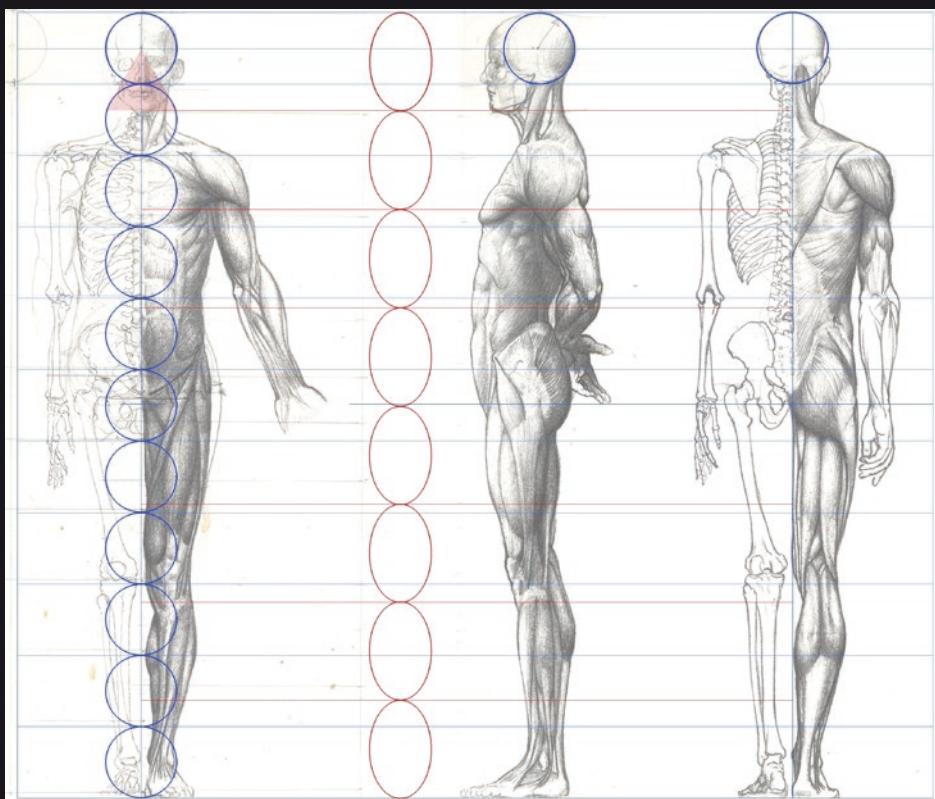


Schizzi e progetti varie opere





Studi di anatomia per la costruzione delle armature e progettazione



# L'impalcatura, un modo profondo di pensare e fare scultura.

Non essere più bravi di se stessi.

Quando Sergio conosce la prima svolta come scelta esistenziale e passa dall'informale alla scultura plastica, si accorge che all'Accademia si era curata poco l'anatomia, in quanto considerata irrilevante per gli indirizzi allora dominanti dell'informale e dell'optical.

Rodella è costretto (ma lo vuole con determinatezza) a studiare autonomamente la vitalità dei muscoli e tradurla nel modellato in creta. Nella concretezza avverte un insieme di problemi abbastanza ovvi, ma che non si potevano trascurare. Spesso il primo modellato prende forma su creta, la creta però è sì un materiale malleabile, ma dotato di scarsa consistenza statica. La creta fresca, una volta raggiunta una massa e una verticalizzazione, facilmente si accascia. Allora Rodella si incontra con l'evidente necessità dell'*impalcatura* e da quel momento l'impalcatura diviene un elemento forte della progettazione e del lavoro. Tutte le sculture di Rodella nascondono una ricerca puntigliosa, collegata con la impalcatura. Essa è un elemento che riguarda il fare scultoreo, è un atto di sincerità/verità dello scultore con se stesso e con la sua opera. Una 'verità' che necessariamente non deve essere palesata a chi si accosta all'opera compiuta, però è una dimensione che esiste e che può stare occulta, ma non per questo non è importante. Anzi va fatta con particolare accuratezza ed è parte integrante e preziosa della progettazione e produzione.

Nel "Senatore", ad esempio, il busto in bronzo dorato poggia su un piedistallo sorretto da quattro sostegni metallici a barra. Sul collo del busto senatoriale si aggira un panneggio che simula il laticlavio e scende oltre il piedistallo, penzolando libero su un solo sostegno metallico. L'elemento composto da bianco statuario carrara non reggerebbe da solo, ma l'autorevolezza del "Senatore" è meglio espressa se essa

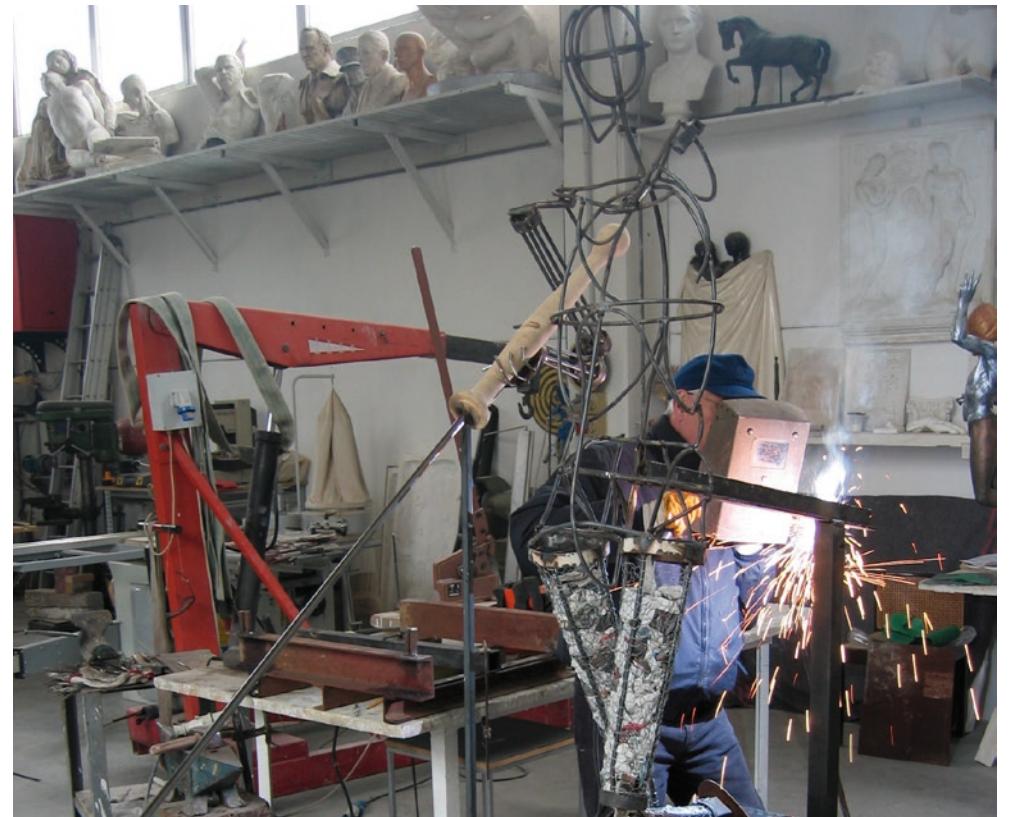


# Armature: a way of thinking and sculpting.

When Sergio rejected informal art as a consequence of an existential choice, and embraced plastic sculpture, he realized that the Academy didn't pay enough attention to the study of anatomy, which at that time was considered irrelevant for the informal and optical artistic trends. So he was forced, as well as determined, to start a personal study, to analyze the vitality of the muscular structure, in order to transfuse it into the clay shaping. While proceeding with his work, he was becoming more and more aware of the many technical problems which could not be ignored. Often the first shaping is made with clay, a very malleable material, but too soft to be self-supporting. In fact, if the bulk is too heavy, fresh clay can easily sag. It was at this point that Rodella realized he needed to build an armature for his sculptures, an armature which, from that moment, has become the focus of his design and sculpture. All his sculptures are born from meticulous research connected with the figure armature. Armature could be seen as a moment of truth and sincerity of the sculptor towards himself and his work. It is not relevant to show such truth to the observer, yet it does exist and it is of fundamental importance.

In his Senator, for example, the gilded bronze bust lays on a pedestal supported by four metal rods. Around the Senator's neck there is a drapery simulating a laticlave, falling down freely over the pedestal, supported only by a metal bar. The Carrara white statuary marble element in itself wouldn't actually stand out enough, but the Senator's authoritativeness is further stressed by the element's aerial movement.

This is a case when the poetic idea collides with the technical requirements and Rodella admits that he could achieve the result he wanted only by working on the



libra come fosse sollevata nell'aria. L'idea poetica va in collusione con le esigenze tecnico-statiche e Rodella confessa che ha raggiunto il risultato dando importanza all'impalcatura nascosta. "Il "Senatore" occulta una barra che passa dentro il marmo. Tecnicamente è cosa spericolata, è un insieme sottosquadra, un'autentica sgrammaticatura per uno scultore. "Uso la fresa per raggiungere il risultato" – confida Sergio. Ma la tecnica non deve prevaricare e sostituirsi al senso misterioso dell'opera. Precisa ancora: "La tecnica dà libertà per realizzare il pensiero. Altrimenti si risolve in in solo virtuosismo. – Non devi essere superiore a quello che sei. Il rischio di un artista è essere più bravo di se stesso" sosteneva Orlando, il suo primo consigliere basilare, - dove quel "sei" voleva dire "esprimersi", non camuffarsi con la tecnica. Il tema della fattibilità non è una questione a parte e non va vissuta per Rodella come un corpo estraneo ed aggiunto. Essa è componente costitutiva per raggiungere il risultato finale. Senza virtuosismi, cioè essendo onesti con se stessi. E mettendo maestria anche in ciò che non si vede. È il pudore sapiente del costruire abile, senza ostentazioni.

Nel caso dei "Ladroni" i corpi contratti e sospesi nell'aria dovevano significare la scelta aperta e spiazzante di due esistenze limite. Il marmo non era in grado di consentire delle contorsioni corporee estremamente duttili. Il bronzo invece si rivelava maggiormente in grado di assumere delle fogge abnormi. La scelta espressa dai "Ladroni" non poteva comunque risolversi soltanto nel dinamismo delle contorsioni. I materiali richiedevano contemporaneamente l'espressione della preziosità di quella scelta. Il bronzo andava ripartito in nicchie per accogliere i muscoli come tessere di mosaico. Ma tutto raggiungeva un peso insopportabile, non sostenibile dai materiali stessi.

Rodella ha studiato una impalcatura interna dei "Ladroni" che consentisse a loro di contorcersi in modo esasperato, flottando dell'aria, ma garantendo la tenuta dell'insieme perché esso regga a tutte le sollecitazioni, rimanga integro e vinca i limiti

hidden armature. His Senator hides a rod running through the marble, which is a technical hazard, a real grammatical nonsense for a sculptor.

"I use a cutter to achieve my result", says Sergio. "But technique must not become a substitute for the mysterious meaning of a work. Technical skills provide you with the freedom you need to express your thought. Otherwise it is just a question of empty virtuosity."

As Orlando Tisato, his first master and adviser had told him: "You must not be more of what you are. The risk, for an artist, is to be better than himself." And of course, by "to be" he meant "to express yourself" and not to hide behind technique. Rodella is convinced that feasibility is not a secondary question, it is instead a essential element for the final result. He prefers honesty rather than virtuosity. He doesn't like ostentation.

In the Two Thieves, the contracted bodies, suspended in the air, were meant to suggest the open choice for an existence at its end. The marble didn't allow him to shape the dynamic contortions he wanted for those forms. So he chose to employ bronze as well. The bronze framework is cast in a form apt to create several alveoli, where marble muscles are inserted, just like in mosaic. But, in doing so, the weight of the materials was so remarkable, that the work could have easily crushed down.

Rodella then built an armature, which would enable the two statues to twist almost to an extreme point, like floating in the air but still ensuring the stability of the whole group, so that it could face every kind of stress.

In The child and his shoe, Rodella experimented new levels of preciousness. The chromatism here is not achieved by enamelling the bronze parts of the child's dungarees and silvery shirt, but by employing inlays of semiprecious stones, namely chryscolla, in green and deep blue shades, which creates an inner luminescence, such



imposti dalla forza di gravità.

Rodella si è accostato a nuove tecniche di preziosità con il “Bambino e la scarpa”, dove gli elementi cromatici non erano stati realizzati immettendo smalti nelle parti bronzee della salopette infantile e della maglietta argentea del bambino, ma aveva optato per l'immissione ad intarsio di pietre dure, in particolare pietra crisocolla nelle gamme dell'azzurrite e malachite, che dà esiti di luminescenza anche interna, come gli smalti non sono però in grado di regalare. I marmi stessi, rispetto alle pietre dure, non offrono quella luce. Allora luce e colore costituiscono tavolozza egualmente per lo scultore e con “i Ladroni”, Rodella si accosta all'idea del mosaico tridimensionale costituito da un conglomerato di bronzo, modellato con cavità, entro cui incastonare specifiche forme di muscoli, studiate anatomicamente e realizzate con marmi e pietre policrome. Un lavoro paziente che sconfina nell'arte orafa.

Ma la materia ha le sue regole, non soltanto la sua preziosità. Il bronzo caricato da tante concrezioni di marmo e pietre incastonate, non reggerebbe al peso e collasserebbe. Ancora una volta nella ‘poetica’ compare l'impalcatura. Rodella fa attraversare i due ladroni da una asta di acciaio che consenta di sostenere l'intera massa dell'opera. Ovviamente questo elemento fondamentale viene mimetizzato completamente come struttura. Esso è la materia che consente un'espressione estrema. E' fondamentale, ma non deve interferire con l'apprezzamento dell'opera.

Dopo la svolta successiva all'abbandono dell'informale, Rodella aveva sentito la necessità di appropriarsi della conoscenza anatomica, ma non aveva mai inteso apparire affascinato solo dalle ‘belle forme’ di un corpo rigorosamente conosciuto nelle sue componenti.

*“L'anatomia non è tutto – precisa ancor oggi Sergio -: il bello è la ‘poetica’, ossia cercare di intuire ben al di là dei muscoli, dove si nasconde la vibrazione dei muscoli. Ossia il senso*

as enamel could have never achieved. Not even marble, if compared to semiprecious stones, could offer such luminous effects.

Light and colour are then the artist's palette. In the Two Thieves the bronze/marble technique was inspired by the art of mosaic, creating a tridimensional effect. The bronze parts were moulded so as to create hollows, where he inserted polychrome marbles and stones, in order to shape the exposed muscles. The work is so skilled that it could actually be considered as a work of goldsmithry.

But matter has its rules, so the bronze structure, burdened by the considerable weight of marble, would collapse if it were not sustained by an armature. Inside both statues then, Rodella inserted a steel rod, although this structure is not visible. The armature is an essential component of his work, but does not interfere with its appreciation.

As we have seen, Rodella felt he needed to study anatomy in depth, but his aim was not to stop at the surface of a ‘beautiful form’.

“Anatomy is not everything”, he still says today. “Real beauty lays in the poetic, that is to say in the ability to sense the muscles' vibration and the vital power they contain. Poetic lets the body speak, creates light and shade, it is something indecipherable, it is a gift from the gods. A gift that runs deeply through you, yet it is part of you. When something that one cannot fully control comes to you, something that allows you add to your sculpture what you would have never hoped for, you feel that you can achieve it then and there; yet, when the following day you try to retrieve that same unexpected gleam and that easiness, you discover it is not possible anymore. That something has escaped you.

“The more I work, the more I feel the mystery working inside and beside me, a mystery I do not own. It just came into me”, tries to explain somehow confusedly



*vitale che vi è incluso.*

*La 'poetica' fa parlare il corpo, produce chiaro/scuro, va oltre il benfatto, è sostanzialmente indecifrabile, è un dono degli dei, ti senti passare dal dono attraverso le tue fibre più recondite, eppure ti appartiene, mentre ti passa attraverso. Quando ti giunge quello che non sei in grado di controllare appieno, qualcosa che ti si è calata dentro e che ti fa fare sulla materia in modellazione un che di insperato, avverti però che ti riesce in quel momento favorevole, eppure il giorno dopo può accadere che ritenti di reinseguire quell'inaspettato bagliore e quell'impensata scioltezza e destrezza del fare, ma non è più possibile, qualcosa ha cessato di appartenerti.*

*Più lavoro e più sento che c'è il mistero che ti lavora accanto e dentro, ma che tu non possiedi. Il mistero si infila interiormente, è dentro".* – cerca nebbiosamente di comunicare Rodella e tenta di far intuire che la scultura non è solo abilità e capacità realizzativa conquistata una volta per sempre. Se si guarda all'intero percorso artistico di Rodella, ci si accorge che egli ha fatto costantemente i conti con la misteriosità di sé.

Fin da bambino avvertiva di avere qualcosa di diverso dagli altri bambini. Ma non sapeva dirsi cos'era. Non poche volte avvertiva inquietudine e sensazioni trepide senza contenuto. *"Già da bambino mi chiedevo, perché sto in disagio, non avendo niente di male. C'è sempre stata una forma di isolamento in me. Vivevo come se fossi da solo, perché nessuno giungeva dove io mi sentivo di essere spontaneamente.*

*Amao l'arte, la scultura, i reperti, ma mi chiedevo come mai si poteva giungere a tanto. Io non osavo pensare di essere vicino a queste cose. Amao la pittura, ma non mi passava per la testa di fare l'artista".*

Il lato oscuro e nascosto dell'esistenza comunque diventa un po' meno offuscato ad un certo momento del percorso artistico di Sergio. Sopraggiunge dopo la conclusione dell'Apocalisse ed è un momento che prende una sua precisa configurazione con il Cristo velato, anzi occupa una fase che potremmo definire della *"Ricerca delle identità perdute e ritrovate"*. L'arco esistenziale occupa quasi totalmente gli anni 80. In quel periodo si insinua ed evolve il tema dell'inesplicabilità della condizione umana e come la realtà profonda esista, ma si nasconda e si sottragga. Si possono cogliere gli esiti delle azioni, ma probabilmente la disvelazione effettiva sfugge. Sergio vive un periodo inquieto, ma allo stesso tempo con piste che si aprono rassicuranti: ha iniziato ad insegnare scultura al Pietro Selvatico, con un forte sostegno del preside Bresciani Alvarez, uomo di intensa cultura. Sergio sente che trasmettere agli allievi la passione per il linguaggio scultoreo è essa stessa un'azione creativa. Agli allievi va immesso un senso esaltante del saper fare 'bottega', scoprendo i mezzi del mestiere, conquistando la forma, travalicando la forma stessa. Sente che agli allievi deve dare il piacere del fare e del saper fare. E quel fuoco e carica che comunque ha dentro. Ed egli stesso nel trasmettere sta mutando: comincia ad emergere una pienezza della forma, una maturazione dei mezzi espressivi, un potenziamento degli strumenti tecnici. L'aver raggiunto una maggiore sicurezza economica, lo incita ad acquistare nuovi strumenti che gli facilitano il lavoro nel suo studio, si rivolge più scioltamente all'uso di materiali più impegnativi e costosi. E il marmo diventa materia primaria e dominante del periodo. È iniziata una bella fase matura, ma non sempre le acque di superficie scorrono in sintonia con le acque sotterranee. Lì nel profondo il fiume carsico inabissato deve fare ancora un percorso che transiti oltre l'abisso dell'apocalisse, scopra le ombre se non le tenebre, che agitano la vita interiore, forse solo dopo questo trapasso, riaffiorerà a maggiore luce. Si deve ancora transitare per le terre delle notti, dove le identità hanno poco chiarore.

Sergio, while trying also to explain that sculpture is not just a matter of skill and ability to be acquired once and for all. In fact, if one were to consider his entire artistic evolution, one would realize that he has always come to terms with this mysterious part.

Since he was a child he felt he was different from other children. But he couldn't say in which way. Often he felt upset and restless for no reason.

"As a child", says Sergio, "I used to ask myself why I felt so uneasy, although there was no cause for that. In a way I have always felt to be isolated. I lived as if I were alone, because nobody followed me where my nature took me. I loved art, sculpture, ancient remains, but I wondered how could I even dare to feel such love for these things. I loved painting, but I never thought I would be an artist."

After the Apocalypse period, that dark, hidden side of his conception of existence became brighter. Such change can be traced in his artistic production during the Eighties, especially in the Veiled Christ. We could acknowledge this stage as a research for lost and found identities. It was during those years that Rodella explored the theme of the inexplicability of human condition. He felt that somewhere there is a deep truth, but that this truth is hidden and invisible. What is visible is the outcome of our actions, but we can't grasp its true origin.

During these years Rodella began his work as a teacher at the Pietro Selvatico Art School in Padova, where he was fully supported by the schoolmaster, Giulio Bresciani Alvarez, a renowned scholar and highly cultivated man. To Sergio, passing on his passion for sculpture to his students was a creative act in itself. Just as it happened in the ancient workshops. And, while sharing with them his knowledge, he was experiencing a deep changing process; a new fullness of forms, a further maturity of expression, a development of his technique.

He was more financially secure now, and could afford to buy new instruments and tools, as well as more expensive materials. So now marble became his first and privileged choice.

Yet, it doesn't always happen that deep currents flow in the same direction as the ones at the surface. There was still a long way to go before defeating the shadows, if not the darkness, which still troubled his soul, before he could see full daylight.

# L'identità: dalla perdita al ritrovamento

L'anello di transizione tra la visionarietà della fase dell'Apocalisse e questa della Ricerca delle Identità perdute e ritrovate, si può riscontrare forse nel "Cavaliere del silenzio", in compatto legno scuro. Non c'è più nulla dello slancio dei cavalieri dell'apocalisse: un cavallo stanco e accasciato poggia immobile le quattro zampe, il muso e il collo si deflettono spossati in basso come in uno stato di abbandono e di inesplicabilità dell'esistere. Sulla groppa si rannicchia un cavaliere senza sella, con le gambe snervate che aderiscono completamente all'animale e si integrano nella postura prostrata. Il dorso è contratto e arcuato e le braccia si chiudono sul petto, rinserrate e conserte. Il capo è reclinato e pende in avanti, verso il basso in piena empatia e similitudine con il muso deflesso del cavallo. Il volto dell'uomo è privo di qualsiasi segnale fisiognomico, come i manichini senza sembianze della pittura metafisica. Sergio è venuto a contatto con l'inconscio e sembra trarre le momentanee conclusioni che l'essere umano sia straniero a se stesso. E di fronte alla misteriosità del suo profondo, sembra mancare dei mezzi per auto-sostenersi. C'è un *coraggio spaventato* in Rodella: quando il senso delle cose gli sfugge, egli non attende che la confusione o la tempesta si diradino. No: si butta dentro anche se non capisce e indaga la condizione del non capire. È il fare, è l'agire sulla materia la fonte del suo possibile capire, senza aver paura di incontrare lo smarrimento e la paura stessa.

In questo periodo, su precisa richiesta di una committenza, realizza un busto su Freud. Esso è rivelatore non solo del padre della psicanalisi, ma del rapporto che Sergio sente tra il suo buttarsi nella materia e il suo scontrarsi con l'inconscio.

La soluzione sta nell'incontro tra due marmi: il marmo nero del Belgio di cui è composto il busto raffigurante Freud, il creatore della psicanalisi e il travertino rosso di Persia che rappresenta un cubo squadrato, su cui si immette, squarciandolo, il busto di Freud, come se fosse un cuneo che rompe la fallace compattezza e 'razionalità' della coscienza e rivela che dentro è contenuta un'altra dimensione (l'inconscio appunto). Ma Rodella non interpreta questa esplosione freudiana come una distruzione e lacerazione. Il busto di Freud infatti penetra dentro e apre il 'cubo' della coscienza, ma non lo frantuma. Il cubo di travertino si squaderna sotto l'azione della psicoanalisi (rappresentata dal suo artefice Freud), ma tiene insieme, mediante dei perni imbullonati sia il busto di Freud che il cubo di travertino. Insomma conscio e inconscio non deflagrano, anche se quei perni bullonati contengono un messaggio ambiguo. Essi tengono insieme conscio e inconscio, ma fanno anche resistenza all'azione di apertura della psicanalisi. Come dire che il mistero non si disvela tutto. Infatti Sergio segue una sua via di confronto con le parti profonde ed inesplicabili del nostro esistere e realizza la "Figura legata", sempre in marmo nero del Belgio. Un manichino senza volto, ma dalla corporeità netta, sta legato e avvolto ad un piedistallo oblungo di massa fibrosa e scompostamente magmatica che scende in basso, in una caduta e flusso che potrebbero non avere fine.

Ma non è così. Il magma si rapprende e si adagia su uno zoccolo lievemente più levigato su cui si adagia un volto (o forse una maschera, Sergio confessa di essere lui), come se dopo quel percorso magmatico e informe ci aspettasse un primo abbozzo di

# Lost and found identity

The transition between the visionary stage of the Apocalypse and that of the search for lost and found identity can perhaps be traced in the dark wood sculpture 'The Horseman of silence'. Here the rush of the Apocalypse Horsemen is gone; a tired, unsaddled and almost exhausted horse lays still on its four legs, its snout and neck are wearily bent almost to reach the ground. A horseman is huddling on its back, his tired legs adhering to the animal's sides, following the general downwards direction of the lines. The man's back is arched and contracted, his arms folded, his head bent, converging empathically with the horse's head. The man's face bears no traits, like the manikins in metaphysic paintings. Here Sergio appears to be directly in contact with the unconscious: human beings are strangers to themselves and, when facing the mystery of their depths they seem to lack the means to stand.

In Rodella there is a 'scared courage'; when the meaning of some things eludes him, he doesn't wait for the storm or the confusion to subside, instead he throws himself directly into it, exploring that confusion in order to understand. His way of understanding is by directly acting and working with the matter. He is not a man afraid of facing fear and dismay.

It was during this period that he was asked by a client to realize a bust of Freud. This sculpture reveals not only the inner nature of the father of psychoanalysis, but also



Cavaliere del silenzio: legno di castagno laccato misura h 115 cm

Freud: marmo nero del Belgio e travertino rosso di Persia misura h 40 cm



identità. Si tratta di scultura inquieta, formalmente anche quasi disturbante. Ma Sergio vive anche quell'altra parte meno inquieta, quella del mastro di bottega di scultura. E con gli allievi cerca di dialogare mediante eventi esterni, egli stesso va alla ricerca di incontri rasserenanti e provocatori.

Sergio ricorda: *“Vedo Wildt assieme ai miei allievi: i ragazzi stanno dentro alla mostra veneziana per ore – tornati dalla visita tutti volevano fare scultura. In quegli anni escono anche i bronzi di Riace: è l'incanto della forma. I ragazzi a scuola mi hanno dato forza a crederci. Esprimere se stessi, mediante la figura – comprendere quello che stavano cercando.”*



Sergio's relationship with the material he employs and his own unconscious. He found a solution by using two different qualities of marble: black Belgian marble for the actual bust and a square block of Persian red travertine, torn apart by Freud's bust, which actually bursts out from it, like a splitter shattering the illusory compactness of the conscience, revealing other dimensions. But for Rodella this explosion does not mean destruction or laceration. Freud's bust in fact penetrates into the marble and opens up the 'block' of conscience without totally breaking it. The travertine block is parted under the pressure of Freud's psychoanalysis, yet it still holds thanks to the bolts. So, consciousness and unconscious are not disrupted, even if those bolts could somehow convey an ambiguous message. They hold together consciousness and unconscious but, at the same time, hold back the opening action of psychoanalysis. Meaning that the mystery can never be fully revealed.

In the black Belgian marble Bound figure the theme is the same. A faceless, powerfully built manikin is bound to a tall pedestal of fibrous, almost magmatic consistency, whose wavy lines run to the ground in a seemingly endless flow. But this is not so. The magma coagulates on a smoother plinth, where a face or mask is embedded. Sergio admits it is his own face. As if, after that formless course, it would emerge a first form of identity. The statue conveys a sense of uneasiness, almost disturbance to the visitor. But in Rodella's life there were other, more relaxing moments. Namely when he felt to be the master of a sculpture workshop and communicated with his students.

“With my students I went to see Wildt's exhibition in Venice”, he recalls. “They stayed there for hours and, when we came back, they wanted to start sculpting. That was the time when the Riace bronzes were discovered: the enchantment of the form. At school my students gave me the strength to believe in it. To express myself through figure and form.”



Figura legata e particolari: marmo nero misura 45 cm x h 110 cm



Pur nella sua ricerca personale tormentata, ora Rodella accoglie 'la buona forma', e l'esito si rivelerà nel bucranio che esprime una compostezza classica. Il "Cavaliere del bucranio" è un torso in marmo nero marquinia, non lontano dalle fattezze ellenistiche oppure dagli incompiuti prigionieri di Michelangelo, ma la tematica liberatoria di Sergio deve ancora percorrere il suo tragitto.

Il Cavaliere ha le braccia e le gambe mozzate, è privo di mani e di piedi. Il volto è senza sembianze. Questo residuo di uomo ha un atteggiamento corporeo corretto, come stesse effettivamente cavalcando, reggendo le redini della cavalcatura. Essa in realtà è un enorme bucranio di cavallo in marmo bianco di Carrara, quindi nulla di vivente anche dal punto di vista equino. Il cavaliere poggia sul collo/groppa costituito di fatto da un drappo, mosso dalle pieghe accurate che si adagiano con naturalezza, come se coprissero un corpo reale. È in realtà la rappresentazione della nientificazione, della vuotezza della condizione umana che si illude di fare e di essere, ma non ne ha i mezzi e i supporti. L'insieme regge in un composto apparentemente compiuto, con uno scopo di vita per gente senza volto.

Il tema è terrificante, ma la forma assume una compostezza, anzi usiamo pure la parola bellezza, che distoglie a sua volta dalla drammaticità dell'assunto. Sergio però cerca di mettere il dettaglio che indichi una uscita di sicurezza e un possibile elemento liberatorio inaspettato. Accostata al pannello si anfratta una bellissima mela di marmo dipinto in verde, con una potenza iperrealistica e con la capacità di disincagliarsi da tutto il resto: è il segno di una possibile speranza e riscatto.

È finita la fase della ricerca della perdita dell'identità, per ritrovare volti che abbiano fisionomia, sguardo ed espressione. Senza perdere la compostezza e la bellezza formale che è una conquista raggiunta. Ed ecco apparire la scultura che rappresenta in qualche modo il dischiudersi verso la ricerca delle identità, senza però dimenticare che l'inautenticità, la finzione, la menzogna possono continuare a manomettere le identità.

Rodella a questo punto ha acquisito un linguaggio formalmente accattivante che gli permette di affrontare temi spinosi e inquieti, senza che la forma sia però inquieta.

Prima di procedere tuttavia è bene ritornare un passaggio che è stato decisivo per Sergio nel mettere a punto il rapporto tra identità e non identità. Questa esperienza si chiama il "Cristo velato".

Although his personal quest was still tormented, now Rodella embraced the 'beautiful form' and the result can be seen in the Horseman on the bucrane, a classically built figure. The black marquina marble statue is a torso which could recall some Hellenistic sculptures or even Michelangelo's Prisoners. The horseman's arms and legs are cut off. He's riding and holding the reins. But he's not mounting a horse, he's mounting a huge white Carrara marble horse's bucrane, namely a dead animal. From the horse's neck is falling a pleated drape, as if it were actually covering the animal's body. This is in fact the representation of the nothingness, of the emptiness, of the delusion of human condition.

The subject is frightening, yet the form is so composed and indeed beautiful, that it plays down its dramatic impact. But the artist adds a detail, a somehow unexpected liberating solution. Almost hidden among the folds lays a beautiful, hyper-realistic apple, painted bright green, as a symbol of hope and redemption.

Now Rodella's search for lost identity had come to an end and he will move on to physiognomies, features and expressions, without losing the newly achieved composure and formal beauty. So now his sculpture will be open to the search for identity. His formal language had become now more classical, although his subjects may still be thorny and disturbing.

But, before going on, it will be important to go back to 1984 and analyze Rodella's very first marble sculpture, that crucial work about the relation between identity and non-identity, that is The veiled Christ.



# Il Cristo Velato ha un'identità precisa, molte persone non l'hanno o la tradiscono

Sergio così ricorda: *“Con il Cristo Velato lavoro il marmo per la prima volta. Ho a disposizione una testa di Cristo in gesso. La avvolgo di un panno e la inchiodo. Copro il tutto con resina. Realizzo poi in marmo, ma mi mancava quasi tutta la tecnica e sentivo che mi si sottraeva.”* È il gesto che diventa importante. Le spine “sbregano/dilaniano”. È quello il segno esplicativo.

Probabilmente quella testa di Cristo in gesso, materiale modesto e povero, che si ritrova in studio fra tanti arnesi, ha una fisionomia devozionale e stereotipata. Non deve stupire che Sergio si sia posto il problema di quale sia il volto effettivo di Cristo. Una prima operazione può essere quella di negare l'identità del Cristo devozionale e oleografico, coprendolo con un panno. Ma in tal modo Cristo semplicemente non si vede più, e allo stesso tempo non si sorregge più, tende a pencolare, ad essere instabile, a rotolare e perdere la postura del dialogo. A divenire insomma un fardello informe. Ecco che affiora il tema dell'impalcatura: una struttura portante può sostenere il Cristo velato da una pezza, ma per sostenerlo occorre fissarlo. Coerentemente Rodella lo consolida e blocca, assicurandolo con un chiodo alla struttura. Ma il chiodo perde improvvisamente il puro carattere materiale e diviene metafora della crocefissione. Questi passaggi sono passaggi di evoluzione del pensiero plastico, eppure quel manufatto che Rodella ha davanti non è scultura, perché manca per lui di quell'elemento che da tempo egli assegna alla scultura e cioè la preziosità. Questa è insita nei materiali, nella eccellenza della tecnica e nella forza evocativa del simbolo. Una maldestra impalcatura, una testa di gesso, uno straccio avvolto e inchiodato, ben difficilmente stanno dal versante della preziosità. Possono appartenere al bricolage. Ma una scultura non deve essere effimera. E allora almeno deve 'tenersi insieme'. Rodella cosparge tutto di resina che rende unitario l'oggetto e lo fa intrinsecamente compatto. Peraltro quel Cristo nascosto è sufficientemente l'icona del Cristo, basta il chiodo a richiamare la simbolicità potente della croce? Ed ecco che qui scatta la strategia dell'attimo.

Cristo non si rivela per tappe e approcci successivi, non si nasconde nel suo mistero e basta. Se è velato non serve. In un guizzo Rodella vede il “Re dei Giudei”, figurato nella sua corona, che sta eclissata sotto il velo del nascondimento, eppure emerge rapida e subitanea, forando il velo con gli aculei e prorompendo con le spine conculcate sul capo. Cristo seminascosto rimane con una propria identità complessa, non cade tuttavia nella banalità del volto del Cristo devozionale e convenzionale, cioè si manifesta però mediante segni rapidi che rivelano una profondità offuscata. Il Cristo Velato contiene molte delle procedure che caratterizzano il modo di lavorare di Rodella. E non manca la potente espressione del gesto istantaneo e prorompente che è tipico del manifestarsi dell'attimo: l'accadere qui subito, senza scatti in sequenza.

# The Veiled Christ and his identity

“The first time I used marble it was for The veiled Christ”, says Rodella. “I started from a chalk head of Christ I had in my atelier. I wrapped it up in a cloth, which I fixed with long nails. Then I covered everything with resin. Afterwards I went to the next step, which was to realize a marble sculpture, but I lacked much of the required technique and I felt it was eluding me.”

So the gesture was now acquiring great significance. The nails are lacerating, tearing apart the form.

Probably that Christ head, made of a humble material, which he had found among other items, was a stereotyped, traditional image. It is only natural to think Rodella would have wondered which real aspect Christ must have had. A first answer could be that of refusing Christ's conventional, oleographic image and wrap it in a cloth. That way though, Christ wouldn't be seen anymore, moreover with no support the work could be unstable; it would simply become a shapeless bulk. So he needed to add some support. Consequently Rodella inserted a huge nail to secure the head to its support. Yet, the nail became suddenly something else: a metaphor of crucifixion. It was an evolution of his vision of sculpture, still to him that was still not what he meant as sculpture, because it was lacking that very element which he felt as essential to sculpture, that is preciousness. Precious materials, exceptional skills, the evocative power of symbols; preciousness is all that. An awkwardly built support, a chalk head, a wrapped and nailed cloth were certainly not precious elements. A sculpture cannot be an ephemeral object. So Rodella covered the lot with resin, reaching the effect of compactness. Will that hidden Christ be near enough to the traditional iconology? And here Rodella had a revelation; in his work he suddenly saw the King of the Jews, crowned of thorns hidden underneath the veil and fiercely piercing it. The Veiled Christ encompasses many of Rodella's sculpting procedures and issues.

Other meaningful works, from this same point of view are the Rex, The Belt and the Senator. The Rex is a pure classical style sculpture, but the face is blank, meaning that classicism in itself can be without soul, while The Belt is a beautiful fetish but devoid of identity; a monument to the object woman. Let's now pay more attention to the Senator, a statue where face and social role are fully recognizable.

It would seem that Rodella had now accepted the classical language. A Roman senator was a public personality, well recognizable and his social function denoted a clear identity. Rodella's senator is neatly rendered; a very realistic head, intense yet restrained expression, quiet but penetrating eyes, composed posture. The overall impression is that of a mature man. This is a man of power. Rodella stressed this aspect by casting his head in gilded bronze. A richly folded white marble cloth falls down from the senator's neck. But that is all there is, because there is not a body.



Alla ricerca delle identità perdute appartengono altre opere significative come il Rex che esplicita un linguaggio elegantemente classico ma è dotato di una testa senza volto, cioè una classicità senz'anima oppure si può ricordare la plasticissima "cintura" che è un monumento al feticcio senza identità delle donne oggetto. Conviene comunque dedicare un po' di attenzione alla scultura di svolta e cioè al "Senatore" nella quale un volto finalmente ritorna a presentarsi come volto completo e una persona manifesta i caratteri riconoscibili anche per il suo ruolo sociale.

L'inquietudine sembra ritrarsi e si ha l'impressione che Sergio abbia accettato un linguaggio classico della scultura al punto di dedicare l'attenzione ad una figura specifica del mondo latino e cioè un Senatore.

Un Senatore romano era un personaggio pubblico, quindi visibile e riconoscibile. Un uomo con precise funzioni e ciò gli forniva una inoppugnabile identità. Rodella lo rende con nettezza: è una testa iperrealistica, Un volto espressivo, ma dalle emozioni controllate, uno sguardo pacato, eppure penetrante, la muscolatura fisiognomica composta, ma anatomicamente precisa con i segni pertinenti di un'età matura. Sono i tratti effettivi di un uomo reale, dotato di potere. Rodella lo manifesta non tratteggiando la testa solo veristicamente, ma la forgia in bronzo dorato. Ecco apparire la sigla della interpretazione scultorea: vi è il pregio della modalità con cui fare il manufatto e vi è la preziosità dei materiali che mediante la doratura rincarano la preziosità del rappresentare e del rappresentato. A rafforzare l'identità veristica del Senatore è un drappo che si avvolge attorno al collo senatorio e scende in ampie volute, dissimulando la copertura del corpo. Ma il corpo non c'è, il tutto è appoggiato ad un ripiano di marmo, sostenuto da supporti metallici a barra. Il drappo allude al laticlavio, una tunica che aveva una foggia specifica per i senatori e quindi era un elemento identificatorio, indossato da queste persone. Il nostro Senatore è pertanto dotato dell'abbigliamento che ne determina l'identità di ruolo. Ma è una identità che nega la verità corporea di quello specifico uomo che mostra i segni della sua funzione,

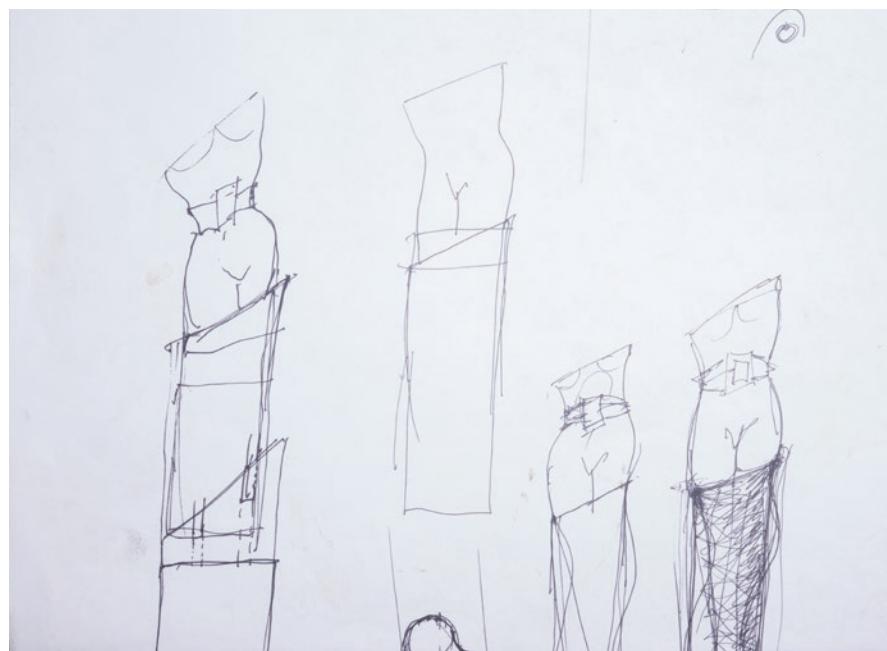


The cloth suggests a laticlave, the precious tunic worn by roman senators. This man bears all the external signs of his public role and identity, but such identity is empty. The man behind the senator is non-existent.

Some time later Rodella was commissioned a portrait. The man portrayed was Giampiero Turolla, an art collector and his wife, who had commissioned the portrait, gave Rodella free rein in treating the subject.

Sergio worked through several sittings to render faithfully Turolla's traits. That was the only limit he accepted. In this portrait he tried to reveal his subject's inner dimension, his most authentic identity. Turolla was a friend and Rodella was well aware of his culture, his love for art and his intellectual depth. Turolla knew classical culture, but he also appreciated the roots of a primeval dimension.

Turolla's bust synthesizes this complex intellectual world. The head still responds to the standard canons of sculpture, but Rodella's invention for his client's portrait goes beyond that. As we know, the body hosts a much wider and freer world, whose origin is in the mind and in the cognitive and relational faculties or, according to its Greek definition, psyche (Ψυχή). Rodella shapes a rounded white Thassos marble base, on whom the word Ψυχή is engraved, a concept which strongly individuates his subject. On the base rests a hollow white marble collar-like shape, surrounded by a flowing rosso Levanto marble mantle, forming the shoulders and the top of the bust. And the collar is the head's and the neck's prosecution. Inside the concave collar and at its base, right over the engraved Greek word, is a gilded bronze egg. It is the cosmic, or world egg, the mythological motif found in all the creation myths of many cultures and civilizations. The world egg is a beginning of some sort, and according to the cosmogonic myths



Cintura: schizzi dell'artista

Senatore: marmo bianco Carrara e bronzo dorato 30 cm x h 140 cm





Cintura: marmo nero e rosso Laguna misura 30 cm x h165 cm



ma è privo del proprio corpo. È impreziosita la sua simbolicità, ma la verità effettiva della persona è quella di un Senatore inesistente.

Nella ricerca di identità labili e di identità precise, Sergio s'impatta con una esperienza di scultura su incarico.

In questo periodo gli è data l'opportunità di produrre il singolare ritratto di Giampiero Turolla.

Il Turolla era un collezionista d'arte e sua moglie commissiona a Rodella un'effigie, lasciando l'artista libero di realizzare secondo la propria autonoma opzione.

Sergio lavora durante un insieme di sedute allo scopo di riprendere i tratti fisiognomici di Giampiero con una certa rispondenza all'immagine reale. Questo è l'unico vincolo che si pone. Poi realizza l'opera seguendo linee che gli sembrano adeguate ad esprimere la dimensione interiore del personaggio. È lì che cerca l'identità profonda. Frequentando il ritraendo ha potuto verificare lo spessore culturale che lo caratterizza, il suo apprezzamento per il mondo artistico e la ricchezza interiore della persona. Gli è stato possibile cogliere l'attrazione per il mondo classico e latino, ma anche i legami con le visioni basilari e con il senso dell'esistenza ancorato alle radici affondate nei primordi.

Di questo mondo complesso Sergio produce una sintesi particolarissima: la testa di Giampiero è molto usuale e non assume tratti o espressioni particolari, se non un senso di concretezza e pacata pensosità. Non è però in questo che ravvisa l'identità profonda della persona con cui ha dialogato. Il corpo è un abitacolo di un mondo ben più ampio e libero, il cui fondamento sta in principi animatori dell'esistenza, principi che costituiscono la mente e le facoltà cognitive e relazionali profonde che il mondo antico sintetizzava nel termine *psyché* (ψυχή). Rodella realizza una base in marmo bianco thassos, con una modanatura assai semplice, vagamente arcaica e su questa scolpisce con una grafia non ricercata, quasi una scrittura manuale, la dicitura ψυχή. Quello è un tratto portante di Giampiero. Il corpo è qui sovrapposto, ma svuotato, come la cimosa aperta di un camice, sul cui bordo poggia, quasi in bilico tra lo spazio del corpo non visibile e il manto fluente che lo addobba alle spalle, la testa di Giampiero secondo il suo portato esistenziale quotidiano e storico. Dentro al vuoto del corpo, liberato dalla sola funzionalità organica, è appoggiato un uovo in bronzo dorato, posto proprio sopra la scritta ψυχή. L'uovo è world egg, l'uovo primordiale che compare in tutte le culture antiche come rappresentazione dell'insieme complesso delle origini, simbolo della generazione generale, fonte di ogni genesi successiva e particolare. È come se con semplicità Giampiero contenesse in sé il riferimento al tutto, senza complicazioni, nella essenzialità delle forme e dei processi. L'intimo del personaggio pertanto afferisce ad una identità limpida, ma non chiusa nel particolarismo, aperta alle relazioni più ampie, senza gestualità eclatanti. Poi vi è, fra il tutto, un apprezzamento per il mondo latino che aveva portato a livello di compiutezza formale la ritrattistica marmorea. Rodella si riferisce al mondo romano antico e avvolge il cuore simbolico del personaggio Giampiero, in marmo bianco Thassos luminescente assieme ai riverberi dorati dell'uovo cosmico, accogliendolo dentro le volute di un ricco panneggio, più volte piegato e flesso in se stesso, arricchito da un esuberante marmo rosso levanto, ornato da venature bianche di calcite.

the universe, or some primordial being come into existence by hatching from the egg. The reference here is clearly to Turolla's personality, open to the widest form of knowledge, where his heart is like the cosmic egg: all embracing and all encompassing. The formal solution is a very rich one, with its mixture of colours, textures and light, yet still with an eye to the Roman portrait tradition. The result is a marble oxymoron, rich in contrasts. The luxurious drapery could refer to Turolla's social status, while letting his intimate side, simple and consistent, to emerge. That hollow space does not mean a spiritual deficiency or emptiness, but rather an openness of mind to the vast world. The most authentic sides of a personality are not the ones revealed to the social scene.

In his research on real identity, Rodella realized that, if identity means identifying oneself with one's social function, then that function could become an empty appearance, and sometimes even hide violence and abuse.

Such is the case for the work Pax Tibi. In Rodella's view, Christianity means spreading and practising peace, and wishing "May peace be with you" is the most authentic and coherent wish a Christian could make. A bishop, a priest have a greater power and responsibility but, at the same time, the privilege of effectively wishing peace. It is a gift and gift is the core of Christian identity.

Rodella is filled with indignation by the disrupting actions of those who are supposed to donate peace, and instead destroy and persecute it.

Pax Tibi is a cry of indignation, a symbolic image, an icon of mystifying and distorted power.

In his revisiting classical art, Rodella had introduced in his formal choices the Greek herma, a quadrangular pillar topped by a head, usually of a god. Originally hermae portrayed the god Hermes, the Greek messenger god, who also assisted the souls during their final voyage and was connected to crossroads, thresholds and hermetic truths. Later hermae were erected to celebrate other gods and even illustrious people, as it happened mainly in Roman art. A symbol of power, so to say.

Rodella carved a red Verona highly polished marble herma, topped by a bishop's head, crowned by a very elongated mitre. The headpiece though does not rest on his head, but is part of it, and becomes an extension of the head itself. A further example of one of Rodella's distinctive features: fusion.

On the pillar are engraved the words PAX TIBI, while around the neck is outlined a cassock's collar, fastened by three buttons. The subject's identity is thus clearly recognizable. But the investiture as a bishop is not enough to automatically be a bishop and a man of peace. Suffice it to say that, under his arched highbrows, his look is fiercely terrifying, which is in contradiction to what his role means. There are no traces of compassion, love or peaceableness. As if to stress this aspect even further, the bishop is wearing around his mouth a wide gag, which covers his whole face, with the exception of his brow and eyes. The open-work white Thassos marble gag forms a powerful contrast with the bright Verona red of the herma and it stretches under the pressure of the sharply pointed nose and harsh chin. It looks more like a robber's mask, than a muzzle which has been forced on him.

So, which are this character's real nature and identity? The engraved sentence is



Il risultato è una sorta di ossimoro marmoreo, un accostamento contrastante ma fuso: il panneggio esuberante potrebbe far riferimento al mondo sociale e di appartenenza di Giampiero, ma la sua intimità è anticamente semplice e minimalista, il vuoto poi non è una mancanza, ma una apertura alle dimensioni fondative. Le identità autentiche non stanno negli standard della scena sociale, sono riposte nelle autenticità interiori, dove si fa spazio il silenzio per l'ascolto anche delle cose lontane. Nel percorso alla ricerca di cosa sia effettivamente l'identità, Rodella matura anche l'idea che se l'identità è legata solo alla funzione sociale e che 'si è' solo in quanto si riveste la mansione sociale, questa apparenza che può coprire l'insignificanza, è in grado però anche di spingersi fino al punto che l'esercizio della funzione, travalicando i limiti dell'abuso, può divenire violenza e tradimento del ruolo di funzione.

Una identità di ruolo può costituire anche e soltanto un vuoto simulacro, ma esistono casi estremi in cui l'identità di ruolo viene sconvolta e si affacciano persone che usano il ruolo sociale per perpetrare strapotere e violenza.

Queste persone che tradiscono non solo la loro identità personale, ma sconvolgono persino il loro scopo istituzionale, è espressa con nettezza in "Pax tibi".

Sergio sente il cristianesimo come la parola e la pratica rasserenanti e rassicuranti. Il "Ti do la pace" è l'augurio più autentico e coerente. Un vescovo, un prelado, hanno tutti una responsabilità in più, ma anche un privilegio nel potere agire e "dare la pace" in maniera più estesa. Questa, senza infingimenti, è l'identità vera della persona cristiana in quanto donatrice di pace. Il dono rappresenta la componente profonda dell'identità. Nessuno dona per delega, ma mette in gioco se stesso senza mediazioni. Sergio si indigna con coloro che indossano le parvenze di donatori di pace, ma nell'effettivo esercizio della loro vita non solo non la donano, ma la negano, la combattono e la perseguitano.

Rodella ha tradotto questa indignazione in un'opera che ha una potenza formale e simbolica straripante e va ampiamente al di là del riferimento cristiano, perché è una icona sul potere stravolto e mistificante.

Nel recupero del linguaggio classicheggiante Rodella ha introdotto nel suo lessico scultoreo l'uso dell'erma, ossia di un pilastro quadrangolare, applicato presso gli antichi Greci: esso raffigurava in origine il dio Hermes, divinità che reca i messaggi degli dei, accompagna le anime, aiuta a prendere direzione nei crocicchi, facilita i passaggi e gli attraversamenti, è capace di interpretare i significati nascosti (in seguito le erme faranno riferimento anche ad altre divinità e, solo più tardi, a uomini illustri). Nel mondo romano la erma divenne più semplicemente un elemento riferito alla rappresentazione di persone autorevoli. È il segno dell'esercizio della leadership.

supposed to convey a message of love, according to the bishop's institutional role. Could someone have prevented him from exerting his role by gagging him, or is it because he has betrayed his mission and what he really means is: you must submit to my power or else you will be silenced? Should this be the case, wouldn't his existence lose any meaning? Appearances can be deceptive, but everything is transparent for the pure at heart.

During the Nineties Rodella fully conquered a mature mastering of a classical artistic language, although not as a mere imitator of the old masters. He was too thirsty for innovation, and he kept trying to find new ways of expressing that something that, with time, had become just academic empty manner. Rodella still rejected formalism and his need to understand human condition was getting stronger. It was at this point of his artistic evolution that he discovered the myths, the powerful sounding of the collective unconscious. He would now observe and consider images like the Nike, Icarus, the hermae, the Minotaur and the dead and resurrected Christ, like a repertoire of the human condition, not just relegated to a distant past, but still alive, because the emotions and feelings expressed by the myths are still present today in our world. We are our past and the question, for Rodella, was how to express the topicality of that past, how to project that past into the future by reaching for the generative power of myths and symbols.

This stage of his art covers the whole decade, while he developed even greater technical skills and added exuberance to his forms. Yet the splendour of his works, where classicism and baroque art melt in new results, and materials like polychrome marbles and gilded bronze are inserted, should not shade the deep honesty of his work.

Rodella is a sculptor well rooted in the present and he is convinced that we are all living in a "selva oscura" – Dante's dark forest – where it is hard to find the right path to salvation. Yet, it is important to go into that forest, trying to gather at least some fragments of meaning.



Rodella costruisce una erma in marmo rosso verona, levigatissimo, su cui si innesta la testa di un vescovo o di un prelado importante (ma potrebbe essere una qualsiasi autorità morale). Questi porta in testa la mitra, ossia un copricapo di forma allungata e appuntita in alto. È il segno della sua funzione, ma l'attaccatura dell'addobbo sul capo non poggia e termina sulla fronte, bensì si fonde con la fronte stessa, per cui diventa elemento del corpo medesimo e della testa del 'vescovo'. Siamo ancora una volta di fronte alla strategia di fusione che Rodella usa in più occasioni.

La erme sottostante reca scolpita in caratteri latini la frase "Pax tibi" e si conclude in alto con la parte superiore della veste talare, ritmata da tre bottoni e dal collarino ecclesiastico. Anche la componente che sta in basso 'dichiara' in maniera materica che la erma della persona autorevole fa tutt'uno con la sua veste e il suo corpo. Fino agli elementi per ora descritti, è indistinguibile la figurazione riferita alle funzioni svolte dalla persona e risulta inscindibile il suo corpo che incarna le funzioni in modo integrato.

Ma se si va 'dentro', immergendosi in quel volto, scoppia la stridente contraddizione e l'incoerenza di un personaggio che confligge con la funzione e si pone in scontro e lotta rispetto alla sua scelta di offrirsi come persona che dona pace. Avere una investitura ufficiale non significa automaticamente 'essere'. La sua autorevolezza decade in potere e la sua pace si decompone in violenza. Lo sguardo dai guizzi torbidi, sotto ciglia arcuate e aggrottate, esplose in un'occhiata inquisitrice e atterrente che non promette comprensione e mediazione alcuna. Il tutto è rafforzato da un bavaglio in marmo bianco Carrara che imbraga praticamente tutto il volto e si impone come stacco cromatico su tutto il resto, incarnato in un prevalente marmo rosso Verona.

Il bavaglio, quasi rassomigliante ad un passamontagna e perciò stridente per un prelado, lascia sottendere un naso puntuto, prominente dentro il tessuto, assieme ad un mento serrato e implacabile che si intuisce sotto i panneggi. L'insieme appare più simile al mascheramento malavitoso che ad una mordacchia imposta.

Allora qual è l'identità di questo figura? La frase che 'ti dona la pace' ricorda un messaggio benevolo, credibile perché proviene da una persona autorevole per ruolo. Ma egli non può esercitare il suo ruolo perché qualcuno lo ha imbavagliato oppure egli è effettivamente il traditore del mandato liberatorio e manda il contro-messaggio "State sottomessi, altrimenti sarete censurati" oppure ancora si rende manifesta la non coerenza tra l'adesione ad un progetto di vita liberatorio e l'azione tangibile che toglie la libertà di espressione anche a chi dovrebbe darla, nel momento stesso in cui inculca la censura, per cui anch'egli perde per se stesso lo scopo della sua esistenza? L'identità esterna può essere ambigua, mentre ogni cosa è limpida per chi nel profondo ha trasparenza di cuore.

Sergio è alla ricerca di persone autentiche. Solo loro godono di una effettiva identità. Gli altri sprofondano nella menzogna.

Rodella, soprattutto durante gli anni 90, ha conquistato liberamente l'accesso al linguaggio classico, ma non per questo è diventato un tradizionalista e un rifattore dei canoni antichi. Gli rimane dentro una radicale domanda di innovazione che vuole applicare anche al linguaggio classico. Come se si potesse ridare libertà espressiva ad un linguaggio che appare sopraffatto dai canoni e appesantito e svuotato di senso dalle regole accumulate nei secoli.

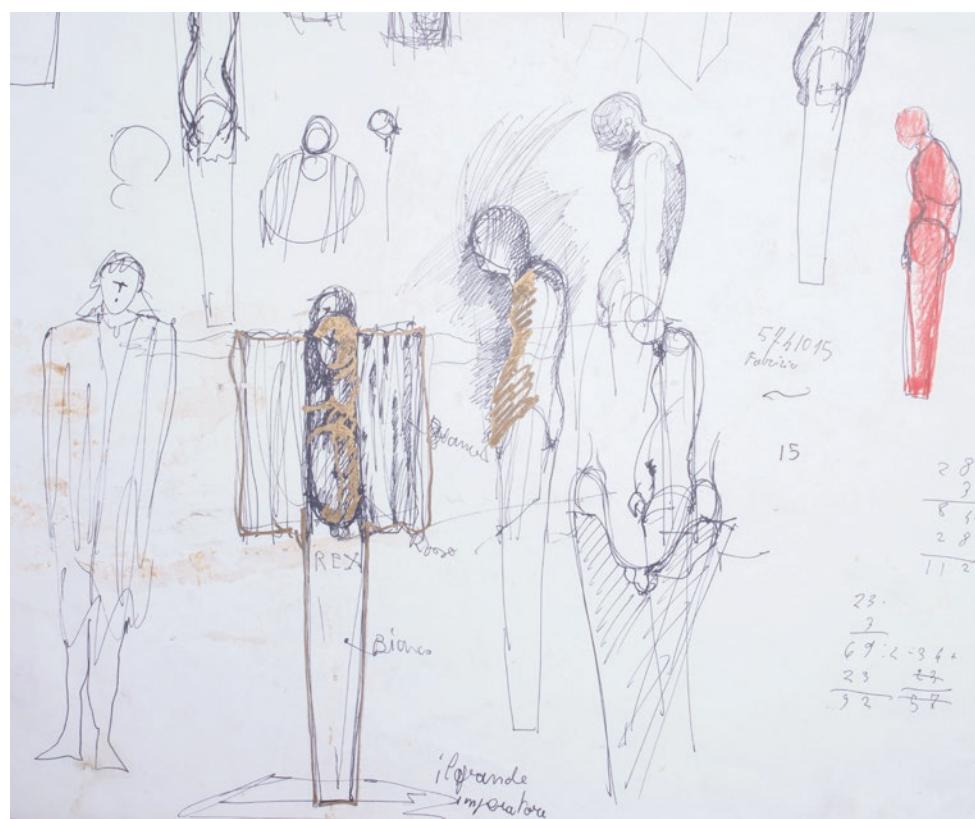
Sergio non è disposto a diventare un formalista, la sua domanda di comprensione

della condizione umana rimane non solo intatta, ma si intensifica. Ora ha raggiunto una sensazione per cui si era sempre umani anche quando si era antichi, anche quando si sondava l'inesplicabile e l'insondabile mediante il mito. Il grande scandaglio dell'inconscio collettivo.

Sergio ora può guardare e pensare alla Nike, ad Icaro, alle indicazioni dei crocicchi con le Erme, al Minotauro, a Cristo stesso, morto che risorge, come ad un repertorio che esprime condizioni esistenziali non prigioniere del passato, perché nel profondo anche i contemporanei vivono le emozioni e le aspirazioni immesse dentro i miti. Noi siamo i miti e Sergio si domanda quale sia la contemporaneità del passato e come farsi trampolino per proiettare il futuro, attingendo alla forza rigeneratrice del mito e alla sua capacità di rinnovare e dilatare i simboli.

Questa fase interessa gli interi anni Novanta e Rodella esplose in abilità tecnica ed esuberanza formale. Ma sarebbe tradire la sincerità del suo lavoro, se ci si limitasse a riscontare lo splendore della bella forma che si arricchisce di statuarietà classica e barocca, comprese le preziosità degli innesti di più marmi policromi e di bronzi dorati o bruni. E comunque Rodella rimane uno scultore contemporaneo alla ricerca pulsante del senso del vivere.

Lo scultore contemporaneo Rodella ha maturato la convinzione che tutti si è nella "selva oscura" dove improbo è ritrovare i sentieri, eppure la ricerca non è riscontrare questo evento evidente, ma tracciare dei sentieri, magari soltanto degli abbozzi di sentieri, che consentano di attraversare la selva e di raccogliere frammenti di senso.





# Le figure alate e le passeggiate libere tra i miti

Si è ricreata la condizione per riprendere tematiche dei miti.

Sergio ritorna al tema di Icaro, inteso come sogno del volo, un volo che travalica gli ostacoli, materiali e interiori. Prendono un posto emblematico le figure alate in genere: Nike la dea alata, Icaro interpretabile come caduta in termini contemporanei e come angelo perduto.

Sergio sembra domandarsi “Cosa accade quando un sogno finisce o si interrompe oppure fallisce?” Sergio va alla ricerca di rappresentazioni che rendano vivibile il declino del sogno e la rinascita, per altra via, della vitalità del sogno stesso.

Le donne, la madre e Rita soprattutto, la compagna e la attraversatrice delle terre inaspettate che, standogli accanto, è stimolo e incoraggiamento, fiducia in quello che ancora non c'è ma si ha la convinzione che prenderà realtà se si è tenaci e volitivi, loro sono state pietre miliari nella vita di Sergio, in qualche modo egli le intende come angeli, nel senso che puntano in alto per volare, angeli necessari e non fuorvianti. Indicatrici decise che sollecitano alla necessità dell'imboccare la via. C'è una ascesa e un riscatto delle donne contemporanee, e in questo tendere all'alto, esse alimentano il sogno dell'*angelo necessario*. Necessario anche nel senso individuato da Massimo Cacciari<sup>4</sup>, l'angelo necessario segna la radicalità del tendere verso una pienezza invisibile, ma che perciò mette in moto le cose. Se non si punta a questa radicalità alta non resta che un subitaneo cadere. Le donne contemporanee sono di fronte ad una risolutiva scelta: o proseguire in alto nella loro emancipazione e realizzazione oppure cadere precipitosamente come l'Angelo caduto, nuovo Icaro che non ha rispettato l'inattingibilità del sole.

Rodella esprime tutto questo in un'opera di istantanea chiarezza. La Caduta dell'Angelo è un Icaro femminile rappresentato nel preciso istante e attimo in cui sta per sfracellare a terra, le gambe lunghe e affusolate librano mobili nell'aria quasi in danza e calzano due scarpe rosse a punta, con tacchi a spillo prodigiosi, realizzate in marmo rosso Laguna; le gambe flettono nel vuoto, quasi ultime ali estreme. Il corpo in caduta libera è modellato in marmo nero Marquinia e indossa un body che esalta tutta la bellezza e avvenenza del corpo femminile, con un indumento bianco traforato in marmo Statuario, una calligrafia scultorea meticolosa che mimetizza virtuosisticamente il tessuto reale. La testa sottostante, compresa tra le ali che si stanno disfacendo rapide, non ha un volto effettivo, è un abbozzo di capo, più simile ad un fantoccio. Le ali, realizzate in bronzo, sono le prime a sfracellarsi in basso e si liquefanno celermente su un piedistallo che non ha alcuna funzione se non quella di accogliere il disfacimento delle ali stesse in una massa informe di cera colata e amorfa. Se la donna invece di puntare al cielo libero della sua emancipazione e realizzazione, punta soltanto sulla seduzione e sull'abilità di proporsi femmina e oggetto, allora l'Icaro femminile tracolla per inautenticità e questo avviene con una subitanità e istantaneità propria dell'attimo.

Ancora una volta Rodella va al nocciolo di una questione non ‘narrando’ con dilatazioni di tempo, ma con la condensazione dell'attimo, ossia del momento senza tempo dove istantanea l'azione prende senso. Ovviamente la tematica dell'angelo non è una questione solo femminile, ma riguarda tutte le volate in alto sfregiate

<sup>5</sup> Massimo Cacciari  
*L'Angelo necessario*  
Adelphi edizioni, Milano, 1992, 7<sup>a</sup> ediz.

# Flying through the myths: the winged figures

Rodella reconsidered the subject of Icarus, seen as the dream of flying overcoming all obstacles. Winged figures were now at the centre of his attention, like the goddess Nike and Icarus, symbol of the fall of modern man.

“What happens”, asked himself Rodella, “when a dream ends, or fails?” So he went looking for something which could incarnate both the dream's decline and its resurgence.

Two women had a great influence in Rodella's life: his mother and even more his wife Rita, his companion in exploring new realms of experience, who constantly stimulated and encouraged him. She gave him the confidence he needed; to him these two women were his angels, because they taught him to fly.

The redemption and ascent experienced by today's women, their need to raise their eyes up above, recall the concept of the ‘necessary angel’, according to Massimo Cacciari's definition. The necessary angel points to a radical invisible fullness, which activates a higher state of reality. Only by aiming at that highness one can avoid the fall. Today, women are facing a crucial decision: either they'll carry on their emancipation and realization, or they will fall down, like a fallen angel, like a new Icarus.

In *The Fall of the Angel*, Rodella has expressed these considerations. It is a work of dazzling sharpness, a female Icarus, a turned upside down body, caught in the exact moment when she is crashing to the ground. Red Laguna marble, black Marquinia marble, white Statuary marble and bronze are the materials Rodella chose for this sculpture.

The character is wearing red stilettos and she's moving her long, slender legs as in an excited dance. The falling, highly sensual body is masterly carved and she is wearing a white open-work bodice, which enhances the perfect beauty of her female forms. The meticulously carved open-work bodice is a real piece of calligraphic sculpture, skilfully reproducing a real lace garment. Her blank face, as featureless as that of a manikin, is framed by and almost encased in a pair of bronze melting wings. The sculpture is supported by a black marble pedestal, down which the melting wax is running.

So, if a woman's only aspiration is seduction and being an object of desire, instead of heading for the free sky of possibilities and self-realization, then the female Icarus will instantly crash to the ground and get smashed.

Once again Rodella gets right to the core of the matter by concentrating his narration in an eternal, suspended instant. Clearly the topic is not referred just to women, but to anyone flying while not sustained by an authentic impulse.

It is also important to notice how Rodella's interest for angels, an interest he felt right from the beginning of his artistic evolution, shows a remarkable resemblance with Cacciari's theory. Massimo Cacciari sees an irremediable conflict between the pagan, pre-Christian winged figure of the Nike and the Christian angels, the divine announcers, which, in the beginning, were represented as wingless creatures, as it is on many early Christian sarcophagi; not to be confused thus with the pagan Nikes, namely the incarnation of Victory.

Rodella realized that winged figures, inspired by the pagan Nikes, were inadequate



dall'inautenticità, maschili o femminili che siano.

È interessante anche come l'angelicità di Rodella (che è una evoluzione della ricerca di Sergio fin dai primordi del suo lavoro) mostri una involontaria convergenza con quella di Massimo Cacciari che vede un insanabile conflitto tra l'angelo precristiano alato che ha il suo apice nella Nike e quello cristiano che inizialmente non era dotato di ali per non confondersi con le creature pagane e in specifico con la Nike appunto: "L'angelo "pagano" vive come eterno presupposto, eternamente tolto, ma eternamente rammemorato nelle figure angeliche della rivelazione. L'iconografia cristiana in campo angelo-logico è stata refrattaria, alle origini, nel rappresentare l'angelo dotato di ali (abbiamo numerosi esempi negli affreschi delle catacombe, su vari sarcofagi paleocristiani, di angeli senz'ali, vestiti di tunica e pallio, a volte perfino barbuti) per distinguere in modo netto l'immagine dell'angelo cristiano da quella alata della pagana Vittoria.

Rodella in realtà è consapevole dell'inadeguatezza dell'iconografia delle figure alate che si rifacciano soltanto al modello classico della Nike. Gli ultimi esiti rappresentati dall'Arcangelo e dal San Michele della città di Grammichele offrono una interpretazione che si stacca dalle ali 'che volano' per andare invece verso ali che generano e alimentano energia e carica vitale. Rodella sembra segnalare una inerzia iconografica, se non un'indolenza culturale, nel rappresentare tradizionalmente le figure alate, concezione troppo naturalistica e troppo limitata al mezzo biologico degli arti dotati di penne. Vi è quasi una spinta a recuperare, nelle icone contemporanee, i mezzi tecnologici che volano, mentre la decadenza delle ali legate ai pennuti lascia spazio al valore delle ali tecnologiche rappresentate come lamine, ma soprattutto come vortici e flussi di energia. Tutto ciò va molto più prossimo al mondo dell'invisibile. L'idea della spiritualità collegata alla rappresentazione di elementi di avifauna è troppo materica e dimessa; la spiritualità è più riscontrabile in un elemento dinamico, energetico e prorompente, che in una ristretta metafora biologica. È una dimensione non appartenente al mondo del visivo attuale, ma non per questo è irreali. Le ali della Nike, sembra voler dire l'ultimo Rodella, sono troppo antiche (forse banali) per esprimere l'evoluzione del modo di intendere lo spirituale attuale. Anche se lo stesso attuale durerà probabilmente poco. La scienza medesima ci regala nuovo immaginario, ma soprattutto margini per un nuovo invisibile che molto probabilmente sarà superato oltre. Gli orizzonti della fisica quantistica e delle neuroscienze lo lasciano intuire.

La dimensione spirituale è un fattore ambiguo. E non è opportuno rimanere imprigionati nell'ambiguità, soprattutto se lo spirituale è sorretto da icone inadeguate. Non poche volte lo spirituale viene confuso con la ritualità e i cerimoniali religiosi. Sergio è palesemente una persona spirituale (che cioè cerca l'autenticità delle cose, senza essere stravolto da convenzioni e pregiudizi, ma si sforza di non scadere negli schemi delle usanze cerimoniali, vuole fare i conti con la vita reale, comprese le dimensioni interiori). La sua spiritualità è ricerca, non certezza. Spiritualità allora può voler dire capacità di vivere intensamente, compresi i momenti di smarrimento. E questo vivendo anche da scultore. Vita e arte fluiscono nel medesimo magma. Ciò

to express his thought, and in fact the more recent Archangel and the Michael he was commissioned by the Sicilian city of Grammichele were inspired by a new interpretation of the winged figures: wings as a source of energy and vital force. So, giving up any realistic rendering of wings and feathers, he chose a different approach: thin metal sheets assembled together generating vortexes and currents of energy.

Rodella's more recent works would seem to suggest that the Nike-like wings are too old-fashioned and perhaps trivial if they were to express our present view of spirituality. Even if what we can call 'present' won't probably last long. The same science is disclosing new and unexpected horizons, thanks to quantum physics and the new research in the neurosciences field.

What we call 'spiritual dimension' is not always clear; it can be an ambiguous concept. Empty rites and religious ceremonies can be often mistaken for spirituality. There is no doubt that Rodella is a spiritual person; a tract of his character which can be traced in his love for what is truly authentic, in his rejection of conventions and prejudice. To him spirituality means quest, not certainty; it means living life to the full, including times of bewilderment. And not only as a man, but also as a sculptor. So, life and art flow into each other and become one.

Rodella interprets the archangel Michael for example, not as a liberator from the past, but as a vision of liberating energy. Its meaning is not something final but, like all this artist's works, is in fact part of a work in progress. A constant path in search of the invisible and of the extraordinary in the world surrounding us.

The monument to Michael commissioned by the town of Grammichele is no more the angel with wings and feathers, but is animated by beams of flashing, multicoloured light. In order to become visible to human eyes he has a body, but his body is not a boundary or a simple container; it is instead hidden inside different layers of different materials, that is inside different realities. These bodies are stratified armours, symbolizing that existence is a complex reality.

Starting from the burnished bronze legs, we can see that they hint to a first body, on which lays, as a garment, a second stainless steel body. This second layer is open at the front, letting emerge a third gilded bronze body. The shoulders' top, the neck and the head are equally cast in gilded bronze. Deeply set into the multiple layers are the blue sodalite eyes. The wings themselves don't bear any resemblance to the traditional wings, nor do they seem fit for their original function; they are instead thin serrated blades irradiating blue, red and violet rays, and similar to the wings is Michael's laser-like sword.

Which is then the real Michael? Icons are only stages of consciousness, certainly not final points of arrival. Each of Rodella's statues testifies the level of consciousness he had reached at that stage of his life and of his art. He knows the value of doubt. And sometimes it is necessary to step back and take a break.

From this point of view, Silence is a very eloquent work. It is actually an Icarus distancing himself from his yearning for flying. The bronze sculpture is a composition of two parts, the black bronze body and the gilded bronze wings.

Icarus has taken off his feathered wings, which are now hanging sadly from a support,



può incitare ad affrontare a viso aperto la vita. Anche con le mani operative dello scultore che pratica la resilienza della materia e le immette tratti di vigore e senso. Essere spirituali per Rodella non vuol dire obbedire a regole imposte, ma apprezzare la vita facendo cose che stànino gli oggetti e le vicende dal non senso.

San Michele va rappresentato non come un liberatore del passato. Agli occhi contemporanei è una visione dell'energia liberatrice che trapassa oltre l'inerzia delle cose ponderali. Egli carica la materia di senso in cammino: perciò nessuna scultura di Rodella è definitiva. Essa aspetta che Sergio individui un'altra tappa e si sporga su una percezione che prima non era. L'energia va oltre, la materia invece ristagna. Ma l'energia è tale se non abbandona la materia, ma la trascina nell'oltre assieme alla carica vitale. È una diversità che marcia insieme, senza distinzione.

La meraviglia è l'impasto che conduce ad essere rappresentabile lo straordinario che ci circonda. Anche quando dovesse inquietarci, purché ci regali un aumento di consapevolezza. San Michele di Grammichele non è più quello alato con le piume, è animato da fasci colorati di luce energetica. Per essere visibile ha un corpo, ma il corpo non può costituire il confine e il contenitore, perciò il corpo sta dentro altri strati di corpo, ossia dentro altre realtà che prima erano nascoste. I corpi sono strati di corazze. L'esistenza non è univoca: è multicomplexa.

Le gambe, realizzate in bronzo scuro, fanno riferimento ad un primo corpo, sopra il quale si adagia, come un indumento, un corpo lucente in acciaio inox, che ha la fattura di una camicia aperta sul davanti e pertanto rivela l'affiorare di un terzo corpo che riluce nel torace visibile, nell'attaccatura delle spalle e l'intera testa. Questo strato è in bronzo dorato. Sul volto compaiono gli occhi in sodalite blu, ma, essendo gli occhi rivelatori della vita interiore profonda, sono contornati dall'affiorare di tutti gli strati corporei dai differenti colori, argenteo, dorato e bruno. L'intimo è misterioso e multiplo. Le ali stesse non sono più simbolo del volo, ma si presentano come lamine puntiformi che irradiano forze dalla gamma vasta. Il colore è molteplice e va dal rosso al violetto, ossia presume di rappresentare tutta la spettrografia e oltre. La spada stessa di San Michele è simile alle ali, ma si configura più come un laser dall'effusione potente, che pari a una banale lama tagliente. Alla fine il vero san Michele quale sarà?

as if they were some cloths on an hallstand, side by side with Icarus' upside down body. His posture is like that of a diver diving into the sea; his feet and legs straight and in tension, his head as if sunk into a cushion, are a metaphor of the submission to daily routine. His arms have almost disappeared. But this is a voluntary fall, delicate and welcoming. Here Rodella seems to express his conviction that dreams should always be pursued, but reconsidered and put into perspective if they prove to be destructive; dreams and delirium should not be confused. His is also a warning: be careful in case of victory. According to the traditional iconography, the Nike strides proudly forward, her wings spread open, while the wind is swelling the drapery around her hips. The perfect image of victory. Everything about the Samothrace Nike of the Louvre, although headless, exudes triumph and, even if we can't see her face, we can easily figure it proud and upright.

But, through his works, Rodella's analyzes those less triumphant moments, when life is more genuine and authentic. His questions are: what happens after a victory? What does one feel once celebrations are over? His answer is the magnificent Nike, an anti-Nike we could call it, carved in white statuary marble, Guatemala green marble and bronze.

Her naked white torso is bent backwards, in total prostration, her hips pushed forward, her legs and feet covered in rich green drapery falling to the ground. Her head has been cut off, not because of the ravages of time, but because conscience has been lost. Her wings are no more open, in fact they are quickly going limp and in the act of closing down. Showing off victories and public success means nothing if they are not matched by spiritual achievements. If our public image and our inner self are tuned, then that is the real Nike, the real victory. Otherwise it is just nothingness.

To express all this Rodella didn't choose a subdued, plain language. Instead the composition is sumptuous, the materials are precious, the range of colours masterly, the movements swift and flexible. The appearance is deceitful. You can fool others, but you can't fool yourself.

Yet, one shouldn't be misled by the classical style of his sculptures. Although he relies upon classic tradition and mythology, yet it is only to express new concepts



Le icone sono solo gradini di consapevolezza, non tappe compiute e definitive. Rodella mette dentro le sue sculture il suo aumento di consapevolezza. Ovviamente transitorio e non assoluto.

Sergio infatti non ha la postura degli atteggiamenti titanici, manifesta semmai il valore del dubbio e delle tappe incerte e liquide. Occorre anche sapersi dare pause. Da questo punto di vista è assolutamente limpida la scultura chiamata "Silenzio". Di fatto è un Icaro che prende distanze dal suo anelito ansioso di volare. Rodella lo realizza in una scultura doppia, con entrambe le figurazioni in bronzo: una scura e una dorata.

Icaro accetta di mettere pausa alla sua sfida esistenziale. Si è sfilato le ali (piumate) in bronzo dorato, esse stanno appollaiate su un appiglio, quasi un attaccapanni che sorregge un banale indumento, pressoché accasciato, riposizionato nella quotidianità, come una giacca rilasciata sullo schienale di una sedia.

A lato, in metallo scuro, il corpo di Icaro sta scendendo in verticale come un acrobata dal trampolino, i piedi son ben tesi verso l'alto nell'aria, la muscolatura di tutto il corpo è tonica, La testa, in basso, sta per sfiorare un cuscino, metafora della concretezza e dell'arrendevolezza del quotidiano, le braccia sono già in gran parte scomparse, affondate dentro il morbido di ogni giorno. La caduta di Icaro è voluta, delicata e accogliente. Sergio sembra maturare l'idea, peraltro espressa scultoreamente in modo limpido, che i sogni vanno sempre inseguiti, ma corretti e adattati in fasi riflessive, quando manifestano la loro palese natura distruttiva. Non va confuso il sogno con il delirio. Occorre regalarsi momenti vellutati e soffici. E bisogna anche tutelarsi dal tripudio della vittoria. La Nike, nella iconografia tradizionale, avanza gloriosa, le ali dispiegate, il petto prorompente e nudo, i fianchi cinti da un panneggio abbondante, fluente e mosso dal vento e dall'incedere, celebrazione del compiacimento del successo. La Nike di Samotracia al Louvre, anche se deprivata della testa per vicissitudini legate al tempo, fornisce un'idea trionfante e pur se non vediamo il capo, ci è spontaneo prefigurarla fiero ed eretto, con lo sguardo deciso proiettato in avanti.

Sergio pratica le strade del dubbio dove si estraggono le mappe del non scontato e del forse, dei momenti non laudativi e della mancanza di fasto. Dove si vive l'autenticità dell'esistenza dopo l'evento clamoroso. Sergio sembra domandarsi: "cosa si fa dopo la vittoria, come ci si sente in se stessi quando è finita la celebrazione?". E qui Rodella realizza una opera sontuosa che di fatto è una anti-Nike o l'immagine non ufficiale di Nike, quando la vittoriosa fa i conti con se stessa, dietro le quinte della parata.

La Nike del dopo trionfo, ossia una volta finito il clamore del successo, per Sergio essa mantiene tutti i tratti formali dell'incedere celebrativo: ha uno splendido torso e petto nudi in lucente marmo bianco statuario, un fastoso drappeggio si appoggia sui bordi dei fianchi, lasciando affiorare la peluria bruna del pube, le volute del fluente tessuto scendono copiose e abbondanti fino a coprire i piedi, fondendosi con il piedistallo: il tutto in un sontuoso granito verde Guatemala

Le ali sono in bronzo, con le piume abbondanti e dettagliate. L'iconografia classica c'è dunque tutta, ma Rodella la sconvolge drasticamente: il busto non è per niente eretto in modo convinto, ma si accascia all'indietro in una gestualità teatrale di abbattimento e prostrazione. La testa è divelta e mozza, non come esito di ingiuria degli eventi temporali, ma come mancanza di un centro di coscienza, quindi nettamente tagliata e mancante. Le ali non sono dispiegate al vento, ma stanno rapidamente afflosciandosi

and renew their contents, adding new meanings; in fact what he really wants is to revive the past.

After a tragedy occurred in his life, which I will explain further on, Rodella resumed the subject of Icarus, the winged character par excellence, who has accompanied him throughout his entire artistic production and who will emerge again after a twist in Sergio's existence, when he feared that his creative abilities had left him for good.

During the early years of the new Millennium, Icarus flew back into his workshop. His aspect had now changed; he was no more the young boy of the past works, but a grown-up man. He has not given up his dream of flying, but he wants to anchor it to practicability. He is still wearing his golden wings, which are secured to his back by some kind of sling, but they look more like a piece of garment than actual wings. He is resting his right knee on a low column, on which is engraved a labyrinth, while the left leg is stretched backwards. So, the grown-up Icarus has given up the idea of escaping from the labyrinth, because he understood that life is the real labyrinth.

He is still looking up towards the sky, but his glance is now strong-willed. This strong and mature will to head further on is stressed by the position of his left arm, stretched upwards. But, in his hand, he is holding a bird about to fly off, while in Rodella's sketch version, Icarus is holding a paper aeroplane; still the central idea in both versions is that the grown-up Icarus has given up his previous reckless and deadly ambitions. His dream of flying is now more feasible and respectful of nature's laws. Whichever the case, this new Icarus is now embracing all the potential offered by reality.

It would seem that Rodella had then bidden farewell to his Icarus, although we don't know if it will be for good. His Icarus' evolution would seem to have been completed. The dream of flying must follow other paths, the time of the feathered figures had ended. That myth is now just a memory. But there are other myths to explore and whose real meaning needs still to be fully grasped. One of these myths is that about the Minotaur, the need, that is, to cope with our beastly and impulsive sides. Who are we when we don't know who we are? Especially as far as violence and abuse are concerned. This is what Rodella seems to ask himself. How can we get rid of the feline part which still lives inside human beings? To all these questions Rodella answered with his Minotaur, inspired by the monstrous creature, a man with the head of a bull, hold prisoner inside the Labyrinth. But the story of Rodella's Minotaur has never been told before. Revisiting a myth means betraying it and going beyond.

Well has enlightened Francesca Diano the novelty of Rodella's interpretation, in her poem *Il Minotauro* (*The Minotaur*) inspired by Rodella's sculpture. She rereads the myth by seeing in the creature imprisoned inside the Labyrinth a symbol of the soul's evolution and liberation. In this process, which Diano actually sees as a rebirth, there are other characters involved, his sister Ariadne and Theseus, her deceptive lover:

But my divine father – the marine bull risen from the abyss  
Listened at last to my prayer  
To my broken cry and when Theseus, using trickery,  
Following the red thread of blood that Ariadne  
Offered him, under the illusion that she could  
Bind him to herself forever – when Theseus

Silenzio: bronzo patinato e dorato misure 48 cm x h 60 cm



su loro stesse, avviluppandosi rattrappite. Sergio sembra dire che l'ostentazione delle vittorie e dei successi pubblici divengono poca cosa se non fanno parte anche della vita privata. Insomma se non sono anchilosate in puro rito. È la sintonia tra vita pubblica e interiore che proclama la Nike vera, altrimenti è una vittoria vuota e avvelenata. Per esprimere tutto questo Rodella non opta per una scultura dimessa e devalorizzante, minimalista e scabra. No, anche questa Nike esprime una sontuosità compositiva, i materiali sono preziosi, il gioco cromatico è sapiente, i movimenti dinamici sinuosi, rapidi, flessibili. L'apparenza è ingannevole, il linguaggio formale sembra comunicare un momento trionfante, il modellaggio allude a tutti elementi di eccellenza: l'anatomia è accurata, i drappeggi ricchi e copiosi. Come dire che si può bluffare, ma non a se stessi. Questa fase fortemente classicheggiante nelle forme non deve fuorviare. Rodella non è un rifacitore di cose già fatte e compiute. Non è insomma un copiatore: egli "usa" il mondo classico e i suoi miti per avventurarli in nuove metamorfosi e dire e capire come cambiamo noi contemporanei traendo/tradendo i miti antichi. Rodella non cita, bensì continua la corsa del mito oggi.

Così, dopo un periodo tragico della sua vita (di cui faremo cenno fra poco) anche il tema di Icaro, la figura alata per antonomasia che ha accompagnato Sergio per tutta la sua vita artistica, viene ripresa dopo una svolta esistenziale in cui Sergio quasi teme di non avere più capacità creative.

Sono gli anni a cavallo dei dieci del Duemila. Icaro, come un flusso carsico ricompare nel laboratorio di Rodella. Ha cambiato fisionomia: non è più un ragazzo, ma un uomo maturo, ha elaborato una riflessione profonda sul sogno del volo. Non rinuncia al sogno ma vuole ancorarlo alla praticabilità. Ha ancora le ali fissate al dorso, sono dorate e sontuose, ma appiattite sulla schiena come un decoro e un abbigliamento, fissate al corpo mediante delle bretelle. Un piede poggia deciso a terra con la gamba tesa, l'altra gamba è flessa e il ginocchio grava su una colonnetta, il cui fusto è scanalato, ma in realtà il decoro rappresenta un labirinto. Quindi l'Icaro maturo non desidera più fuggire dal labirinto, perché ha capito che il labirinto non è poi questa cosa così strana. È la vita il vero, concreto labirinto ed è in essa che ricercato il percorso, perché sono dentro la quotidianità il mistero e le soluzioni ritrovate durante il percorso. L'Icaro maturo guarda ancora in alto, anzi ha uno sguardo volitivo che si spinge verso orizzonti inauditi. Questa forte e matura propensione all'oltre è rafforzata dall'atteggiamento del braccio e mano destra che sono protesi in alto, librati nell'aria libera. Ma la mano contiene una presenza di svolta. La mano proiettata verso il cielo più alto sorregge un uccello che sta per spiccare il volo. In un'altra versione in bozzetto la mano sostiene e sta per lanciare un aeroplanino di carta. Entrambe le soluzioni dicono con nettezza che Icaro maturo ha chiuso con le aspirazioni ardite e temerarie, fomentatrici di morte. Egli vuole praticare il sogno del volo per le vie aderenti alla fattibilità. O carpando i segreti della natura che già ha fornito gli uccelli e gli esseri alati della capacità del volo naturale oppure sentirsi soddisfatto del potere produttivo dell'immaginazione e della tecnologia che si immessa ad inventare oggetti che volano, con un'avventura che non è compiuta ma è solo all'avvio. In tutte e due i casi Icaro maturo accoglie le potenzialità del reale e si affida ad esse per evolvere. Sergio sembra quasi dire addio ad Icaro (ma non sappiamo se è un addio definitivo). Infatti lo pensa ormai come un capitolo della storia umana entrato nelle narrazioni che contengono la parola fine.

Saw me he shuddered and drawing his sword  
 Cowardly ran through me,  
 Then from my monstrous body  
 Laboriously my divine form  
 Slipping out like a snake from its skin  
 Slowly rose and surfaced from its dark foam.  
 Freed from the cage of my beastly appearance  
 My body is dazzled by its own brightness.  
 Coagulating into light, my diaphanous form  
 Is shining, swinging in a sacred dance  
 To get free from its cage.  
 I Asterion – son of the stars  
 Am surfacing from the vice of my skin  
 Of divine animal and as divine  
 Son of the Light finally free  
 I leave behind the remains of what I was  
 Of what you are – your eternal agony –  
 Shadow of darkness emerging from the light.  
 I rise as light from darkness – immortal.





Il tempo di Icaro insomma è compiuto e dalla realtà sta entrando nella dimensione dell'archeologia. Il sogno del volo deve seguire altre vie, deve lanciarsi in altre figure alate. Il tempo dei piumati è compiuto. Il mito diventa memoria, occorrono altri miti, miti che sappiano andare incontro all'immaginazione e saper comunicare condizioni della vita umana ancora cariche di senso, perché non esauste in una simbologia troppo asserragliata nel realismo.

Allora esistono anche miti che non tramontano e il cui cerchio di esistenza non si è ancora chiuso. Per Sergio un mito aperto è il Minotauro, ossia l'immaginario che ci porta a fare i conti con la ferinità e l'impulsività che ancora è in noi e vaga con momenti in cui si mantiene sovrana. Insomma Sergio si domanda cosa siamo quando non sappiamo chi siamo. Soprattutto quando c'è il volto della violenza e del sopruso gratuito.

Come ci si liberi dalla selvaggità, dalla ferinità che è in tutti noi, quella che ci porta a seguire solo pulsioni e non dare liberazione alla persona rinata che egualmente è in noi, ma non ha trovato la via e la forza per esserlo, come far divenire protagonista la parte luminosa e aperta allo sguardo limpido e fiducioso nel futuro che comunque è incapsulato in noi.

Per Sergio tutto questo è stanabile nel mito dell'essere mostruoso dal corpo umano e di bestia che è rinchiuso nel labirinto. Ma quello di Sergio è un Minotauro che nessun testo greco-latino ha mai narrato. Un mito per rivisitarlo bisogna tradirlo e travalicarlo. Ben ha illuminato Francesca Diano che rilegge il mito del Minotauro vedendo l'avventura del toro con corpo umano quasi come una vicenda di liberazione, complici la sorella del Minotauro, Arianna, e Teseo di cui è innamorata, ma lo fa con un patto di violenza e assassinio: Seguendo il filo rosso di sangue che Arianna tendeva, illudendosi che avrebbe legato Teseo a lei per sempre –

*Quando Teseo mi vide rabbrivì e snudando la spada mi trafisse vigliaccamente ecco che dal mio corpo di mostro con fatica la mia forma divina sgusciando come un serpe dalla pelle lentamente sorse ed emerse dalla sua spuma oscura.*

*Libero dalla gabbia del mio aspetto bestiale il mio corpo s'abbaglia del suo stesso nitore.*

*Traluce la mia forma che ondulando – rappresa in luce –*

*Diafana oscilla in una danza sacra nel liberarsi.*

*Io – Asterione – figlio degli astri – libero emergo dalla morsa della mia pelle di animale divino e divino figlio della Luce, libero infine abbandono la spoglia di quel che fui di quello che voi siete – vostro eterno tormento – Ombra del buio che sorge dalla luce. Ed io luce dal buio sorgo – immortale.” La luce brucia e annienta i demoni del buio.*

Ma Sergio è meno vincolato al mito classico, non gli interessa più che tanto l'intrico di passioni, violenze e travisamenti, fiumi di sangue che coinvolgono una miriade di personaggi e luoghi diversi: Sergio è oltre il mito ed è rifondatore del mito. Plasmandolo in modo proprio. È poco interessato alle tresche familiari di Minosse, Pasifae, Dedalo, Arianna e Teseo e il nome vero occultato della bestia e cioè non Minotauro ma Asterione.

Sergio è più preso da un evento fulmineo:

come avviene il passaggio repentino da una identità dalla coscienza offuscata e impulsiva, alla veloce rinascita che regala una nuova giovinezza e uno sguardo che fa

Rodella does not consider all the aspects of the ancient myth, the intrigue of passions, violence and misunderstandings, the rivers of blood, the complex family relationships. He is a new founder of the myth, and is shaping it to his own liking and needs. What he is looking for is that unpredictable moment, that sudden event which will change everything: how it is possible to switch from the darkness of a blinded conscience to a sudden resurgence? His attention is concentrated on the regeneration we are all hoping for, on that dazzling experience which we can define as self-consciousness. Rodella's statue shows the Minotaur caught while this process is taking place, while he is shedding his bull's skin sagging to his feet.

The Minotaur's skin is carved in Moroccan red onyx, thus evoking the very colour and texture of that skin. The bull's features are saggy and falling down in folds; the head looks almost deflated, the horns still proud, his hooves still covered with the animal's skin. From that shedding is jumping out the dazzling white body of a young man. His body is strongly arched, his arms are pushing away the unwanted bull's skin in a swift motion. The metamorphosis is in progress. The sivec white marble body is a flash of blinding light; the meticulously polished marble reflects a splendour which seems to be irradiating from within. And embedded in this white glare stand out the piercing blue glass eyes.

In this sculpture Rodella has reached a formal perfection like perhaps never before, mixing at the same time elements of the classical and baroque statuary with pop art and hyperrealism touches. Everything was necessary in order to regenerate the myth, to imbue it with a contemporary meaning. As, in Rodella's view, liberation is the must.



proiettare limpidamente in avanti uno spirito incontaminato?

Sergio è interessato a far cogliere la possibile rigenerazione auspicabile in tutti noi e come questa svolta possa avvenire in maniera subitanea, quasi sgusciata ed esplosa fuori da una situazione oscura e squallida, per apparire in un bagliore di rinascita. Rapida come un baleno.

Rodella traduce questo scenario interiore in una presenza statuaria che illustra l'attimo in cui la pelle taurina del Minotauro sfugge in basso e precipita ai piedi-zoccoli, afflosciandosi in un istante inscandibile.

La pelle della bestia è in onice rosso del Marocco e richiama plasticamente la materia reale a cui fa riferimento. La forma scultorea è scomposta, un addensarsi di pieghe, dove la forma del toro è di fatto persa in meandri di volute, Sono riconoscibili due elementi contrapposti: la testa sgonfiata e sfatta dell'animale di cui rimangono consistenti le corna in acciaio, le zampe del Minotauro, ancora rivestite di pelle, rivelano invece che nell'interno è già avvenuta la metamorfosi, infatti si prefigurano le gambe e i piedi di un giovane. Esso però è già presenza trionfante, schizzata fuori dalla pelle subitaneamente abbandonata. Sovrastano, come una gemmazione esplosiva, il torso, la testa e l'attaccatura dell'inguine di un giovane dal corpo in pienezza e dinamismo, le braccia tese indietro, in un gesto veloce come di uno che si voglia liberare in fretta da una camicia di forza indesiderata. La parte slanciata in alto è come un faro di luce, marmo sivec candido, levigatissimo perché riluca di tutti i bagliori che lo circondano e quasi irradia il chiarore generatore che pulsa in lui. Su questo biancore esclusivo e irradiante, spiccano due occhi intensissimi, di pasta vitrea di un azzurro terso, come se da dentro esplodesse una carica di vitalità e di incontaminatezza.

Questo è quello che Rodella ha voluto realizzare, con una compiutezza formale che forse non aveva espresso fino allora. Rodella si rivela capace di scultura classica e barocca, con tutto l'esercizio del tecnicismo che l'opzione richiede, ma non rivela alcuna sudditanza ai linguaggi antichi per cui li contamina pure con elementi che potremmo ricondurre a linguaggi pop e alla meticolosità iperrealista. Eppure Rodella va ben oltre: usa tutti questi mezzi per rigenerare il senso del mito, per trascinare il mito dentro la contemporaneità, assegnando al mito una quota di rappresentazione della condizione umana odierna, non affondata e fossilizzata nel passato, ma che prende coscienza adesso, alle condizioni attuali.

Sergio ricerca la propria e altrui liberazione. E senza perdita di tempo. Sovrano, come sempre, l'attimo.



Minotauro: marmo bianco, onice rosso misure 80 cm x h 150 cm



*Caro Minotauro,  
Ti ho costruito, ti ho amato.  
Dovevi rassicurarmi  
ti credevo onnipotente e anche bello.  
Ma ora che ti ho scarnato,  
nella mia nuda vulnerabilità  
senza paura, mi sento un mortale vivo.  
Nel labirinto ho incontrato angeli e demoni,  
ho viaggiato in prima classe e in carri bestiame,  
ma sempre il filo di Arianna mi riconduceva.  
Quanti nomi, luoghi, presenze mi hanno costruito,  
quanti mi sono stati profeti!  
Quante rinascite nel mio percorso autodistruttivo!  
Quanta grazia nel dimenticare le tenebre  
di ieri nella luce di oggi.  
Ancora credo, seppure con ingenuità di un bambino,  
che sono caro a mio Padre.*

*Dear Minotaur,  
I made you, I loved you.  
You were supposed to reassure me  
I thought you were omnipotent and handsome.  
But now that I have stripped your flesh off,  
In my naked vulnerability  
Without fear, I feel a living mortal.  
In the labyrinth I met angels and demons,  
I travelled first class and on luggage vans,  
But Ariadne's thread has always guided me.  
How many names, places, presences made me,  
How many have been prophets to me!  
How many rebirths along my self-destructive journey!  
So great the grace of forgetting the darkness  
Of yesterday for the light of today.  
I still believe, even if with the candour of a child,  
That I am dear to my Father.*



# Cristo e il mito senza narrazione

Anche il Cristianesimo è debitore dell'attimo, per Sergio.

Certamente Cristo per Sergio non è equiparabile ad un mito, però la potenza degli atti fondamentali, come ad esempio il viraggio dalla morte alla vita, assumono una dimensione talmente alta che non possono frequentare il linguaggio piattamente quotidiano. Il linguaggio del mito può essere un linguaggio utilizzabile solo se esso comunica dimensioni trans-comuni che però mutano e incidono nella vita quotidiana delle persone. La morte e resurrezione di Cristo per i cristiani è uno snodo fondamentale che va ben al di là della storia e non è vincolato ad un luogo. Può aver avuto un tempo e un luogo, ma i principi basilari sono esenti da tempi e luoghi. La risurrezione non è un risveglio, è piuttosto una esplosione di potenza che nega qualsiasi legge fisica e ogni convenzione sociale. Cosa sta tra la condizione di un morto (anche se Cristo) e un uomo risorto in quanto Cristo, ossia divino. Non c'è una parentesi e un intervallo. Le due condizioni procedono con un andamento drastico e subitaneo. Il gesto rivelatore è tale perché avviene con immediatezza, ossia senza nessun intervallo di pausa. Nel divino non esiste l'esitazione. Rodella lo esprime caricando la materia marmo di una vibrazione immediata, senza gradualità, per cui i muscoli e gli arti e la sensorialità contratti e congelati nella postura del rigor mortis sono ancora riconoscibili in quanto il corpo è supino, inesorabilmente orizzontale, le mani incrociate sul ventre, i capelli sparsi e abbandonati sul ripiano di appoggio, i piedi leggermente divaricati e aderenti alla pietra tombale come tutto il dorso, il bacino e gli arti inferiori in stato simile all'abbandono. Tutto è dentro lo stereotipo del corpo morto, accentuato dalla massa di marmo nero del Belgio, levigatissimo. Mentre la chioma è abbandonata alla gravità e si fa ancor più funebre, in quanto il marmo nero è lavorato puntigliosamente, con le ciocche sciolte e riverse, lasciate in versione grezza per cui l'aspetto assume una visibilità grigiasta. Il profilo punta all'insù come può produrre un capo completamente rovesciato all'indietro, in condizione riversa. I calcagni stanno pesantemente poggiati sul piano tombale e le dita stanno rivolte verso l'alto, senza orientamento mobile. Non c'è ombra di dubbio: è la rappresentazione della morte senza concessione mitigatrice alcuna.

Eppure Rodella non fa un corpo morto: le palpebre sono aperte, i bulbi oculari appaiono bianchi e l'iride, in pasta vitrea, ostenta uno sguardo dolce, senza opacità alcuna, uno sguardo pacato proprio come di uno che si sveglia in quel preciso momento, con una grande pace che rispecchia una abissale calma interiore.

Lo studio anatomico del corpo è accuratissimo, rivela muscolo per muscolo, vena per vena, ma sono vene pulsanti in cui scorre sangue vivo. I muscoli tonici, come se di lì ad un niente, ecco realizzano la Persona in posizione eretta.

<sup>6</sup> *Giovanni 19,31* "Era il giorno della Preparazione e i Giudei, perché i corpi non rimanessero in croce durante il sabato (era infatti un giorno solenne quel sabato), chiesero a Pilato che fossero loro spezzate le gambe e fossero portati via." Per gli Ebrei il Parasceve, venerdì di preparazione al sabato, era giorno utilizzato per la preparazione dei cibi e di quanto altro era necessario per festeggiare il sabato, durante il quale ogni genere di lavoro era radicalmente vietato. Quindi anche la sepoltura di Cristo non può che avvenire nel Parasceve.

# Christ and the myth of narration

According to Rodella, Christianity is strictly connected to the concept of suddenness. Christ is certainly not a mythological figure, yet the powerful impact of some events, like the resurrection, cannot be expressed through everyday language. The language of myth can only be used if it is the expression of a transcendent reality. Christ's death and resurrection is the core of Christianity and, although it may have occurred in a specific place and time, its significance transcends history. The resurrection is not an awakening, rather an explosion of power which defies the laws of physics. What lays between the condition of being dead and then resurrecting? There is no interval between them. They occur immediately one after the other. The divine shows no hesitation. Rodella expressed this concept by charging the marble with vibrations, that's why muscles and limbs, although contracted and frozen by the rigor mortis, are still recognizable in the laid down body. Christ's hands lay crossed over his stomach, his long hair are spread on a flat support, his feet slightly apart. It is a human body laid on a marble slab and carved in highly polished Belgian black marble, while the coarsely carved hair, beard and head's support result in a light grey shade.

It is the position of a dead body, yet Rodella has not carved the body of a dead man; the eyelids are wide open, the eyeballs are white and the blue vitreous paste irises are clearly visible; there is such a sweetness, a softness in his glance to suggest the image of a man just awoken from his sleep. The anatomic rendering is extremely accurate, and so is each muscle, each vein; but it is clear that blood is running through those pulsating veins. In a moment he will stand up. This is the actual Risen Christ. Christ seen in the instant of his resurrection, not after that resurrection.

The name Rodella has chosen for this work is an euphuism: Parasceve or Parasceve, meaning 'preparation'. It was the name Hebrews gave to Fridays, the days preceding the Shabbat, when no activity or work could be performed, so everything had to be prepared in advance for the festivity. But that particular Parasceve was the one before Easter, as in John's Gospel it is said<sup>6</sup>.

Among scholars of the New Testament there is a debate regarding Parasceve, because there is some contradiction between John's Gospel and the Synoptic ones. As to observant Hebrews every kind of activity was strictly forbidden on Saturdays, also burying rites should have been concluded on Fridays, that is on Parasceve which, in this case, is the day of Christ's crucifixion and death. But should Resurrection be considered an activity? In which case it should have been forbidden on a Saturday even to Christ himself. Therefore it could have happened only on a time that is a non-time, on that suspended instant between the end of Friday and the not yet begun Saturday

<sup>6</sup> *John, 19 31* "Now it was the day of Preparation, and the next day was to be a special Sabbath. Because the Jewish leaders did not want the bodies left on the crosses during the Sabbath, they asked Pilate to have the legs broken and the bodies taken down." As in Hebrew culture and religion every activity was forbidden on Saturdays, Christ's burial could have only have been performed on the Friday.

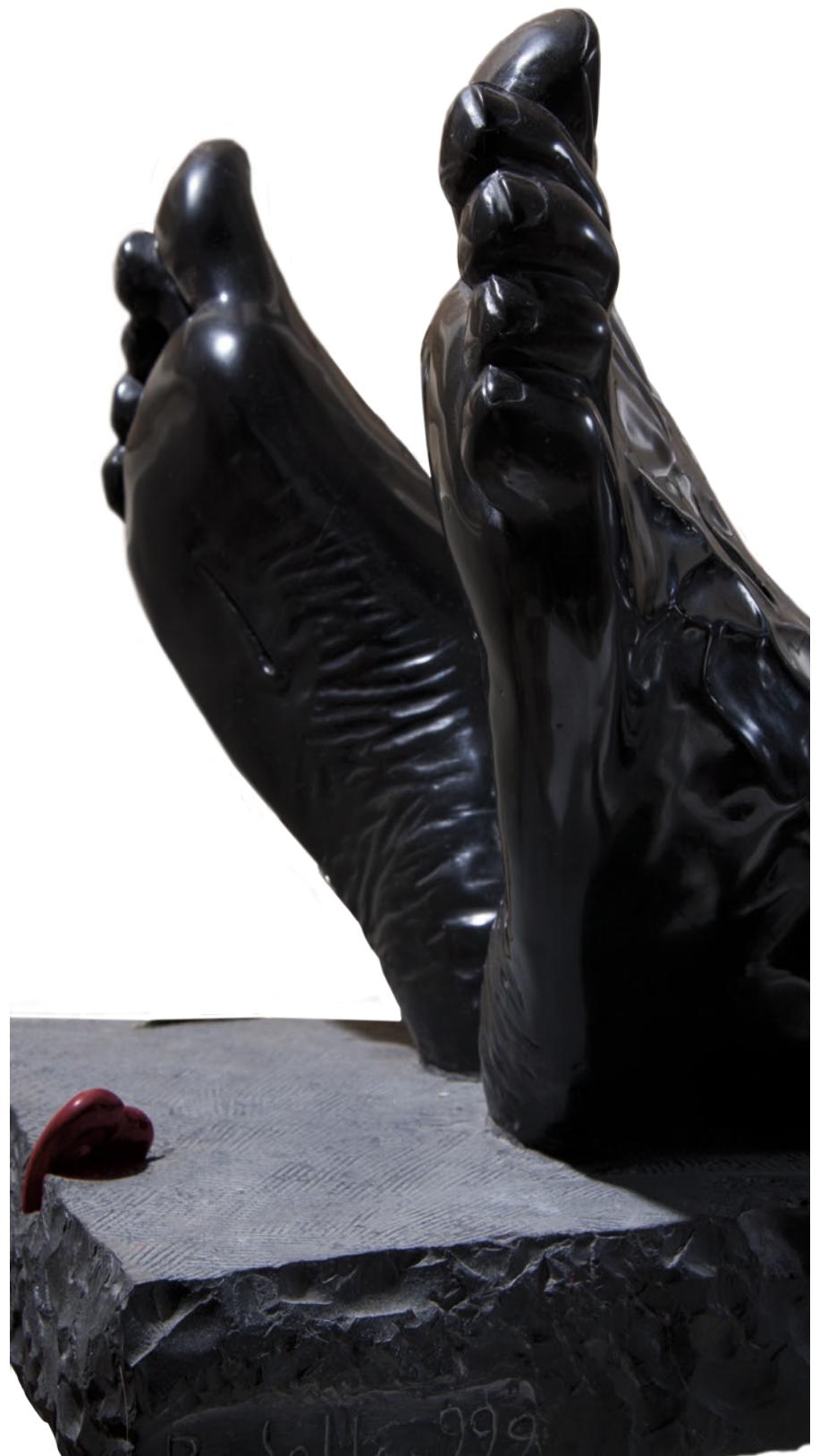


Questo è il Risorto, non quello che è già alzato. Quello è un Risorto che avuto una storia e un tempo fluuto da Risorto. L'evento eccezionale è quel passaggio senza mediazione dal corpo morto al Cristo trionfante. Quel Cristo ha la potenza del mito, ossia di una raffigurazione senza tempo e spazio che supera ogni limite naturale e conclama la soprannaturalità. Ancora una volta Sergio ricorre alla dimensione dell'attimo, per dichiarare che lì, in quella fulmineità, può rivelarsi tutto il sorprendente.

A questo evento marmoreo Rodella assegna anche un preziosismo lessicale e lo chiama "Parascheve".

Il Parascheve (o nella accezione più rara, il Parascheve, con pronuncia consonante alla greca) corrispondeva ad ogni venerdì precedente il sabato, giorno senza attività per gli ebrei. Ma quel venerdì è una parascheve particolare perché precede la pasqua. È il Vangelo di Giovanni che ne fa cenno<sup>6</sup>.

Sul Parascheve esiste un dibattito tra esperti neotestamentari perché c'è una incongruenza tra i Vangeli Sinottici e quello di Giovanni. Dato il tassativo divieto, per gli ebrei osservanti, di attività al sabato, tutte le operazioni di sepoltura dovrebbero concludersi al venerdì, cioè al Parascheve, che coincide con la giornata stessa della crocifissione e della morte. Ma la Resurrezione è un'attività? E allora sarebbe proibita al sabato, anche per l'ebreo Cristo. La Resurrezione dovrebbe allora compiersi non nel Parascheve, ma tantomeno nel sabato. Quindi è possibile soltanto in un tempo-non tempo sul margine dell'attimo tra il parascheve che finisce e il sabato che non inizia.









Parasceve: marmo nero del belgio, misure 60 cm x 200 cmx h 35 cm





# Il classicismo intriso di contemporaneità e lo scoppio inaspettato dell'evento lacerante

Il Parascheve di Rodella è un'opera che si colloca nell'intenso periodo dal 1991 al 1999, quando Rodella mette a punto il più maturo dei linguaggi classicheggianti dove prendono senso, alla maniera specifica di Sergio, la Nike, l'erma del Rex, 'Icaro-caduta dell'angelo', il Minotauro risorgente da se stesso, il Silenzio (ossia Icaro che depone l'ansia del volo per rifugiarsi nella tranquillità del quotidiano) e il Parascheve con un Cristo che ha la potenza del linguaggio ellenistico e la pregnanza del significato cristiano, ricondotto ad un linguaggio contemporaneo non lontano dalla puntigliosità dell'iperrealismo.

Rodella sembra aver raggiunto un momento di pienezza e maturità espressiva, per cui ogni cosa lasciava presagire che avrebbe continuato a sondare il grande passato traboccante dei suoi miti e rivelazioni per ricollocarlo dentro una prospettiva di "miti d'oggi", con operazioni comprensibili mediante le contaminazioni alla Roland Barthes<sup>7</sup>, in una dimensione però che non si limita alla denuncia delle concezioni mistificate, anzi cerca semmai di rigenerare il processo dei miti, per caricare di significato le esperienze contemporanee stesse.

Eppure, proprio in questo momento di pienezza e di professionalità esplosiva, Sergio è travolto da una tragedia personale e gran parte dei suoi punti di riferimento saltano. Nel momento in cui i miti sembrano aver raggiunto una praticabilità equilibrata, Sergio impatta con la forza squassante che talora la vita esplode nel demitizzare se stessa.

Rita, la moglie e la coscienza vigile che lo ha accompagnato nel suo percorso labirintico, mantenendo una fiducia di fondo nei mezzi di Sergio, la donna che lo ha sempre incoraggiato, anche nei momenti in cui era difficile capire quale percorso Sergio stesse inseguendo, Rita si ammala di un morbo feroce, che le regalerà un periodo di lotta, ma dagli esiti infausti.

Sergio tracolla. Sono Rita e la famiglia il suo anfratto di vita. Perde ogni attrattiva per il lavoro, le pulsioni creative, e tanto più l'accuratezza del fare artistico, entrano in un tunnel buio. Dove non c'è direzione. Dove non c'è progetto. Al massimo un trascinarsi verso un dove che non si sa cosa sia. Sergio oggi confessa: "*per quattro-sei anni, non lavoro più.*" Eppure Rita negli ultimi anni di lotta non cessa di spronarlo a fare qualcosa.

Sergio si trascina sperduto tra i tavoli del suo atelier. Svuotato. Si china sulle superfici ricoperte di carta e butta stancamente le mani sulle cose. Dice a se stesso che dovrebbe fare alcunché, ma le idee, le evaporazioni fumiganti di ipotesi, sembrano sempre inghiottite in un muro o in un velo opaco. Eppure Rita, pur presa dai suoi invadenti problemi, lo sollecita a cercare di fare. Sergio afferra le matite come se esse contenessero o nascondessero un sentiero che lui non sa trovare. E allora disegna, lasciando che il fluire dei segni che gli appaiono senza un perché, stanino una presenza che non c'è, una tensione che si è affievolita.

Disegna lasciandosi condurre dalle tracce scaturite non si sa come. A volte gli ritornano evocazioni di lavori già fatti, ma capisce bene che il già fatto lo conduce ad una spirale che si conchiude in se stessa. A volte ripensa a lavori altrui, ripensa a chi gli è stato maestro, pensa a Michelangelo, ma quella diventa una via di sudditanza, un

<sup>7</sup> Roland Barthes *Miti d'oggi* Giulio Einaudi edit, Torino 2005

# The 'modern' classicism and the explosion of the unexpected event

The Parascheve was created during the intense period from 1991 to 1999, when Rodella matured a classical style, which has characterized works like the ones we have previously analyzed. It would appear then that the sculptor had reached a fullness and a maturity of expression that would predict he would, from then on, keep exploring the great past and its ancient myths, revisiting them with an eye to our present. In fact, creating new modern myths through cultural and social contaminations, as described by Roland Barthes<sup>7</sup>. But it was actually during this intensely creative period that Rodella's life was devastated by a private tragedy which smashed every point of reference he had before. Rita, his wife and his ever present conscience, the companion who had never let him down along his convoluted paths, who had always trusted him, even when nobody else did, fell seriously ill with a cruel ailment. Although she fought bravely back, in the end she would be unable to conquer it.

Sergio broke down. His wife Rita and his family were his rocks. He lost every attraction or interest for his work. He felt he had entered a dark tunnel; there were no more directions, no more projects. All he was able to do was to try and survive through it.

Today Sergio admits: "For the following four – six years I stopped working."

Although, during the last years of her illness, Rita had never ceased to encourage him to never let go of his sculpture, he dragged himself listlessly around his atelier. Drained. He bent over the tables, brushed his hands against things, told himself he should do something, but ideas and projects just faded away or seemed to be disappearing into a mist. Yet Rita never ceased to stimulate him. So Sergio grabbed his pencils, as if they were hiding some secret way he had lost, and drew, letting the lines flow and trace forms whose meaning escaped him. He thought back of works he had done, but that didn't take him anywhere; or he thought of his masters and of giants like Michelangelo, or Wildt, who had fascinated him and his students. He drew, but no figures appeared.

Then, one day, a man's head emerged from the fogs. Sergio clung to that raft; slowly but steadily, that ghost became a real presence, with an identity.

"I was unable to work", recalls Rodella. "First I started drawing freely, by instinct. Something appeared, although I didn't know who it was. I asked under my breath: 'who are you?' And I observed that stranger which my hands had conjured up. But, after a while, he became visible. I moulded the chalk form on the table without rationally knowing what I was actually doing."

His son Emanuele saw that what was going on was a significant creative process, both from a methodological and from a technical point of view and decided to shoot some videos right from the start, filming each moment of that the creation.

Those videos<sup>8</sup> were then edited and published and this is one of the most convincing demonstrations of how a work of art, namely a sculpture, can be created out of perseverance and will, a perseverance encompassing physical exertion and mental elaboration, craft, vision and the ability of transforming a ghostly presence into a living breathing character.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, London, Vintage 2009

allontanamento dalla liberazione profonda. Pensa a Wildt che aveva affascinato lui e suoi allievi. E forse su quelle arditezze tecniche e su quella capacità di far prendere corpo figure dotate di personalità propria e di emotività espressa con fierezza, poteva forse scaturire un bandolo del filo di Arianna che avrebbe potuto condurlo ad un sentiero vero. Disegnava, ma non apparivano presenze. Poi come la nebbia si andasse diradando, prese forma una testa d'uomo. Sergio si aggrappò a quel naufrago non affondato. Piano piano, ma in realtà con un vero incalzare, quel fantasma divenne reale e assunse una identità, dapprima aggregando dei volumi. Sergio ricorda come si avvicinò a questo momento; *“Non riesco a lavorare, dapprima comincio a disegnare in libertà, disegno “per istinto”, appare qualcosa, ma non so chi sia. Mi chiedevo “chi sei?” E guardavo quello sconosciuto che le mie mani avevano fatto comparire. E strada facendo divenne Salomone.*

*Lavoravo al gesso sul tavolo, senza sapere lucidamente quello che facevo”.*

Il figlio Emanuele comprende che è un processo significativo anche per cogliere i passaggi operativi e metodologici attraverso i quali nasce un'opera. Allora decide di riprendere il lavoro del padre da riversare in un video. Un video che sarebbe stato realizzato da brevi spot effettuati lungo l'asse del tempo che ha visto il faticoso concepimento dell'opera e la sua realizzazione. Era una serie di videate che inseguivano gli accadimenti, ma tutto c'era meno che un copione. I filmati, quasi foglie leggere mosse da venti sconosciuti, catturavano momenti di una incubazione di cui non si sapeva assolutamente il possibile compimento in una nascita. Tutto sembrava ondeggiare senza mete.

Il video<sup>8</sup> venne poi montato e costituisce una testimonianza convincente del come un'opera scultorea emerga da una tenacia, talvolta inseguita, altre volte tenuta ben ferma, una tenacia che afferra insieme fatica fisica ed elaborazione mentale, mestiere, visionarietà e capacità di tramutare fantasmi in presenze solide e vive.

<sup>8</sup> *video:* <http://www.sergiorodella.com/sergiorodella.com/video.html>

# Salomone è una svolta e un riprendersi libertà espressiva

Le vicende familiari e il percorso di Rita con l'incombente processo di malattia non orientato a rimanere aperto, portano Sergio verso spiagge di apatia e la voglia del fare scultoreo langue, se non addirittura si estingue. Ed è Rita a non legittimare quel deserto creativo e lo invita a reagire, in tutti i modi, anche se questi non assumono senso.

Sergio intuisce che il linguaggio fin lì raggiunto, va in qualche modo abbandonato. Si è dissolto il senso. Le forme rotonde, plastiche e accattivanti, quelle del realismo sognante che Rodella aveva conquistato, a Sergio sembrano impraticabili, come una dissonanza profonda nel pieno di un silenzio abissale. Affiora la necessità di una svolta e di una ripresa di libertà espressiva. La vita è diventata altra e la scultura deve manifestare una lingua diversa. Non lo attraggono più le forme anatomiche ellenistiche, il simbolismo rampante anche nel viraggio barocco che è liberazione dalla Bellezza platonica (statica) – come ebbe a sostenere Dino Formaggio<sup>9</sup> – per perseguire “un’arte pienamente libera e sperimentale”, capace di far “prorompere tutti i problemi di fondo dell’irrazionalità e della sperimentalità senza limite dell’arte”. Sergio non si riconosce nel fare l’acrobata sulla fune tra razionalità ed emotività. È travolto dalle emozioni e il linguaggio nuovo che vuol trovare deve passare attraverso lo squassante equilibrio di una espressività forte in grado di manifestare intensamente, senza che l’emotività e l’invadenza dell’io possano costituire gli unici protagonisti.

I disegni naufraghi che butta qua e là per lo studio, i magmi di creta che si agglutinano senza dargli sensazione di presenza, tutto produce però un’esperienza di svuotamento dello scultore e piano piano Rodella ri-incontra linguaggi non frequentati nella pratica degli ultimi anni, ma non poche volte infilatesi nei suoi apprezzamenti culturali, pur se rimasti marginali alla sua produzione. L’espressionismo e le figurazioni surreali e transrealistiche che non erano del tutto assenti nelle fasi iniziali della fascinazione dell’arcaicismo e dell’Apocalisse, forse cominciano a galleggiare e assumere altre e impensate possibilità. Rodella ricorda, come un’evaporazione che si libera leggera, quelle intensità provate da lui e dai suoi allievi, durante la visita alle opere di Wildt. Riaffiora quella forza che dà corpo a personaggi congiuntamente potenti e fragili; gli compare il livello di modellato, potenza plastica e bravura tecnica incarnati dentro personaggi mitici e mitizzati, anche nella loro intrinseca esistenza pencolante, come Wildt aveva generato combattendo corpo a corpo con la coriaticità del marmo, indotto ad essere materia malleabile.

Rodella è un nomade dei testi marginali e infrequentati. Si imbatte in un libro apocrifo di Siracide<sup>10</sup>, un documento non ortodosso della bibbia, esso parla del re Salomone, ma oltrepassando lo stereotipo del sovrano saggio, equanime, sentenziatore di frasi

# Salomon as a turning point

Rodella’s family problems, with his wife’s impending illness, caused his creative drive to freeze, even if his wife was begging him to react. Sergio sensed that the artistic language and achievements he had reached until that moment were now obsolete. They had no more sense to him. The rounded, plastic forms of his dreamy realism felt now like a strident dissonance in an abyss of silence. A change was needed and a new freedom in expressing what he felt. His life has changed and sculpture must reflect that change. He was no more attracted by the Greek and Hellenistic forms, or by the new symbolism tinted with baroque, which meant freedom from the static platonic beauty, as Dino Formaggio stated, in order to pursue “a fully free and experimental art style”, which could “make burst out all the underlying problems of the limitless and experimental irrationality of art.”

Rodella couldn’t identify with a sort of funambulist walking unsteadily between rationality and emotionality. Emotions were overwhelming and the new creative language he was looking for must reflect them.

The drawing he was casually scattering around his atelier, the clay conglomerations, now almost meaningless, sounded like a liberating process. He was discarding the past and, slowly, he found himself in front of styles and stylistic languages which he had not been practicing for so many years now. He still remembered that intense impression he had felt at the Wildt exhibition.

Rodella is a wanderer of rare and less known texts. He found an apocryphal book by Sirach where the king Salomon is mentioned, but not as just the wise, impartial king, faithful to his God, builder of the Temple, rich and generous etc. From Sirach’s book a different Salomon is emerging; a troubled creature, because his actions were not always limpid. In fact he is accused of being an idolater, as he let himself dominate by his lust, and came to an agreement with the demons in order to build the Temple. “But you abandoned yourself to women and gave them dominion over your body. You brought a stain upon your glory, shame upon your marriage bed, wrath upon your descendants, and groaning upon your deathbed. Thus two governments came into being, when in Ephraim kingship was usurped. But God does not withdraw his mercy, nor permits even one of his promises to fail. He does not uproot the posterity of the chosen, nor destroy the offspring of his friends.”

So, Rodella saw in Salomon the symbol of a new found balance after tragedy and bewilderment. Solomon has not lost his majestic power, but his face bears all the signs of an inner turmoil. Rodella’s Salomon has the aspect of a totem; his white statuary marble angular face, looks grieved and pensive, his long, mighty neck reminds a column, emphasizing the stern, still authoritative look. On his head he is

<sup>9</sup> *L’idea di Barocco* pg.15 in  
Dino Formaggio *Il Barocco in Italia* Mondadori Milano 1960

<sup>10</sup> *Il Libro del Siracide* è un testo contenuto nella Bibbia cristiana (Settanta e Vulgata) ma non riconosciuto nella Bibbia Ebraica (Tanakh). Al pari di altri libri deuterocanonici è classificato ispirato nella tradizione cattolica e ortodossa, diversamente dalla tradizione protestante che lo cataloga come apocrifo.

<sup>11</sup> *Libro di Siracide* 47 -12/22

lapidarie, fedele al suo Dio, costruttore del tempio, ricco ed elargitore, raccoglitore indomito di oro quasi fosse stagno e gestore dell'argento con un'abbondanza similmente al banale piombo. Dal testo di Siracide emerge invece un altro Salomone, inquieto, perché nella sua vita non operò sempre con limpidezza, lo scritto infatti lo accusa di idolatria per essersi consociato alle amanti che ha concupito ed essersi accordato con demoni per la costruzione del tempio: "accostasti i tuoi fianchi alle donne, e ne fosti dominato nel corpo. Così deturpasti la tua gloria e profanasti la tua discendenza, sì da attirare l'ira divina sui tuoi figli e sofferenze con la tua follia. Il regno fu diviso in due e in Efraim si instaurò un potere ribelle. Ma il Signore non rinnegherà la sua misericordia e non permetterà che venga meno alcuna delle sue parole. Non farà perire la posterità del suo eletto né distruggerà la stirpe di colui che lo amò"<sup>11</sup>.

Salomone diventa allora per Sergio una incarnazione del riequilibrio trovato dopo la tragedia e lo smarrimento. Salomone mantiene tutta la sua regalità, ma ha impressi i segni del proprio subbuglio interiore. Salomone assume le sembianze di una figura totemica: una testa spigolosa con un volto bianco in marmo statuario screziato, dolente e pensieroso, poggiato saldamente su un collo possente, allungato come chi non ha perduto la fierezza del potere. Il collo solido come una colonna slancia il volto, severo, autorevole, ma dolorante. Sul capo una corona esotica, di marmo rosso laguna striato, si alza sopra la fronte e si apre trapezoidale, con una commistione di sfarzoso e sacro, come un cuneo che sovrasta il tutto e si conficca nella testa e segna puntuto la penetrazione fino al collo, in un incastro irriducibile. Il copricapo scende in modo avvolgente anche lungo la nuca e copre il retro del collo, facendo della corona quasi un corpo estraneo che separa nettamente la funzione regale dalla persona Salomone. Tre lamine sono conficcate in maniera radiale dentro la corona e se ne scorge il dorso sottile scendere insinuante oltre il copricapo, immergendosi come coltelli taglienti dentro la testa di Salomone, fendendo la fronte e, ai lati, intaccando il punto terminale delle arcate oculari, quasi a simboleggiare che del potere non ci si può svestire, quando la responsabilità assunta è stata grande. Pertanto i segni del potere non possono essere esteriori, ma penetrano nella carne e nel vissuto di chi esercita il potere stesso. Vi è però anche una allusione al fallimento del potere, perché l'ideale dell'unità delle dodici tribù di Israele, sarà infranto e non si manterrà unito il regno, dato che la tribù di Efraim farà secessione. Le dodici tribù sono richiamate dalle 12 scanalature che compongono la corona copricapo.

Salomone allora incarna il dolore del potere incrinato e della persona graffiata dalla colpa e dallo sfregio dell'esistenza e dall'impossibilità di gestire un progetto coerente di vita. Sergio in quel periodo aveva delle lacrime che ristagnavano pesanti entro di

wearing a tall red Laguna variegated marble crown, heavily pressed on his forehead, and opens in a trapezoidal shape. The mighty crown bears all the weight of pomp and holiness, running down and penetrating like a wedge all along the back of his neck. Inside it three plates of metal are perpendicularly inserted in a radial pattern and cutting into Salomon's forehead and temples like knives, meaning that, once power has been accepted, the heavy responsibilities coming with it can't be dismissed. Therefore the insignia of royalty are not just external, but they penetrate into the flesh and life of whoever exercises that power. But there is also a reference to the failure of power, because the ideal unity of the twelve tribes of Israel will be destroyed and the kingdom will be divided. The twelve tribes are symbolized by the twelve flutes of the crown.

Salomon then is the epitome of the grieving about undermined power, about wounds inflicted by guilt and the harshness of accomplishing a consistent life project. At that time Rodella felt a heaviness inside his heart, a heart flooded with heavy tears, and his unusual Salomon was desperately crying tears of melted, lumpy led, running down his contracted cheeks from his hollow eye sockets. Once the led had solidified, Rodella lined it with pure gold foil; those tears then became of precious gold, a gold which was so abundant in Salomon's life.

Power and riches won't spare you grief and failure.

It can be truly said that Rodella transferred into his sculpture his sorrows and torment in a liberating process, and then he proceeded with his life. Meanwhile Rita was approaching the end of her life and she was now well aware of it. So she kept pushing Sergio into organizing a new exhibition, with his Salomon among other works, and they reached an agreement: that after her death he will not give up his art. And, finally, she even became his client. "Make a blue grave for me", she asked him. That was how she helped him cope in advance with the terrible grieving process.

Sergio set on this task, that forced him to face reality, both existentially and professionally. For the first time he set on carving semiprecious stones; the colour blue in fact can only be found in semiprecious stones. Glyptic, the art of cutting such stones, requires specific skills and it is something quite different from the mosaic art technique. In fact tesserae have usually regular forms and are flat. Semiprecious stones instead should be selected according to their colour and form, which is not always flat and regular. To Rodella, working with such stones wasn't just a technical requirement, but it would add to his works that precious element that he had been wished for right from the start.

After that exhibition, Rodella felt ready for a new start. He decided he would leave mythology aside and look for other subjects.

lui e Rodella realizza un Salomone, anomalmente in pianto diretto. La scultura è organizzata in due parti ad incastro: da un lato la corona copricapo con le lamine da innesto è composta in marmo rosso laguna e la testa e il collo verticalizzano in marmo bianco statuario, scavati all'interno come un contenitore con due fessure vuote corrispondenti agli occhi. Il contorno delle fessure oculari è contratto ed espressivo, carico di amarezza. Rodella ha impostato la parte in marmo bianco statuario analogamente ad uno stampo e vi ha versato dentro del piombo fuso. Il metallo è fluído travalicando le fessure oculari e si è riversato all'esterno assumendo l'aspetto di lacrime grumose e magmatiche. Una volta solidificate Rodella le ha rivestire con sottili lamine d'oro, per cui il pianto si è impreziosito di materia aurea, quella materia che abbondava nella vita del re. Una potente metafora per dire che potere e ricchezza non rendono immuni dal dolore e dal peso della disfatta.

Il Salomone siracideo diventa così una vibrata metafora della solennità del potere, ma anche della sua dolorosa gestione, incapace di cancellare e lenire la sofferenza individuale che va accolta con sincerità e contenuta in compostezza.

Sergio ha in tal modo affidato a questa scultura il ruolo liberatorio del riversare su un oggetto 'altro' sofferenze e patimenti che stanno dentro il proprio interiore, ma ha anche continuato ad approfondire, per altra via e con linguaggi diversi, l'applicazione

Re Salomone: lacrime in piombo fuso rivestite da sottile lamina d'oro



Re Salomone: marmo bianco Statuario, marmo rosso Laguna, piombo e ottone, misure 26 cm x 26 cm x h 58 cm



di scandagli sulla condizione umana senza distinzione tra chi detiene ruoli decisionali e funzioni quotidiane nel flusso delle emozioni di tutti.

Nel frattempo il tragitto esistenziale di Rita continua verso la direzione dell'epilogo senza scampo. Rita prende consapevolezza della propria condizione e da un lato continua a spronare Sergio a prepararsi a fare una mostra in cui fra l'altro sarà presentato il Salomone lacrimoso e stipula il patto con Sergio che dopo di lei la vita artistica di Rodella continuerà. Infine si trasforma in committente e dice al marito: "preparami una tomba blu". È un modo per indicargli la via per elaborare il lutto.

Sergio affronta questo impegno che lo mette di fronte alla dura realtà. Non solo alla realtà esistenziale, ma anche professionale. Rodella non aveva mai lavorato con le pietre dure. E il colore blu era rinvenibile soprattutto fra questi materiali. Le pietre dure non solo richiedono capacità di taglio specifiche, ma nelle pratiche di lavorazione si discostano abbastanza nettamente dalle tecniche di mosaico che tendono a realizzare pezzi omogenei, per lo più bidimensionali e di forma regolare ricorrente. Le pietre dure invece sono utilizzate producendo pezzi disomogenei, selezionati in ordine al colore e in grado di essere inseriti in superfici anche mosse e non linearmente bidimensionali.

Rodella si trovava così di fronte ad una sfida tecnico-professionale nuova e Sergio la affrontò con decisione, anche perché si incastrava pienamente nella sua vicenda personale. Non era soltanto una aggiunta tecnica, ma rappresentava pure un avanzamento sull'idea di preziosità che da sempre egli aveva cercato di immettere nella sua produzione. Una volta realizzata la mostra con il Salomone, Sergio si sente nuovamente in grado di ritornare a lavorare e con nuove idee e nuovo impegno.

Per un po' è del tutto abbandonata la filiera delle sculture a riferimento mitologico e con perizie, per trovare invece simboli aggiuntivi ed estensivi.



# Il linguaggio dei gesti semplici

## Il Bambino e la scarpa

Non si era mai cimentato con la gestualità di ogni giorno. Con il senso autentico che rivela il vivere comune, provato in immediatezza e spontaneità. Forse si può scoprire una dimensione sincera del vivere esprimendo accoglienza schietta per il fatto che si è semplicemente qui e si fa quello che il qui ed ora ci porta a fare, senza sovraccarichi di ripensamenti, con la semplicità di un bambino. La nuova sfida per Sergio va ora trovata nella vita quotidiana e nella sfera familiare. Vi sono momenti in cui la routine è allietata dal nipotino Davide che scorrazza per casa e come tutti i bambini tramuta le azioni in gioco e ogni cosa e oggetto si trasformano in giocattolo.

I bambini non si lasciano ingabbiare nelle forme fisse del reale e le trasformano in solido immaginario che esiste. Allora anche una scarpa, concreta e materiale, può non essere più una scarpa, anche un laccio può dimenticarsi di essere laccio e il corpo stesso gioca a diventare un giocattolo che si mette alla prova, in una sfida di equilibri, tra il muoversi e il precipitare. I giocattoli definiti ufficialmente tali, come un cavallino ad esempio, si svestono delle forme precostituite e possono divenire altro, un semplice appoggio, putacaso, su cui esercitare la provocazione del pencolare e stare sul limite dell'andar oltre il limite, dove il reggersi confina con il precipitare. I bambini amano mettersi alla prova, con le conseguenti inquietudini dei genitori, il loro è un giocattoloso modo di dimorare dinamicamente nell'oltre. Senza arzigogoli e cerebralismi.

Sergio ha colto nel suo nipotino l'espressione del vivere innocente e gli è parso di capire un diverso approccio al fare scultura. Ci si poteva allontanare dai personaggi che erano stati i protagonisti della sua scultura fino a quel momento e inoltrarsi nello spazio delle persone e delle persone reali. Il suo nipotino Davide è una persona. E succede che tutto il bagaglio di esperienze di scultore non viene cancellato perché il tema di attenzione cambia, ma esso assume intensità nuove. Abita la quotidianità.

L'attrazione potente che Rodella ha sempre avuto per l'attimo, per la gestualità decisiva e subitanea, è tranquillamente trasferibile nel vissuto di un bambino, anzi un bambino non ha sovrastrutture di tempo, vive di attimi, di irrefrenabilità ed ogni attimo è importante in quanto straripante di presenze attive, l'attimo colma tutto il senso del vivere. Il gioco è la cosa più seria per un bambino, mentre gli adulti si spengono quando spengono in loro tutti i residui di gioco e si lasciano inquinare dalla sola dimensione del vantaggioso. Allora c'è una verità intensa in un bambino che trasfigura una scarpa in un pendolo, ma non perché gli interessi l'esistenza cerebrale del pendolo, ma perché è bello far dondolare una cosa nell'aria e lasciarla danzare in qua e in là. Lasciarla giocare nel vuoto. Occorre però fare spazio al vuoto e allontanarsi dai vincoli del suolo, bisogna allora slanciarsi in alto perché il laccio che consente alla scarpa di ondulare nell'aria, possa essere il più alto possibile e non sfiori il suolo e non venga fermato nel suo moto libero. Libertà che gioca con lo

# Simple things:

## The Child and His Shoe

In his previous production he had never focused his attention on everyday gestures and actions, on the spontaneous freshness of common reality. That simple and genuine world that is typical of children. There was now the joy of his grandchild, running around the house and playing with everything he could put his little hands on.

Children don't comply with the fixed schemes of our reality; they observe reality with different eyes. So, even a simple shoe, or a shoelace can change into a toy. At the same time, they find new uses for actual toys; a rocking horse can become a support on which to balance and reach something else that has caught their fancy.

Rodella saw in his grandchild Davide the expression of innocence, but also the epitome of immediacy and spontaneity. To children time is an abstraction. They live in the moment and playing is the centre of their world. There is an intrinsic truth in a child swinging a shoe as in a dance and Davide had just discovered how to play with his shoe. In his grandfather's sculpture he is balancing on one foot, while resting the other leg on his little horse and he's wearing just a t-shirt and striped dungarees. It was the first time that Rodella dealt with a childhood subject, but soon the sculpture proved to be a technical challenge, as he had to find a solution to highly complex problems of statics.

He needed to assemble different materials, marble, bronze and semiprecious stones. He chose white calcatta marble, a white Carrara with acqua green veins, a tone which would match the dungarees' stripes; the bronze parts had to be moulded according to the form of the panelling he wanted to render. For the stripes he preferred semiprecious stones rather than enamels, because he had now acknowledged the luminous quality of such a special material. He chose crysocollo in the shades of green and blue and vitreous paste for the child's eyes, while the t-shirt is silver plated, while the bronze elements are gilded.

The freedom of playing and constantly looking for balance expressed by this sculpture required an accurate study of the armature. A steel bar links the supporting stand with the leg resting on the square container of the little horse to the upper part of the body. Rodella enjoyed just as much playing with different materials, technical solutions and composition. While showing his grandchild's acrobatics, he was hiding his own technical ones.

stare prominenti. In questa situazione anche i piedi si devono trasferire dal luogo più basso al luogo più alto possibile. Il bambino si mette sulla punta delle dita del piede e sottrae al massimo grado il contatto statico con il piano d'appoggio. L'altro piede va alla ricerca di stare esso stesso nell'aria e per farlo usa un appoggio più alto ancora, su cui allunga l'intera gamba, quasi in un gesto acrobatico. E' una sfida nel gioco, è un gioco che Davide non aveva fatto ancora, pertanto vi è il tratto illuminante della scoperta di una dimensione inesplorata. E tutti i giocattoli precedenti diventano cose, perché meno carichi di immaginazione, rispetto a quello che sta accadendo. Allora improvvisamente il giocattolo cavallino, contornato da una cornice solida, perde di valore come cavallino e in un processo lancinante si tramuta in punto di appoggio per posizionare da un lato la gambetta allungata e dall'altro puntare il palmo della mano del braccio sinistro teso sull'angolo della scatola-contenitore, anch'essa posizionata sull'estremo della superficie d'appoggio e in gran parte sospesa nel vuoto. Tutto assume i caratteri di una precarietà estrema e di una sfida all'equilibrio. Anche tale sfida dello spazio costituisce gioco e serenità di gioco. Infatti il bambino con la mano destra più innalzata possibile, reggendo il laccio della scarpa allungato a dismisura, la fa pencolare al di sotto del suo stesso piano d'appoggio, sprofondando in un vuoto ancor più pronunciato in basso, spostando il punto di focalizzazione fuori campo. Ma non vi è nulla di drammatico, tutto è curiosamente un divertimento. Il bambino reclina il capo per sporgersi a vedere il più avanti e profondo possibile, attratto da quella danza di cose tutte al limite. Lo sguardo del bambino è sereno e limpido e il piccolo corpo è rivestito solo da una salopette a righe, con i risvolti dei pantaloncini rimboccati, la maglietta sulla pelle affiora appena sotto la salopette, segno che si è in luogo familiare e non in contesto formale. Le bretelle appoggiano sulle spalle nude e la pettorina si incurva reclinando in basso, trascinata dalla gravità, come da tutto il gioco del sospendersi nel vuoto.

Rodella affronta con l'infanzia un tema nuovo, ma anche l'infanzia è pienamente una condizione umana, dove le cose rivelano una propria pienezza di senso. È la sfida della ricerca fatta con i mezzi del gioco. Eppure per Rodella questa scultura è una sfida tecnica e deve risolvere non facili problemi di statica dell'opera.

Deve mettere insieme materiali diversi, come il marmo bianco calacatta, un bianco di Carrara dalle venature color verde acqua, gioco cromatico che riporterà nelle strisce della salopette del bambino; ma deve mettere insieme anche il bronzo che simuli tutta la mobilità e il drappeggio del tessuto, come il bronzo fuso consente. Le righe colorate della salopette potevano essere risolte usando degli smalti colorati, ma Rodella ha ormai acquisito la forza luminosa che emanano le pietre dure e quindi lavora alcune specifiche pietre dure, incastonandole nel bronzo. La pietra dura prescelta è la crisocolla, ricavabile da concrezioni di azzurrite e malachite, ossia in



Il bambino e la scarpa: marmo bianco Calacatta, bronzo e pietra crisocolla, misure 60 cm x 60 cm x h 100 cm



variazioni dalle sfumature di celesti e verdi. Tale scelta è consonante con le venature del marmo calacatta. Gli occhi del bambino, per accentuare la vividezza e limpidezza, sono ottenuti modellando pasta vitrea. La scarpa è un oggetto iperrealistico che toglie ogni possibilità di aura, consegnandola alla condizione di pura cosa. Tutto ciò è consociante con la percezione sintetica dell'opera: l'infanzia gode di una sua autenticità che vive intensamente attimi, in azioni apparentemente scontate, in realtà estreme nel gioco dell'apprendimento al vivere. Ogni attimo è pertanto prezioso e la preziosità dei materiali è il mezzo espressivo per dirlo. La vita non è equilibrio statico, ma messa in lavoro sui margini estremi, dove stanno i confini del si può fare e del non si può fare. Tutto ciò non è drammatico se si ha la purezza e la semplicità dello sguardo di un bambino.

Anche in questa opera vi è una 'poetica' che consiste nell'esprimere il senso libero del gioco con il massimo di esposizione allo squilibrio. Ma questo pone dei forti problemi di statica. Ed ecco che subentra la progettazione congiunta dell'impalcatura. Una barra di acciaio connette il piano di appoggio con l'attaccatura della gamba appoggiata sulla cornice del cavallino e si congiunge con il tronco del corpicino, facendo massa anche con il bronzo della salopette e la maglietta incorporata, placcata d'argento. Salopette rigate d'oro e pietre dure in crisocolla e maglietta rivestita in foglia d'argento, sono due corpi metallici distinti e anch'essi hanno bisogno di connessione, per cui vi è un'anima metallica che li tiene insieme e ne determina una unità di comportamento. Anche Rodella si è divertito a giocare e se presenta le acrobazie del bambino, internamente e nascostamente gioca le proprie acrobazie tecniche, ma senza virtuosismi. Il gioco è rendere plausibili e praticabili le audacie comportamentali del bambino nel suo attimo di abile spericolatezza.





# Riprendere il cammino

Forse con la realizzazione del Bambino e la scarpa, Sergio ha superato il punto più basso della sua crisi personale ed ora era pronto, o comunque disponibile, ad altre esperienze.

Intanto aveva raggiunto alcuni punti fermi temporanei:

- Il dolore si può comunicare senza precipitare dentro le strettoie del dolore personale. È più importante e significativo il dolore che esprime una condizione esistenziale più complessa e diffusa perché così si riesce ad entrare in sintonia con sensibilità e punti di vista maggiormente numerosi. Il Re Salomone rappresentava concretamente il raggiungimento di quella tappa.
- L'uso di materiali nuovi o non esperiti prima amplia la gamma delle capacità espressive e incrementa il raggiungimento di livelli di preziosità che le pietre dure recano con sé. La tomba 'blu' per Rita era stata l'occasione per mettere a punto le nuove abilità
- La dimensione delle vite quotidiane conduce la scultura a demitizzare se stessa e ad affrontare il livello della colloquialità, senza rimanere imbrigliati nelle condizioni esemplari. Il bambino e la scarpa costituisce il raggiungimento di questo livello di immediatezza.
- Il mondo classico, soprattutto quello ellenistico messo alla prova da sperimentalismi barocchi e contaminato dal linguaggio pop e hyperrealist, aveva in Rodella superato l'attrattiva dello stupore e, se di stupore avesse dovuto occuparsi, era di altri stupori che egli si trovava alla ricerca. Il mito di Icaro stava deponendo le ali.
- La dimensione spirituale stava evolvendo da un ancoraggio forte rispetto a iconografie consolidate verso nuove modalità di mostrarsi, con un ruolo assai decisivo ed esplicito della componente del colore. Gli arcangeli, ossia l'oltrità degli esseri, poteva essere il campo applicativo per la nuova tavolozza della scultura.

C'erano tutti gli elementi per vivere ancora una volta una svolta.

# Resuming the journey

Carving The child and his shoe probably helped Rodella to overcome the worst crisis of his life and he was now ready for new experiences. In the meantime he had learnt several lessons:

- It was possible to express human sorrow without letting personal issues enter into the process. Expressing a universal condition is more effective and can reach and affect many more. Salomon sums up this lesson.
- The use of new materials will widen the range of artistic expression. The "blue grave" for his wife taught him this lesson.
- Everyday life's subjects can help to demythologize sculpture, producing new, more immediate results. The child and his shoe taught him this lesson.
- The expression of a spiritual dimension can step away from acquired iconology towards new forms and a new use of colour. Angels and archangels taught him this lesson.

# Tramonti, albe e spinte verso l'oltre

Il ridimensionamento di Icaro e la ridefinizione delle figure alate vanno poste in relazione come l'uno possa essere visto come un tramonto e l'altra un'alba di una diversa giornata.

Rodella si dedica a rimettere forma e senso ad un personaggio più volte comparso nella sua produzione. Si tratta del mito di Icaro che incorpora il sogno degli umana di volare e superare i limiti delle condizioni terrestri.

Le ali di piume costituiscono il segno per comunicare il sogno di superamento dei limiti estremi, ma le ali sono anche l'indicazione palese della precarietà e rischiosità del sogno concretizzato nell'esperienza della caduta e dell'annientamento, perché la sfida supera le possibilità di successo.

Rodella concretizza ora un ennesimo Icaro, ma questa volta non con le sembianze di un ragazzino, bensì di un uomo maturo. Ha ancora le ali piumate e dorate attaccate solidamente al dorso mediante bretelle che si assicurano come un corpetto ben ancorato. Le ali però ricadono piegate e quasi cascanti e affastellate sul dorso di Icaro, ormai prive di funzione, più simili ad un corpo ingombrante. Nel linguaggio plastico assai evoluto, l'insieme comunica una percezione di disfacimento e fine.

Icaro, come il Bambino e la scarpa, si squilibra con una mano e un braccio sollevato in alto al massimo grado, un ginocchio appoggia su una colonnina che riporta il labirinto quasi fosse un semplice decoro avvolgente. L'altro piede punta teso al suolo, con il tallone sollevato.

Icaro non vuole più volare, si è liberato del suo stesso mito, desidera rimanere ancorato alla terra. Non intende neppure sfuggire al labirinto, perché esso non rappresenta più il simbolo della prigione a cui è eroico sfuggire, ma è il normale segno della vita di ogni giorno che distribuisce cose conosciute, ma anche molte inaspettate e aggrovigliate che occorre districare semplicemente vivendo. Il sogno del volo è meglio lasciarlo a chi lo sa sviluppare con più efficienza, per questo la mano sollevata di Icaro sostiene e incita al volo un uccello reale (in un'altra versione in bozzetto l'uccello è sostituito da un aeroplanino). Il linguaggio formale è ancora classicheggiante e ellenistico-barocco, ma il tono non è più che tanto magniloquente, Icaro ha le sembianze non di un ragazzo, ma di un uomo nella sua adultità piena, pronto a fare i conti stringenti con i principi di realtà. È un canto dedicato al tramonto del mito. È quasi una regressione di Sergio per riprendere un linguaggio ormai esausto, ma usarlo per dire che un capitolo dei sogni della vita va consapevolmente in smobilitazione adeguandolo al 21° secolo. Anche i sogni conoscono datazioni e diventano obsoleti. Sogni e miti sono proiezioni e relazioni, non cose serrate nella loro irremovibile cosalità. Altri linguaggi da qui in avanti sono possibili e attuabili. Non è il caso di ristagnare in illusioni dissolte e smentite e mantenersi fedeli a fedi perdute. L'occhio della conoscenza guarda dentro il labirinto e non lo sfugge più.

# Sunsets, dawns and beyond

We could consider Rodella's new Icarus and his new winged figures as a sunset and as the dawn of a new day respectively. Icarus is a character Rodella had been concerned with before. His wings are a symbol of the dream of flying and go beyond the limits imposed by natural laws, but also by the risks involved.

His new Icarus is now an adult man and his whole attitude suggests a sense of weariness and decay. He appears to have abandoned the idea of flying, denying the very meaning of his myth but, at the same time, he is not leaving the labyrinth, because it is not a prison any more, from which to escape. It is instead a symbol of what life actually is, a maze of events one has to face.

The style of this sculpture is still partly classical and Hellenistic, but it should be considered as Rodella's farewell to the myths and the dreams of the past. Others are now the fields to be explored.

Which is the relationship between matter and mind, consciousness and unconscious, being and appearing, being human and transcending humanity? All these are questions Rodella had analyzed several times before through his works and he had never found final answers.

The body is subject to the limits imposed by death, therefore to its own dissolution, although the Christian Rodella described in his Parascheve how those limits can be trespassed by Christ's resurrection. He had never abandoned his conviction that there is something beyond our physical and earthly dimension, a conviction well stated by his angelic creatures. Rodella knows far too well that a total and exact representation is impossible. They are metaphors, liminal beings. But art can do what science can't. Thus, angels are new fields to be explored, where to try and overcome banal imagination. Unlike Icarus, they are not broken dreams; they can fly beyond that without losing their identities, otherwise they will become the fallen angels, that is demons.

It so happened that Rodella invented a new kind of archangel, more apt to his function. He could fly beyond the atmosphere, darting towards far away and unseen dimensions.

The concept of 'beyond' is now Rodella's concern, as a means of exploring the extreme limit. The work which responds to his need is now the great sculpture of the archangel Michael for the Sicilian town of Grammichele. The archangel is surrounded by flashes of coloured lights and energies. The several layers composing the archangel's complex body show the evolution and the transformation of the concept of body, at a time when science and technology are defying the laws of nature. That first archangel which Rodella had created is now very distant. Being an artist, Rodella's devices can't be the same as a scientist's; he would of course fail. But he has on his side imagination and vision. Not only we have left behind the traditional iconology of Icarus and of

Diverse e nuove questioni possono essere sondate ancora. Per Sergio la dimensione della corporeità e della spiritualità sono campo di indagine aperta fin dall'inizio della sua esperienza d'artista e di uomo. Le convinzioni sono terre di pionieri e migratori, non dimore cristallizzate.

Che rapporto c'è tra materialità e mente, tra conscio e inconscio, tra apparire ed essere, tra appartenere all'umano e aprirsi ad altro che non sia soltanto umano?

Sono questioni che Sergio ha affrontato varie volte e a questo ha dato risposte parziali che ovviamente non lo hanno mai soddisfatto appieno, se poi è accaduto che forme plastiche dissimili sono venute ad incarnare concezioni più volte sostituite. Nel periodo dedicato all'arcaismo e all'Apocalisse le corporeità si trasfigurano per esprimere più moti primitivi, intese come presenza fatta di massa ed energia, oppure corporeità in commistione di elementi umani e animali, ovvero corporeità che si congiungono in unità assieme ad elementi naturali come il fuoco, l'acqua, il sole, il vento.

L'identità corporea non è un elemento fisso, perché si va alla ricerca dell'identità profonda e a seconda del livello di consapevolezza dell'identità, anche il corpo assume dimensioni e conformazioni diverse. La scoperta della corporeità è un viaggio non finito.

Quando compare il pertugio dell'inconscio i confini del corpo si dilatano, oppure perdono di nitidezza e si nascondono dietro cortine e velami, dove non sai se l'identità stia tutta dentro oppure abbia parti disperse altrove e forse irraggiungibili. Solo i corpi di chi esercita una funzione sociale chiara, ad un certo momento sembrano acquisire per Sergio anche limpidezza di stato mentale e spirituale. Ma quasi subito si sfaldano le certezze e i volti divengono privi di connotati precisi e riconoscibili, corpi più simili a manichini che ad identità reali, nitidezza corporea che viene dall'indossare vesti e segni di funzione, dietro i quali però può nascondersi la menzogna. Il corpo può smarrire la sua dimensione di legame con lo spirituale e il mentale e trasformarsi in solo oggetto di consumo, in macchina effimera di seduzione, per precipitare nell'insignificanza e nel bluff. Il corpo può occultare dentro di sé un altro corpo che è più vero ed autentico, come il corpo del Minotauro che deve effettuare una muta per liberare un corpo più radioso, coerente con una mente e identità liberate.

Il corpo fa i conti con i vincoli stessi della morte e quindi con la sua dissoluzione, ma il cristiano Sergio nel Parascheve descrive icasticamente l'oltrepassamento di questi limiti, nell'attimo del risorto. Infine (o almeno nelle fasi più prossime) il corpo parla delle emozioni profonde individuali e sociali come il volto di re Salomone, oppure diventa un corpo felicemente giocato come uno svago per la mente e la spiritualità semplice del Bambino e la scarpa. Il corpo può tentare di essere vinto mediante mezzi artificiali come quello di Icaro che vuol volare, ma è più sereno il corpo di Icaro la cui mente accetta di vivere la dimensione reale della terra.

In Sergio vi è un costante oscillare tra la tensione a superare i limiti del corpo e la

the winged creatures, but we are now into a realm of images quite far from realism, not totally unreal, but beyond reality.

Rodella's new figurative language doesn't deny reality, but adds to it new and unusual aspects. This new style/period, that we could define 'beyond-realism' had emerged for the first time in his Salomon, but had reached its full ripeness in the Michael. Now, this complex fund of stylistic innovations and inventions is at the core of the Two Thieves.

I think that, what I have defined beyond-realism, could shed a new light on all his works; in fact, many of its hints could be already detected in the sculptures of the Apocalypse, the Fallen Angel, the Nike, the Minotaur and the Parascheve. As if, now distinctly evident in his latest works, beyond-realism could be seen as a key of interpretation of all Rodella's previous works.



Icaro: bronzo patinato e bronzo dorato, pietre dure misura h 180 cm



fedeltà al corpo come segno di identità per se stessi, senza auto-menzogne. Eppure Sergio non abbandona mai l'idea (almeno per ora) che possa esistere un oltre-corpo e un'oltre-mente e questi elementi "oltre" li colloca negli arcangeli, ovviamente solo perché per lui si può osare il metafisico. Gli arcangeli, costruzione trascendente per quanti ne ammettono la plausibilità, sono una metafora dell'oltre, rappresentano la concezione limite, un costrutto onirico-mentale che concepisce il *non qui* e il *non ancora*, ossia l'unitarietà di corpi e spiriti che gestiscono l'oltrepassamento e stanno dove la realtà non è al momento giunta. Non nel cosale, ma nell'invisibile. Ovviamente per Rodella non sono rappresentabili definitivamente, dal momento che sono una concezione limite, una proiezione che si slancia verso l'inverificabile, ma non per questo impossibile a farsi immagine, vale a dire che si tratta di rappresentazione di oggetti di cui non si domina la presenza effettiva, ma si tenta, mediante la rappresentazione stessa, di avvicinarsi sempre più ad una concezione non impaludata dentro recinti e stereotipi. Qui l'arte può osare quello che la scienza ancora non può. L'arte può essere prefigurante e indeterminata, la scienza invece deve essere rigorosa e definente.

Allora gli arcangeli rappresentano campi dove sperimentare tentativi di superamento di visioni e pratiche dei corpi e delle menti, sfuggendo alla banalità. Si tratta di rappresentazioni per approssimazione, con il desiderio di accostarsi ad una condizione sempre più elevata ed evoluta. Gli arcangeli, essendo un oltre estremo, bisogna inventarli continuamente in modi differenziati ed evoluti. Non sono arbitrarietà, ma proiezioni tentacolari verso il possibile non giunto. Posizione desiderante, non descrittiva.

Intanto sono pratica attuativa dell'impossibile. Se l'impossibile era volare e Icaro costitutivo soltanto un sogno infranto, gli arcangeli volano ben oltre i sogni infranti, senza limiti e senza perdere identità, purché si mantengano autentici, altrimenti precipitano e divengono demoni, cioè angeli caduti. Se però Icaro è sconfitto dalle vicende umane, perché il volare materiale si realizza attraverso altri mezzi che non siano il sogno, ma le capacità effettive espresse dalle ali degli uccelli naturali o dai mezzi tecnologici degli aeromobili, allora Icaro decade come mito, ma decade anche il sogno del corpo che vola. È un sogno che è sprofondato al di sotto del possibile. Le ali piumate diventano un orpello, un decoro ridicolo per il corpo e per le menti che ora fanno come pragmaticamente volare. Ben più e meglio di Icaro. Allora di conseguenza gli oltre-corpo e gli oltre-mente non possono più avere le ali piumate, perché devono possedere una forza decisamente più spinta oltre quella rappresentata dalla banalità delle ali piumate. Ed ecco che Rodella inventa un nuovo arcangelo, più idoneo ai sogni limite, un arcangelo che potrebbe andare al di là dell'atmosfera, librare nello spazio e saettare in dimensioni assai lontane e misteriosamente lontane, perché dotato di energia propellente ed energia vivificante.

Sergio va alla ricerca di queste concezioni dell'oltre come luoghi per sperimentare il possibile estremo e Rodella realizza (per ora) due opere che rappresentano tale visione estrema dell'oltre, una si concretizza nell'Arcangelo adornato di viluppi e flussi di

fasci di energia, che appaiono in una esplosione di elementi multicolori, in grado di dire la molteplicità presente, rivelata dalla spettrografia della luce. La seconda opera si fa presenza con il San Michele per la città di Grammichele dove non solo il corpo si manifesta come campo di effusione di vigore e potenza, ma l'idea di unicità del corpo è messa platealmente in discussione.

Nel momento in cui i corpi 'normali' possono integrarsi con organi immessi da trapianti o rafforzati da protesi, l'idea dell'oltre-corpo e oltre-mente va riposizionata su orizzonti un tempo impensabili.

Allora, se si ipotizza una evoluzione oltre, essa può configurarsi come corpo complesso, stratificato in più corpi, che un po' si mimetizzano e un po' si rivelano l'un l'altro. L'evoluzione-oltre diventa la ricerca di un possibile immaginario allargato. L'arcangelo dalle ali piumate è ormai lontanissimo, ma lo è perché l'idea e la pratica del corpo ordinario è giunta al tramonto per la sfida della scienza e della tecnologia e l'oltre-mente è essa stessa posta su una margine limite, perché le neuroscienze, con il loro intrico disvelatore di neuroni e sinapsi, stanno configurando un ben diverso pianeta cervello-mente.

Allora un artista, se segue le sue pulsioni che vanno ad abitare negli spazi non ancora abitati, non può fare concorrenza né alla scienza né alla tecnologia, verso le quali sarebbe sconfitto e ridicolo, ma deve rivendicare con l'immaginario e il visionario che un'idea di esistenza ancora più diffusiva persiste e si rafforza, anche se in presenza di scienza e tecnologia avanzate. In questa sfida dell'immaginario come oltrepassamento che gioca sui margini e limiti, gli arcangeli divengono il pretesto per coltivare lo sbalzo al di là dello scontato e del già acquisito. Il visionario può servire per frequentare gli orizzonti che superano i limiti del possibile ovvio.

Il San Michele della città di Grammichele è un arcangelo dal corpo trasfigurato. Intanto rivela che l'identità corporea risolta in un'unica immagine è un'illusione, perché la pelle è soltanto un coprente e l'interno è molto più vasto della pellicola esile che sta all'esterno. Esteriore e interiore hanno uno spessore che si esplicita come una stratigrafia il cui dentro è difficile da scoprire. Rodella realizza tale idea esponendo il corpo di San Michele ad una rivelazione di complessità: il suo corpo ha almeno tre epidermidi e tre strati (come a dire che ne ha molti, al pari della geologia che nella stratificazione narra l'addensarsi di più identità della terra nelle differenti ere). Uno strato di San Michele è rappresentato da una cortina di bronzo che si rivela soprattutto nelle gambe e nei piedi, un secondo strato corporeo si integra in acciaio inox ed emerge sulla superficie del torace, con uno squarcio o apertura in metallo dorato che interessa la parte mediana del busto tra l'ombelico, lo sterno e l'attaccatura del collo per risalire su tutta la testa lucente.

Solo le arcate oculari mutano nuovamente, passando dal dorato al bronzo scuro per contornare alla fine le palpebre su cui brillano occhi dalla luce accesa, in pasta vitrea. Essi fanno pensare ad una trasparenza che conduce ad un interiore ancora più profondo, per cui il corpo può rivelare falde molteplici, ma la sua misteriosità conduce alle soglie di una presenza profonda nei fatti e non pienamente attingibile, nella cui

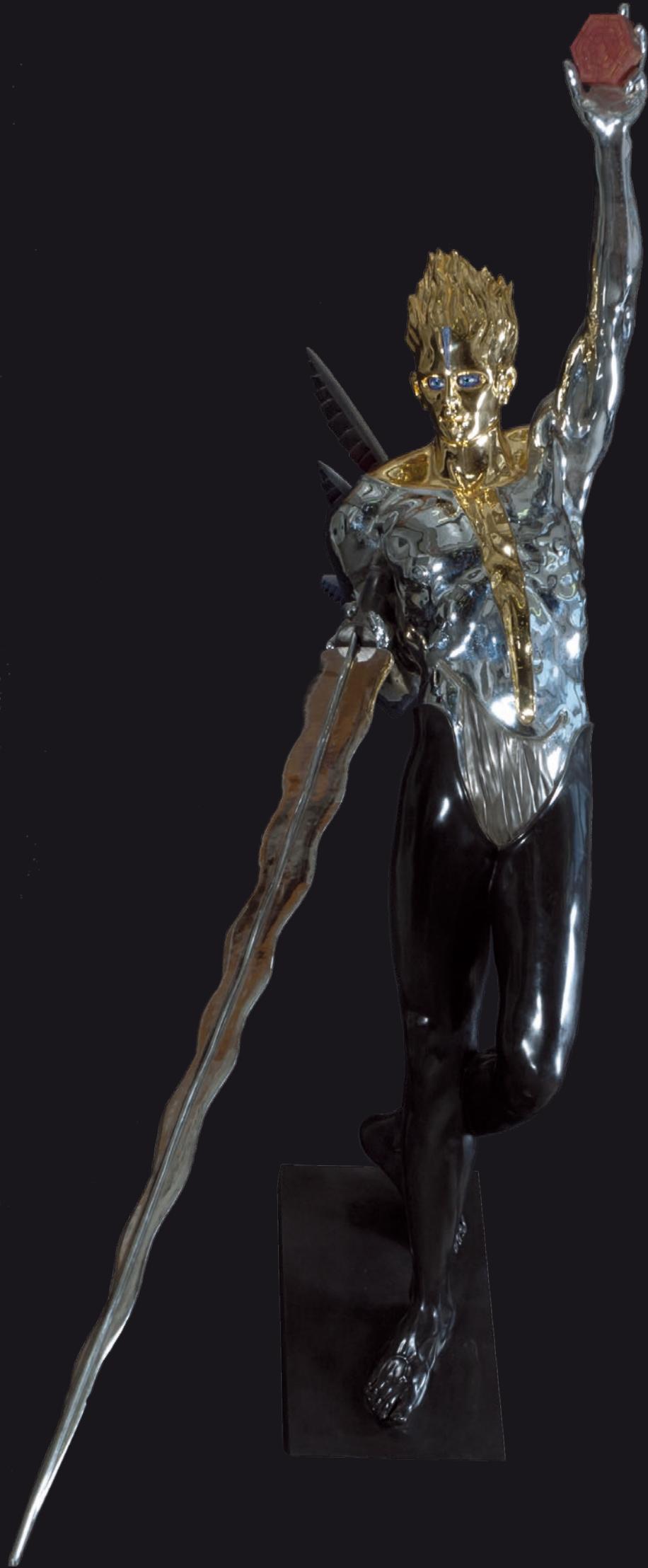








San Michele: piazza città di Grammichele, Catania (CT)



abissalità stanno i sentieri sconosciuti della mente e dell'animo. La trasparenza dello sguardo convoglia direttamente alla voragine della vita interiore. Il mistero non è altrove: è una presenza fattiva ed inesplicabile.

La potenza di San Michele mantiene un residuo di messaggio arcaico che si ritrova nella grande spada che impugna e protende in avanti come nella tradizione iconografica di questo essere, è spada che separa e sègrega il bene dal male. Ma in realtà quella spada è più somigliante ad un fiotto di vigore, ad un flusso laser, come lo sono le ali conficcate nella schiena, dalle gamme cromatiche insolitamente variegata, che danno l'idea di una probabile mobilità assai rapida, ben al di là del tradizionale volare, espressione di un getto potente di energia che genera propulsione in avanti, in una spazialità non terrestre. È un corpo complesso, dalla interiorità insondabile in grado di dominare spostamenti e spazialità ben al di là dell'immaginario umano. È una presenza corporea e mentale che prefigura potenza che ancora non c'è o non si è rivelata ancora.

Non solo abbiamo decisamente alle spalle l'iconografia di Icaro e delle figure dalle ali piumate, ma si è entrati in un mondo di raffigurazione che stravolge ogni ricorso e ancoraggio al realismo, pur non presentandosi come irreali, semmai come olt-reale, un reale che è andato oltre.

Nella gamma espressiva di Rodella, accanto ai linguaggi pop-ellenistici sostenuti da un realismo altamente saldato al percepibile, ormai si fa strada un diverso linguaggio che non nega i propri riferimenti al reale, ma gioca in un reale con aggiunta di componenti non impastate di fattori realistici consueti. Questo linguaggio che potremmo definire appunto olt-realistico, ha cominciato a prender forma palese con la testa espressionistica di Re Salomone dalle forme e colori esasperati e dalle lacrime metalliche metaforiche, ma ha preso le distanze più esplicite con l'Arcangelo dalle ali a flusso, con il corpo in gesso e resine, con gli occhi emettenti energia multicolore e con il pube, esso stesso diffusione di energia policromatica, in quanto sede di fertilità. Il linguaggio olt-realista è però divenuto limpidamente esplicito con il San Michele di Grammichele.

Ora tale recente bagaglio comunicativo entra a far parte della componente espressiva dei due ladroni, dove le esasperazioni e deformazioni dei corpi e dei colori con la loro presenza si tramutano in linguaggio aggiuntivo, attraverso rivelazioni più profonde e interiori. L'olt-realismo che è facilmente riconoscibile nelle ultime opere, getta però nuova luce su tutta l'opera di Rodella. Infatti son leggibili come olt-realismo tutti personaggi dell'Apocalisse, le figure deprivate di identità e galleggiate in forme pop-ellenistiche. Sono olt-realismo la caduta dell'angelo, il vortice della Nike, la metamorfosi del Minotauro, la trasfigurazione del Parascheve. È come se, raggiunto un livello di esplicitazione nelle ultime opere, si compisse un cortocircuito che offre una chiave interpretativa per tutte le opere precedenti che mancavano di quello scatto palesante che rende finalmente definibile l'indefinito.

Particolare volto San Michele



Particolare volto Arcangelo

# I due ladroni olt-realistici

Rodella ci ha abituati che ogni sua opera ultima non è la finale, ed è sicuramente almeno penultima. In cantiere si sono aperte più piste nell'intorno degli anni 10 e Sergio non dà segnali di privilegiarne qualcuna su altre.

C'è lo scandaglio sulla vita quotidiana e familiare e dei bambini, c'è il percorso dei sentimenti personali di chi vive intensamente un ruolo pubblico e di governo con le responsabilità che ciò comporta, c'è il dimensionamento dei sogni dismessi per ricercare equilibri e consapevolezze nuove, c'è lo squarcio sugli orizzonti estremi di un neo immaginario che supponga altre dimensioni per il corpo e lo spirito, c'è il riscontro degli atteggiamenti abissali nei confronti della vita e la ricerca di senso radicale. Tutto molto intenso, ma tutto variegato. Rodella abbandonerà qualche sentiero oppure produrrà sintesi, contaminazioni, intrecci? Se glielo chiediamo, probabilmente non sa rispondere neppure lui. Vita e produzione artistica procedono come una ricerca aperta e dagli intrecci ineliminabili, ma imprevedibili.

Per ora abbiamo *i due ladroni* a darci il segnale che la corsa artistica ha compiuto una tappa, ma il tour è del tutto aperto, compreso il linguaggio che dà l'impressione di sapere o poter gestire questa fase che ora si muove e cioè *l'olt-realismo*.

Potremmo tentare di cogliere nei due ladroni i segni di un mondo dal messaggio certo, ma senza sbocchi successivi oppure un mondo che annuncia sviluppi appena ai primordi.

L'olt-realismo è ambivalente: non perde i contatti con la realtà, ma la colloca in viaggio. Nell'oltre, ovviamente.

Al momento attuale abbiamo questi due corpi di ladroni che esprimono una lacerante verità interiore nella loro materialità prorompente: la vita, giunta alla soglia estrema della morte, si separa dal non senso solo attraverso un impercettibile velo. Il velo per alcune persone non separa nulla. Il nulla è il senso del di qua e oltre non vi è alcunché che muti la dimensione del vuoto. Per questo la persona senza orizzonti progressivi – ossia il ladrone che non ipotizza nulla e disprezza in un urlo il vuoto che lo attornia – protrae il volto in avanti, le braccia si contraggono all'indietro, come a resistere ad un trascinarsi insopportabile, le mani si raggrumano verso il basso, come artigli che hanno perso la presa, il torso è un grumo di muscoli che segue la gestualità di rifiuto dichiarata nelle braccia rapprese, le gambe appaiono contratte, quasi piegate su loro stesse, ogni raggrinzimento è un segno di ribellione e repulsione, dal momento che niente è accettato e accettabile. Le masse muscolari, realizzate in marmo rosso scuro,

# The 'beyond-realism' Two Thieves

With Rodella we know that each of the sculptures he has realized is not the last one, but often the last but one. From and during the first decade of this century, many have been his works in progress and the new themes and ideas he has been working on: aspects and issues of his family life, reflections over social and political power and its responsibilities, broken dreams, the meaning of life, etc. Will Rodella abandon some of these themes, or will he try to synthesize and blend them together, discovering solutions and unexpected contaminations? If we were to ask him, probably he wouldn't be able to give us an answer. Life and art are an endless quest, thus nothing is final or predictable.

We have now these Two Thieves; with their bursting vitality, their bodies are the expression of a tearing inner truth: at the threshold of death, just a thin film separates life from what has not yet a meaning. To some there is nothing beyond that film. This is why the thief who does not believe in an afterlife and whose despise for that nothingness is expressed by a fierce cry, leans forward while pushing backwards his arms, as if trying to resist the force that is sweeping him away. All his body is contracted in the refusal of his destiny. His muscles, carved into dark red marble, are tensed in the drama, letting emerge the underlying bronze. The precious material does not affect nor lessen the dramatic effect of the moment. All the tension is concentrated in the face; the eyes are a slit, the mouth open wide in the horrible cry. Life is such a terrible thing if life is meaningless!

The other thief also is at the end of his life, but he is not rebelling against it. He is aware of how he had wasted it, yet a new hope is surfacing. His limbs, his face, his whole body are the expression of acceptance and hope.

In realizing these works Rodella has drawn from his long experience and has employed all his most advanced technical skills.

The Thieves are caught in the exact moment when they are becoming fully aware of who they really are. This absolute consciousness – be it positive or negative – required that they should be positioned right at the centre of an open space, where they could freely move. The bodies in fact seem to be dancing in the air but, technically speaking, their weight is remarkable. Bronze and marble are very heavy materials, while the expressive power of the sculpture is conveyed by the impression of lightness created by their movements.

sanguigno, accentuano la drammaticità delle contrazioni e i legamenti e le connessioni tra muscoli e scheletro fanno affiorare il bronzo sottostante che in superficie assume, però, la brillantezza dell'estensione dorata. Esibendo un contrasto di valore.

La preziosità del materiale non allenta in nulla la drammaticità dell'evento colto nel suo attimo esplosivo. Tutta la massa ribelle va a confluire nel volto dove due occhi a fessura con le sopracciglia corrugate, nella loro contrazione, designano il rifiuto di ciò che vedono. L'insieme è bordato da margini con lamina d'oro, ma è un dorato più prossimo ad una luce di fuoco che luce aurea, si collegano alla sottostante bocca spalancata in un ghigno che mostra l'arcata dentaria con i muscoli delle gote tratteggianti archi di urlo, sopra labbra e denti inutilmente aurei. Quale condanna tremenda è vivere, se vivere non ha senso. È avere consapevolezza della morte, come è ben chiaro a questo ladrone (ma lo è per tutti gli umani che percepiscono il transitare dell'esistenza, come un assurdo percorso attraverso varchi vuoti). L'urlo inutile è il gesto forte in un quadro di inutilità.

È un arrendersi perché costretti dalla violenza dei dati di fatto. È un arrendersi esterno, coltivando una ribellione interna.

Anche l'altro ladrone è alla conclusione tragica della sua vita, ma la sua tragedia non è siglata dalla ribellione, bensì da una radicale condiscendenza: la vita è stata sprecata, ma c'è un pertugio che conduce alla possibilità nuova. L'orizzonte non è tetramente chiuso, ma in un estremo non qui, si apre un diverso possibile. E il ladrone (cioè chi investe nella vita non come vuoto da abbandonare, ma possibilità da giocare) ostenta la postura dell'accettazione: il petto è spinto in avanti e arcuato verso l'alto, le braccia sono stese con le mani aperte e i palmi dischiusi e rivolti al cielo. Il collo sta riverso all'indietro, non come gesto di divergenza, bensì per rivolgere gli occhi alla luce in modo diretto, ad accogliere tutto il sovrastante che si dilata nel tutto. La bocca è socchiusa, non tuttavia in un sogghigno, il volto complessivamente rivela un balenio interiore, un senso di raggiunto senso, una illuminazione sottile, pervasa di malinconia che si infila dentro un baratro di tenebra e pertanto capovolge la situazione del tutto. Le gambe non appaiono contratte, mirano quasi a stendersi e innalzarsi, in una gestualità più da resurrezione che da abbattimento o contrazione inferocita. La muscolatura è stesa, quasi appianata, pur se tonica e viva. Ogni gesto, ogni vibrazione muscolare, esprimono adesione e affidamento, disponibilità ad essere coinvolti, apertura all'affrancamento. Come se nell'abisso fosse giunto un percorso

Apparently there is a conflict between technique and symbolic meaning. Rodella calls it 'poetic'. He says in fact that being a good sculptor is not enough, nor being able to carve beautiful forms; they need to 'vibrate' and to convey deep, strong feelings and emotions. It is not a question of beauty – namely perfection of forms – but a question of how the same matter will change into thought and feeling. Yet, without its invisible armature, this sculpture wouldn't have been possible. Rodella analyzed with great care the structural problems involved, before building the hidden armature of his group, an armature which is a work of art in itself. Expert visitors would be able to detect the points and surfaces where the force applied is crucial and the subtle equilibrium Rodella created among thrusts and counterthrusts. It is there that the soul of Rodella's poetic is breathing.



Tito: bronzo e marmo rosso Laguna 90 cm x h 90 cm







liberatorio ascensionale, per cui si accetta l'ultimo atto della tragedia, proprio perché è ultimo. Si è arrendevoli perché si accoglie il dopo come possibile lievitante. Non vi è ribellione, anzi quelle mani e dita protratte verso l'alto, sono come un'invocazione, perché tutto si consumi, per transitare dentro una scena altra e desiderata. Al medesimo modo che il ladrone ribelle con tutta la sua corporeità descrive un arco teso verso il basso, chiuso e rattappito in se stesso, il ladrone della speranza si flette e protende come un arco che si volge al sovrastante. Nella drammaticità della scena le linee quasi si rappacificano. Il volto disteso verso l'alto descrive, assieme al torace arcuato, una medesima linea curva di pacata propensione, un gesto complessivo che anela a qualcosa di liberatorio, aderendo ad una dimensione superiore. Non un assoggettamento, ma un salto di qualità dentro una prospettiva arricchente. Per questo tutte le parti del corpo convergono quasi in un perno di connessione e propulsione all'altezza dello sterno, dove trova sintesi l'arco estensivo della testa e del torace e dove confluiscono le linee forza delle braccia e delle mani traccianti esse stesse un arco, pure questo con dinamica proiettiva e ascensionale verso il cielo. Il chiasmo dei due archi incrociati sulla parte centrale del petto, poggia sulle due gambe, protese verso l'alto, con un scatto di verticalizzazione, quasi il tutto stesse per prendere il volo. Il ladrone della speranza è una icona delle persone che non si lasciano accasciare dalla vita, che rinvergono sempre come il senso pieno non si sia ancora totalmente trovato, perché esiste un oltre che può integrare la mancanza e aprire il compimento ancora non raggiunto. È l'atteggiamento della vita come scommessa positiva e allora non ci si deve contrarre in se stessi, in un grumo rattappito come fa il ladrone della rabbia, ma distendersi per accogliere la spazialità libera in cui ancora non si è.

Tutti e due i ladroni hanno le loro motivate ragioni. Entrambi sono sul crinale palese dell'assurdo. Per uno l'assurdo non ha alternative e il margine è la muraglia che chiude definitivamente, senza possibilità di oltrepasamento. È il coraggio di ammettere il senza-sbocco.

Per l'altro l'assurdo si dissolve nell'oltre: attorno vi sono possenti muraglie rigide non eludibili, ma è possibile cogliere un pertugio e una soglia che conduce all'oltre-muraglia. Se la vita non fosse permeata da mistero, cioè da una sconfinata dimensione non cognitiva e non emotiva, allora sarebbe facile tirare le conclusioni. Alle certezze dispiegate, non si risponde con le alternative, ma con le constatazioni realistiche. È il 'non so' che lascia la partita aperta. Perché è inconoscibile cosa nasconda il 'non so'. E quanto grande sia la dimensione del 'non so'.

È Sergio opta per un percorso, ma non vi vede pochezza d'animo nell'altro. Pertanto entrambi i personaggi sono permeati di preziosità e grandezza. Rodella lavora con una tecnica avanzata, in cui tutte le abilità raggiunte nel suo tragitto artistico vengono messe in cantiere. Il bronzo è la materia costituente dei due corpi, ma essa viene occultata e affiora solo per descrivere i legamenti e le connessioni dei corpi: di conseguenza massivamente si inabissa nell'interno e affiora soltanto per accogliere l'incasso dei marmi, foggiate per ogni singolo muscolo e incastonati nelle nicchie di bronzo, quasi fossero pietre preziose di un gioiello. Rodella applica la logica dell'oreficeria a grande scala e introduce l'uso della ragione del mosaico, ma un mosaico spaziale, ossia a tutto tondo. L'insieme gli serve a dare una potenza espressiva al tutto, Ma non tutti gli elementi espressivi sono palesi. Qualcosa vi è di nascosto.

I due ladroni sono colti in un rapidissimo attimo in cui entrambi prendono una

propria illuminante consapevolezza. Questa radicale libertà (positiva o negativa non importa) va espressa nella collocazione dentro uno spazio libero; qui i ladroni si muovono avvolti da una apertura aerea. La croce stessa è ridotta al solo punto di appoggio, perché i corpi possano liberamente (ossia senza vincoli) esprimere appieno la loro personale opzione aperta. In questa radicale opzione vi è la solitudine della scelta e la solitudine può essere vissuta come ripiegamento e blindatura in un mondo contratto oppure come punto di avvio per l'accettazione dell'intorno e dell'oltre sconfinato.

Rodella esprime tutto questo con due corpi che danzano nell'aria. Ma il dato tecnico è che questi due corpi sono due corpi molto pesanti. Sono corpi di bronzo e marmo incastonato, cioè presenza a peso specifico elevato e con una ingente sfida della forza di gravità. Messi insieme bronzo e marmo collasserebbero senza esitazione e l'opera si distruggerebbe. La carica espressiva dell'opera sta invece in quella leggerezza espressa dai corpi librati nell'aria, legati ad un sostegno marginalizzato e poco evidente, ossia il ridotto ceppo di attacco della croce. Qui sembra emergere un conflitto tra la parte tecnica della scultura e la forza simbolica della scultura stessa. Rodella, a modo suo, la chiama 'poetica', cioè a scolpire non si deve essere solo bravi, non basta comporre forme accattivanti, bisogna che le figure 'vibrino' e suscitino in chi le osserva pensieri e sentimenti forti, limpidi, capaci di entrare nelle fibre profonde dell'animo e vivificare il senso dell'esistenza. E non è la 'bellezza' (ossia le compostezza delle forme) che suscita tutto questo. Occorre che la materia entri in sfida con se stessa e che dentro le si incarnino pensieri ed emozioni. Allora la scultura va verso la 'poetica', ossia il comunicare profondo. Le due persone che esprimono la radicalità dell'esistenza – ossia i due ladroni – hanno bisogno di librare nell'aria, altrimenti non viene fuori tutta la potenza della radicalità della loro scelta. Ma questa scelta 'formale' in realtà è un mezzo per dare un senso e un significato, la scelta formale del 'librare' si scontra con le leggi della fisica e della statica. Da soli bronzo e marmo compattati franerebbero sotto il loro stesso peso. Allora Rodella – come in molte altre sue opere – introduce un'anima reggente, non visibile, occultata dentro le viscere delle sue opere. Vi è uno studio accurato per attraversare i corpi delle sue produzioni con spranghe e aste di acciaio, studiate ad hoc, perché si adattino alla conformazione dei corpi e ne garantiscano la statica. Se queste parti 'intime' delle sculture di Rodella si potessero vedere, si sarebbe ammirati dalla creatività del supporto e dell'impalcatura. Ma se si rendessero palesi e visibili interferirebbero con la limpida comunicazione espressiva delle opere stesse e sarebbero formalmente corpi estranei. Devono quindi svolgere il loro ruolo nascostamente, ma i visitatori-apprezzatori attenti, potrebbero dall'esterno cogliere i punti e le superfici dove l'equilibrio dell'opera gioca in situazioni estreme, lì è possibile cogliere insomma la quantità di precario che sta nascosta nelle costruzioni di Rodella e capire che, in corrispondenza di questo, vi è l'anima intima della 'poetica', cioè la produzione di tecnicità spinta (ma occultata) affinché l'espressività regga alle sfide fisiche e materiche.







# La guizzante presenza dell'attimo

Si è più volte sottolineato che un tratto fortemente caratterizzante la produzione di Rodella è la ricerca della gestualità dell'attimo.

L'attimo è mediamente antistatico, un momento prima non c'era, un momento dopo si è dissolto o mutato. Ma è l'attimo che rivela gli accadimenti salienti e i lampi trasformativi in cui rapidamente un processo giunge al suo acme ed esplosione. L'attimo è il crinale rapidamente travalicato, in cui si manifesta la trasformazione come atto subitaneo e illuminante.

Eppure l'attimo, in questo senso, è il *momento del radicale squilibrio*. È il momento in cui la materia, le emozioni e i pensieri fanno un balzo nell'alterità, in ciò che prima non erano. Rodella ha la 'poetica' dell'attimo. Però l'attimo è *profondamente antiscultoreo*.

Se la scultura è per lo più usare materia solida, cioè materia che banalmente pesa, essa è materia che 'deve stare in piedi'. La statica è elemento costituente della scultura. La storia della scultura è piena di esempi di scultori abili a produrre *basamenti*, ossia elementi che garantiscono la statica e la non mobilità. Solo nel novecento si è incrementato l'indirizzo delle sculture mobili e della scultura cinetica in generale, ma essa per lo più ha frequentato il mondo delle macchine e dei meccanismi (si pensi fra tutti Calder e Tinguely), non poche volte producendo effettivi fenomeni intriganti.

Rodella è interessato alla condizione umana e alla condizione dei viventi. Essi sono dotati di elementi e dinamiche che difficilmente le macchine posseggono. Pertanto è difficile applicare la cinetica all'opzione di Rodella (ma non dobbiamo esserne certi perché se nella sua 'poetica' si aprisse la necessità della cinetica credo che Rodella non esiterebbe ad usarla). Sergio è più interessato alla cinetica delle emozioni, alla cinetica dell'animo, alla cinetica dell'esistenza. E queste cinetiche afferiscono all'attimo. La scultura però che ha troppo palesemente la presenza dei basamenti è una scultura inadeguata all'attimo. Per questo Rodella ha perseguito le sculture che minimizzano il basamento ed esaltano lo *stato di squilibrio*, ossia il passaggio da una posizione ad un'altra, prima che questa altra abbia trovato un diverso equilibrio. Potremmo addirittura dire che per Sergio vi è una attrazione rivolta allo squilibrio. Ed è un'attrazione che viene da lontano, fin dalle sue prime opere.

# The flashing moment

We have already stressed the importance of the dimension of 'moment' in Rodella's view of time and art. Moment means dynamics, the opposite of stillness, something that is constantly changing. It is also a turning point, a climax in complex processes, when enlightenment and transformation take place. At the same time is the epitome of imbalance. Rodella's poetic is rooted in the moment, a concept clashing with everything sculpture is about. If sculpture has to do with solid matter, heavy matter, static is sculpture's main issue. The history of sculpture brims with examples where skilled sculptors managed to produce stable bases, that is static and not mobile elements. Only in the 20th century we have seen mobile and kinetic sculptures, but they are generally referred to the world of mechanisms or machines, as for Calder and Tinguely, just to give an example. Rodella instead is concerned with human condition and life, whose dynamics are quite different. It is therefore very hard to apply kinetic principles to Rodella's poetic. He is more interested in the kinetic of emotions, soul and existence. Which are all related to the moment. This is the reason why he chose to minimize the static components, like bases, while enhancing the concept of imbalance. He seems to be deeply attracted by the lack of balance, that moment of transition from a position to another, and something we can already see in his first works.

# L'encomio dello squilibrio

La 'poetica' dello squilibrio è ricorrente in Sergio.

Il suo primo Dedalo e Icaro, con il padre che regge sulle spalle il figlio che vuol volare e si abbarbica serrando le gambe e i piedi ai lombi di Dedalo, verticalizzandosi a dismisura per dispiegare ali flottanti di un'apertura smodata per captare il moto del vento, sposta la massa alata in un baricentro retroflesso, al limite del non stare eretti. Quello stare sulla linea di confine dell'equilibrio è un modo per esaltare l'attimo magico in cui si prende il volo, l'attimo dello squilibrio tra lo statico e il cinetico.

Ma anche il Dragone dalla grande coda del periodo apocalittico è un gioco spericolato di squilibrio dove tutto si regge sulla punta di un piede e solo lì e la massa propende in avanti in un abissale squilibrio, proprio ad esaltare l'attimo della rivelazione dell'Apocalisse che squilibra nelle inaspettate scene dei cieli nuovi e terre nuove.

Tutti i San Michele poi, nelle molteplici versioni, sono versioni dello squilibrio, perché l'arcangelo con la sua smisurata spada deve separare e infilzare il male, distinguendo nettamente dal bene. E questo deve avvenire non nell'esitazione, ma nella velocità dell'attimo e nello squilibrio del rapido passaggio.

Anche il Cavaliere del bucranio, simbolo dell'inautenticità e mancanza di identità, vive di squilibri, monta un cavallo che è soltanto un teschio equestre, poggia su un dorso che un drappo di stoffa, sta inarcato, amputato di mani e piedi: l'atto rivelatore di questa somma precarietà è la celebrazione dello squilibrio.

La Nike e la caduta dell'angelo non sono allusive allo squilibrio, ma lo squilibrio è la 'poetica' che le opere veicolano. La vittoria dopo la celebrazione si accascia, priva di testa e braccia, le ali in sfaldamento, il tronco riverso. L'Icaro donna, ossia la Caduta dell'angelo è l'atto stesso dello squilibrio, quando ogni appiglio illusorio crolla e il precipizio si apre sotto un'esistenza vuota.

# The praise of imbalance

The poetic of imbalance can be already be glimpsed in his Daedalus and Icarus, where the father is carrying on his shoulders Daedalus who, in his wish for flying, is stretching his body and opening his wings as much as he can, to capture the power of the wind. The barycentre of this composition is very precarious. But also the Dragon with its long tail, from the Apocalypse phase is a daring game of balance, as the entire composition is balanced on one single foot.

All his Michaels in their different versions then are different versions of the concept of imbalance, projected as they are toward the destruction of Evil. They can't hesitate, the action must be swift, immediate. And similarly caught on the verge of a revealing action, that will change everything, are his Horsemen, his Nike, his Fallen Angel, the female Icarus.

Perhaps Rodella's most static sculpture is the Parascheve. Christ is here laying still on a gravestone, but this stillness is only apparent, breathing with potential movement, because the Saviour is represented on the exact moment when he will suddenly raise and resurrect.

His last Icarus, the grown-up man, is a grounded figure, but all his posture is precariously balanced. Now that he has renounced to his dream of flying he must find a new form of existence.

Likewise The child and his shoe, is a joyous and hopeful praise of imbalance. When children are playing, they are setting free from boundaries and limitations, they're escaping from the prison of reality. For children it is a natural, intrinsic knowledge. Adults must find that same feeling in skilful imbalance.

Rodella has never ceased to be attracted by the game of imbalance, and we will enjoy his games.

Forse l'opera più statica che Rodella ha prodotto è il Parascheve. Formalmente il Cristo è radicalmente supino, appoggiato sul piano tombale, dalla postura immobile. Ma anche in questo caso, esempio limpido dell'applicazione dell'attimo, Rodella inserisce uno squilibrio potenziale, perché tutto ciò che appare esanime, in realtà proprio inizia in quell'impercettibile momento a pulsare vita e ciò che si mostra mortalmente orizzontale è nell'atto squilibrante di esplodere in posizione eretta e ascensionale.

Eguale l'ultimo Icaro, quello maturo che ha raggiunto la compostezza dell'adulità e più non insegue le illusioni esaltate del volo, l'Icaro che sceglie di restare a terra e nei luoghi della conoscenza diretta, in realtà è una esaltazione dello squilibrio, la figura si sostiene sulla punta di un piede, le ali sono afflosciate sul dorso, definitivamente inefficaci e scomposte, un ginocchio poggia maldestro su una colonnina-labirinto, il braccio e la mano destra sono sommamente protese in avanti a sospingere al volo un uccello, del tutto legittimato a volare. L'Icaro maturo rimane ancorato alla terra ma il suo animo è squilibrato, come troverà un diverso equilibrio che compensi l'abbandono del sogno del volo?

Il bambino e la scarpa appaiono poi come l'elogio sereno e fiducioso dello squilibrio: un piede è appena poggiato con le dita al pavimento, lì lì per sdruciolare via, l'altra gamba è sollevata e spericolatamente retta dal ginocchio che grava sulla corniciatura del cavallino che a sua volta ruota asimmetrico sporgendo nel vuoto, sorretto soltanto da un angolo limitato, il corpo protende in avanti a scrutare il vuoto che va oltre il pavimento, in una profondità in cui la scarpa-giocattolo dondola nella vacuità. Squilibrio puro, ma condizione fondamentale perché il gioco sia gioco. Il gioco è la sfida delle cose che non devono diventare vincoli e ceppi, ma presenze liberanti per non rimanere prigionieri della realtà. I bambini lo fanno con grande spontaneità. Gli adulti avrebbero bisogno di ricorrere ancora ad un sapiente squilibrio.

Sergio non ha smesso di essere attratto dallo squilibrio. Per questo giocherà ancora. E noi godremo dei suoi giochi.

Lettere  
Writings

# IL MINOTAURO

Francesca Diano

A Sergio Rodella

Io mi sono perduto in quest'abbaglio  
Di terra e pietre il cui disegno esatto  
Mesce follia e ragione.  
Io nacqui alla vendetta che mia madre  
Pasifae – tacque agli dei. Il mio nome  
È Asterione e pur del nome m'hanno depredatao.  
Ma io divino sono  
Ché in me riverberando  
L'impronta della luce di Elio  
Si fa bestiale traccia dell'origine  
Tutta della stirpe dell'uomo.  
Dio e bestia io sono  
E questo mi fa mostro - ché gli dei mi esiliarono  
Per non vedere in me il loro volto invisibile  
E gli uomini al pari m'hanno esiliato  
Che non ricordi al loro sguardo cieco  
Ciò che di loro appare.  
Fu così che Minosse – figlio di Zeus –  
Che mia madre insultò con la sua immonda copula  
M'ha fatto prigioniero nel Palazzo della Bipenne.  
Non mi vuole vedere – perché è in me  
Che si specchia la sua colpa – la sete di potere  
Che gli rese nemico Poseidone.  
Io da un toro divino sono nato  
Sorto dall'acqua come segno di un dio.  
Ma forse solo un'ombra o un'illusione  
E dunque sono figlio di un sortilegio.  
Di un inganno illusorio porto la forma  
Ombra del buio che sorge dalla luce.  
Io sono ciò che siete – la vostra doppia natura  
Non la volete vedere in questo specchio.  
Vago in questo palazzo chiuso alla vita  
E l'ira mi divora – l'ira per l'ingiustizia  
Dell'esser nato da un dio per poi dover morire  
Da bestia immonda – da voi tutti odiata.  
Non volete vedere ciò che si cela dietro l'apparenza  
Di mostro – del mio corpo di uomo  
Dalla testa di toro. Eppure un dio in me  
Si manifesta. Elio – il padre di mia madre  
Febo che solca i cieli col suo carro di fuoco  
E cancella i terrori che genera la tenebra.  
La luce brucia e annienta i demoni del buio  
L'oscurità si scioglie – si dissolve  
Abbagliando l'aurora - emerge dalla tenebra.  
Io sono quella luce – quel bagliore accecante  
Che voi fuggite e mi negate la vita.  
E siete voi la tenebra della menzogna.

Minosse ha raccontato che io divoro vergini  
Per soddisfare la mia fame immonda –  
Eppure non è questa la verità.  
È la sua fame di potere che si cela dietro l'inganno.  
Io sono puro dal sangue innocente  
E le mie grida di cui tremano i muri  
Di questo odioso labirinto sono le grida  
Dell'ingiustizia che nessuno ascolta.  
Si prepara l'inganno della mia morte  
Il sacrificio che vi libererà dalla paura.  
Mia sorella Arianna – la traditrice  
Colta dalla follia d'amore per Teseo  
Accecata dalla lussuria per questo scellerato  
Lo condurrà nel labirinto perché mia dia la morte.  
E sarà questo che a voi verrà narrato.  
Questa menzogna livida e spietata.  
Ma il mio padre divino – il toro equoreo sorto dagli abissi  
Ha infine accolto la mia preghiera  
Il mio urlo spezzato e quando Teseo con l'inganno  
Seguendo il filo rosso di sangue che Arianna  
Gli tendeva illudendosi che l'avrebbe legato  
A lei per sempre – quando Teseo mi vide  
Rabbrividi e snudando la spada  
Mi trafisse vigliaccamente  
Ecco che dal mio corpo di mostro  
Con fatica la mia forma divina  
Sgusciando come un serpe dalla pelle  
Lentamente sorse ed emerse dalla sua spuma oscura.  
Liberato dalla gabbia del mio aspetto bestiale  
Il mio corpo s'abbaglia del suo stesso nitore.  
Traluce la mia forma che ondulando – rappresa in luce -  
Diafana oscilla in una danza sacra nel liberarsi.

Io – Asterione – figlio degli astri  
Liberato emergo dalla morsa della mia pelle  
Di animale divino e divino  
Figlio della Luce libero infine  
Abbandono la spoglia di quel che fui  
Di quello che voi siete – vostro eterno tormento -  
Ombra del buio che sorge dalla luce.  
Ed io luce dal buio sorgo - immortale.

6 Novembre 2007

# THE MINOTAUR

Francesca Diano

For Sergio Rodella

I'm lost inside this shining mirage  
In its exactness of earth and stones  
Where madness and reason merge.  
I was born to the vengeance that my mother,  
Pasiphae, hid from the Gods. My name  
Is Asterion and my name too they plundered.  
But my nature is divine  
Because reverberating in me  
The very mark of Helios  
Becomes the beastly trace  
Of the origin of the whole human race.  
I'm God and beast in one  
Thus a monster – so the gods banished me  
So that they wouldn't see in me their hidden face  
And men equally exiled me  
That I wouldn't remind their blindness  
Of their true appearance.  
It so happened that Minos – the son of Zeus –  
Insulted by my mother's hideous copulation  
Imprisoned me in the Palace of the Double-edged Axe.  
He doesn't want to see me – because I am  
The mirror of his sin – his greed for power  
That caused Poseidon to become his enemy.  
I was born from a divine bull  
Emerged from the waters - sign of a god,  
But perhaps just a shadow or an illusion -  
I am the son of a mirage.  
My form is a trick - shadow of darkness  
Emerging from the light.  
I am what you all are – your double nature,  
You do not want to see it in this mirror.  
I roam inside this palace empty of life  
And wrath devours me – wrath for the inequity  
Of being born to a god and having then to die  
As a filthy beast – a target for your hatred.  
You refuse to see what is hidden behind  
The appearance of a monster – my human body  
With the head of a bull.  
Yet a god in me is revealing  
Himself. Helios – my mother's father -  
Phoebus that furrows the skies on his blazing chariot  
Wiping out every terror born from darkness.  
The light is burning and destroys the dark demons  
The blackness melts away – is dissolved  
Dazzling the dawn – proceeding from the darkness.  
I am that light – that blinding flash  
That you are shunning denying me life.

That darkness is your lie.  
Minos said that I devour virgins  
To satisfy my impure hunger –  
Yet this is not the truth.  
His hunger for power is behind his deceit.  
I'm free of innocent blood  
And my screams that are shattering the walls  
Of this hateful labyrinth are the cries  
Of injustice unheeded.  
The illusion of my death is being prepared  
The sacrifice that will free you from fear.  
My sister Ariadne – the traitor  
Madly in love with Theseus  
Blinded by her lust for that swindler  
Will lead him to the labyrinth to kill me.  
And this will be the story you'll be told.  
This livid ruthless lie.  
But my divine father – the marine bull risen from the abyss  
Listened at last to my prayer  
To my broken cry and when Theseus, using trickery,  
Following the red thread of blood that Ariadne  
Offered him, under the illusion that she could  
Bind him to herself forever – when Theseus  
Saw me he shuddered and drawing his sword  
Cowardly ran through me,  
Then from my monstrous body  
Laboriously my divine form  
Slipping out like a snake from its skin  
Slowly rose and surfaced from its dark foam.  
Freed from the cage of my beastly appearance  
My body is dazzled by its own brightness.  
Coagulating into light, my diaphanous form  
Is shining, swinging in a sacred dance  
To get free from its cage.

I Asterion – son of the stars  
Am surfacing from the vice of my skin  
Of divine animal and as divine  
Son of the Light finally free  
I leave behind the remains of what I was  
Of what you are – your eternal agony –  
Shadow of darkness emerging from the light.  
I rise as light from darkness – immortal.

6th November 2007

# L'Arcangelo Michele di Sergio Rodella

Francesca Diano 211

L'opera che lo scultore padovano Sergio Rodella ha creato per la città di Grammichele, l'Arcangelo San Michele, è un'opera rivoluzionaria.

E' rivoluzionaria dal punto di vista iconologico e dal punto di vista delle soluzioni tecniche che la scultura, proprio per il significato voluto, ha richiesto.

In Occidente l'Arcangelo San Michele viene in genere rappresentato in sembianza di cavaliere con armatura e spada che schiaccia sotto i piedi Satana, spesso sotto forma di drago, mentre nel Vicino Oriente, in particolare agli inizi del suo culto, ne è più diffusa la rappresentazione in vesti auliche, di dignitario di corte, secondo la tradizione iconografica della grande arte costantinopolitana.

L'immagine di Michele guerriero compare nel Libro dell'Apocalisse di Giovanni e in pochi altri passi, così come è citato nel Corano, ma il suo culto in Oriente si diffuse subito enormemente, tanto che già Costantino gli dedicò a Costantinopoli il grande santuario del Micheleion e dall'Oriente passò in Occidente, dove il culto si radicò definitivamente e in modo diffuso. Per questo, all'attributo di Arcangelo, si aggiunse quello di Santo.

Mi-ka-El significa "Chi è come Dio?" La traduzione del nome di questo Arcangelo comprende il punto di domanda. E questo apre un abisso sul significato di quel che Michele rappresenta.

Nella tradizione escatologica, l'Arcangelo Michele è il braccio armato di Dio, lo strenuo difensore della fede contro le potenze demoniache, colui che difende e protegge dall'avanzare delle tenebre. È colui che guida le schiere angeliche nella lotta per l'affermazione del Bene. Che è la luce divina. Ma soprattutto, la capacità di vedere quella luce.

Dunque Michele è la Luce. La Fiamma. Il Fuoco di cui arde la fede.

La tradizione iconologica occidentale, che lo rappresenta appunto rivestito di un'armatura, mentre brandisce una spada, non è la sola forma in cui compare. Michele pesa le anime e dunque a volte è accompagnata da una bilancia, ferma le pestilenze, guarisce anime e corpi.

La perentoria domanda che il suo nome significa ha due implicazioni: la prima è connessa alla sfida della potenza del Bene contro gli assalti del Male, il grido di battaglia contro gli spiriti che hanno osato paragonarsi a Dio; la seconda, più esoterica, suggerisce l'essenza stessa di Michele; la sua sostanza come emanazione dell'Essere. Di Colui che E'. Il significato del verbo essere in quel "Chi è come Dio" infatti, ne costituisce la substantia.

Il suo nome va letto allora: "Chi è come Colui che E'?" Vale a dire che la sua essenza è lo specchio dell'essenza stessa di Dio. L'Essere è speculare e si riflette su se stesso. Michele è allora il volto guerriero di un Dio combattente per l'affermazione della verità e della giustizia. Ed è in questo senso che la natura dell'Arcangelo è collegata all'immagine della bilancia, del giudizio. Poiché l'affermazione della Legge è l'affermazione della Verità.

La fede, così come l'amore, non è passiva, ma attiva. Non è potenza, ma atto. Non è stasi, ma azione. È l'ardere del fuoco del desiderio che dissolve in luce. Il desiderio di annullarsi in Dio. È il cupio dissolvi del mistico. E dunque è questo aspetto che Rodella ha privilegiato nel suo San Michele. Perché l'amore è la più potente delle azioni e richiede spirito forte e animo coraggioso.

L'immagine è molto simile a quella classica di una Nike greca, la messaggera degli dei. E in questo si sente un'eco delle origini greche della città. Non è l'unica citazione classica, ché infatti la struttura a forte chiasmo ricorda il canone di Policleto, ma con in aggiunta una torsione a spirale.

L'improvvisa e inattesa apparizione dell'Arcangelo è un'epifania, come un vento di luce abbagliante che plana dal cielo e della sostanza della luce è fatto. Il braccio sinistro è sollevato verso l'alto e sorregge la pianta esagonale della città, in forma di solido mattone. Il braccio destro, ripiegato all'indietro, costringe il torso a una rotazione e sorregge la lunga spada di fiamma che fa da gnomone alla meridiana di marmo in forma di asteroide fiammeggiante. I piedi non toccano terra, le ali sono dispiegate e ne puoi sentire la vibrazione.

Il fulcro, la chiave di lettura è la luce.

La prima straordinaria invenzione di questa immagine sta nel vortice che la forma costituisce. Questo vortice non si avvolge attorno a un solo asse mediano, ma a due. Il primo è obliquo e unisce la mano destra sollevata al centro della meridiana, passando

per la spada. Il secondo unisce la punta dei capelli con il ginocchio sinistro, passando lungo la fissurazione della fronte e l'apertura della corazza d'argento.

Il punto d'incontro dei due vortici è il petto dell'Arcangelo, dove si apre la spaccatura della prima corazza, rivelando la sostanza aurea.

La scultura, di bronzo ossidato fino alle anche, argentato e dorato, è costruita in modo da creare l'impressione di tre diversi strati sovrapposti, tre diverse corazze o, a dir meglio, gusci.

La seconda straordinaria invenzione è nella sequenza dei colori, nero lucente, argento, oro, significanti tre diversi stati dell'essere, diverse vibrazioni della materia. Da quelle più lente e pesanti (il contatto con la terra) a quelle più eteriche a quelle più sottili ed eteree (la Luce divina), che corrispondono al corpo fisico, al corpo eterico e al corpo spirituale.

Dunque la sembianza in cui si rivela alla vista umana l'Arcangelo nella sua vorticante epifania è quella di colui che, assumendo forma visibile, annuncia l'unione tra la terra e il cielo, tra l'uomo e Dio, passando attraverso tutti gli stati dell'essere.

L'ultimo aspetto, il più interno e segreto, linguaggio da iniziati, è significato dall'azzurro intenso della sodalite che affiora dalla profonda fossa degli occhi e dal triangolo che si apre sulla fronte.

La sodalite, nel regno dei cristalli, è la pietra che conferisce coraggio, risveglia il terzo occhio, la capacità di vedere e, soprattutto, è legata all'espressione della verità. Tutti aspetti dell'essenza più profonda che l'Arcangelo San Michele rappresenta.

Quell'azzurro intenso, che emerge dalle fiammate di luce dunque, è il punto finale di un percorso iniziatico, la verità a cui s'arriva dopo aver superato le insidie dell'apparenza e dell'illusione.

Poi ci sono gli occhi.

Sono l'unico punto in cui la materia non si dissolve in luce, ma si concentra. Questo sguardo lo si può sostenere solo se si ha il coraggio di guardare dentro se stessi. Perché ti perfora. Ti trafigge con il terribile amore che lo pervade. Con la sua infinita compassione e sapienza. Con la sua onnicomprensiva conoscenza. Ti segue ovunque tu vada, non ti lascia respiro. Non c'è luogo dove tu possa sottrartene.

Le ali stesse, dispiegate come le alberature di un vascello, vibrano nelle bande dell'infrarosso e dell'ultravioletto, radiazioni invisibili all'occhio umano, ma componenti fondamentali della luce. Come se il bagliore luminoso e incandescente che emana dalla figura dell'Arcangelo si scomponesse alla sua periferia in radiazioni rese visibili.

Ma il rosso significa anche il fuoco di cui arde l'amore divino e il viola è il colore della spiritualità e della profonda meditazione. Come se l'ardore vibrante dell'amore trovasse poi la sua piena realizzazione nell'atto di donare a ciascun essere vivente una scintilla dello spirito divino.

La forma in cui l'Arcangelo di Rodella si rivela dunque, è in se stessa un percorso iniziatico, poiché ci incalza a guardare ciò che non può essere visto, a vedere ciò che non si può guardare: il volto di Dio.

La terza straordinaria invenzione di questa opera sta nell'aver tolto ogni sostanza alla materia di cui la statua è fatta. E lo fa dissolvendo la materia in luce.

Questo è possibile perché l'assoluta maestria con cui Rodella domina le tecniche va ben al di là di una semplice bravura. Le superfici lucidate a specchio, l'argento e l'oro, sono trattati in modo da catturare e riflettere la luce in modo tale da apparire quasi equoree. I riflessi che la luce ne trae sono in continuo movimento, come onde che respirino dal profondo.

La superficie respira, si muove, palpita, vibra, pulsa, emettendo onde di energia, gettando fasci di luce dai riflessi mutevoli e, di fatto, creando attorno a sé un'aura luminescente. La materia solida così si dissolve in colore e luce, che sono oggetti continuamente mutevoli.

Guardi questa immagine e, dopo un poco, non la vedi più nei suoi contorni, ma vedi vortici di raggi luminosi sulla cui superficie danza il riflesso dei volti che la osservano, degli edifici e delle piante che la circondano, del cielo e delle nuvole che la sovrastano. E così comprendi ciò che Dante intende quando, giunto alla fine del suo viaggio, ha finalmente il dono di guardare Dio. E, fissando i suoi occhi umani su quell'immagine che nessun occhio umano può tollerare o anche solo concepire, vede se stesso. Vede il proprio volto.

# The Archangel Michael by Sergio Rodella

Francesca Diano 211

The sculpture that the Paduan sculptor Sergio Rodella has created for the town of Grammichele, Michael the Archangel, is a revolutionary work of art.

It is revolutionary from an iconological point of view and for the technical solutions which the sculpture has required in order to fully convey its meaning.

Usually, in the Western Christian tradition, this archangel is represented as a knight in full armour, in helmet and shield, brandishing his sword and slaying the serpent coiling under his feet, often in the form of a dragon, while in the Eastern Orthodox tradition, especially at the beginning of its cult, he was often represented wearing the formal court robes and loros which were worn by the Emperor and his bodyguards on special occasions, following the great aulic tradition from Constantinople.

The image of the warrior Michael appears in the Book of Apocalypse of John and in a few other biblical places, and twice in the Quran but in the East his cult soon spread massively, so much so, that Constantine dedicated to him in Chalcedon the great sanctuary of Michaelion and, from the Near East, his cult spread to the West, where it rooted. For this reason, to his attribute of Archangel it was added that of Saint.

His Hebrew name, Mi-ka-el, is a question: 'Who is like God?', its translation including the question mark. Which discloses an abyss on what Michael really represents.

In the eschatological tradition, Michael is the armed hand of God and he leads God's army. He is a protector and the strenuous defender of the faith against the demonic powers and darkness. Michael leads the angelic forces in their fight to establish the power of Good, of the Divine Light but, most of all, the ability to see that light. Therefore Michael is the burning Light, the burning Flame, the flaming Fire of the faith.

According to Western Christian iconology, where he is represented in full armour as already stated, he appears also as a knight weighting the souls; this is why sometimes he has scales in his hand, but he is also believed to stop plagues and to heal bodies.

The peremptory question which is the meaning of his name implies two things: the first is connected to the challenge of the powers of Good against the assaults of Evil, the battle cry against the spirits who dared compare themselves to God; the second, more esoteric, refers to Michael's very essence; his substance and nature as emanation of the Being. Of the One who Is. In fact the meaning of the verb to be in the question "Who is like God?" constitutes its substantia.

His name then should be read as Who is like the One Who Is? That is, its essence is the mirror of God's very essence. The Being is specular and is reflected onto itself. So Michael is the warlike face of a God fighting to establish Truth and Justice. And it is in this sense that the Archangel's nature is related to the symbol of balances and to judgement. Asserting the Law is indeed asserting the Truth.

Faith, as well as love, is not a passive, but an active action. It is not potency, but act. It is not stasis, but action. It is the burning fire of desire dissolving into light. The desire to annihilate oneself in God, the cupio dissolvi of the mystic. And it is exactly this aspect that Rodella has privileged in his Michael. Because love is the most powerful of actions and it requires a strong spirit and a brave heart.

The image is very similar to a Greek Nike, the gods' messenger and this similarity echoes the Greek origins of the town. This it is not the only classical reference in the statue, as indeed its chiasmus structure has probably been inspired by Polycletus' canon, but with an added spiral-like torsion.

The archangel's sudden and unexpected apparition is an epiphany, like a dazzling gush of wind gliding from the sky and it has in fact the same etheric substance of light. The upraised left arm is bearing the hexagonal town's map shaped in the form of a solid brick. The right arm is thrown backwards, causing a strong rotation of the torso, and it holds the long flaming sword, which serves as a gnomon for the marble sundial, that has the form of a flaming asteroid. Michael's feet are not touching the ground, his spread out wings are vibrating. You can almost feel the vibration. Everything rotates around light, the key of interpretation for this sculpture.

The first, extraordinary invention of this statue lies in the vortex created by its formal structure. This vortex doesn't coil around just one single axis, but two. The first one is

oblique and connects the raised right hand to the centre of the sundial trough the sword. The second one connects the top point of his hair to the left knee, passing through the cleft on the archangel's forehead and the split in his silver armour. The two vortexes meet exactly on his chest, where the first armour is cut open, revealing a golden substratum.

The sculpture is cast in oxidized bronze from the feet to the hips, and then silver-plated and gilded bronze. It is structured so as to create the impression of three superposed layers, of three different armours or, better said, shells.

The second extraordinary invention lies in the sequence of colours: shining black, topped by silver and gold, which are to symbolize three different states of being and different vibrational levels of the matter, from the slower and heavier ones (the contact with the earth), to the more ethereal, then to the swiftest and subtlest ones (the Divine Light), corresponding to the physical, etheric and spiritual body.

Thus, in his swirling epiphany, the archangel reveals himself to human eye under the appearance of a supernatural creature who, in taking a visible form, is announcing the union between earth and sky, man and God, while going through all the states of being.

The last, most inner and secretive aspect, indeed a language for initiates, is symbolized by the vibrant dark blue colour of the sodalite, emerging from the deep eye sockets and from the triangular slit on Michael's forehead.

According to the ancient crystal healing tradition, sodalite stimulates courage, opens the third eye, enhances the ability to see and, most of all, it helps speaking the truth. All these aspects are part of the deeper essence which Michael represents. That deep blue then, surfacing from the flashes of light, is the conclusive point of an initiatory journey, the truth that can be reached after overcoming all the traps of appearance and delusion.

And then there are the eyes. They are the only point of the sculpture where matter does not dissolve into light, instead is concentrating. Only if one has the courage to look inside oneself, will then be possible to face those eyes. Because they are piercing, transfixing you through the terrible love that is permeating them. Through their infinite compassion and wisdom; through their all-embracing knowledge. They will follow you wherever you go, they will press you and leave you breathless. There is no hiding place where you could take refuge.

The wings, unfurled as sails, are vibrating in the band of the infrared and ultraviolet radiations, which are invisible to the human eye, but are essential components of light. As if the dazzling, incandescent light shed by the archangel were decomposed at its periphery in visible radiations. Yet, red is also the burning fire of divine love and purple is the colour of spirituality and meditation. The vibrant fervour of love then is fully realized by bestowing on each living being a sparkle of the divine spirit. The form in which Rodella's Michael reveals himself is therefore an esoteric journey in itself, because it urges us to look at what cannot be seen, to see what cannot be watched: God's face.

The third extraordinary invention of this work is the total subtraction to the matter of its material substance, by dissolving it into light. Such effect has been possible because the degree to which Rodella is mastering his skills is much higher than simple artistry. The silver and gold mirror polished surfaces, are treated so as to capture and reflect light with such intensity that they acquire a water-like consistency. The reflections created by the light are constantly moving, like waves in deep waters.

Surfaces are breathing, moving, quivering, vibrating, creating a field of luminescent energy. Solid matter then dissolves into light and colours, ever-changing elements. You look at this image and, after a while, its outlines fade and you see whirls of dancing rays, on whose surface are reflected the faces of the observers, of the buildings and trees surrounding it, of the sky and of the clouds above it. And so you understand what Dante meant when, at the end of his journey, finally is rewarded with the vision of God, when, fixing his human eyes on that image that no human eye can bear or even conceive, he sees himself. His own face.

# Lettere di Orlando Tisato

## Riflessioni sulle icone sul “Sacrum facere”

Sono fermo davanti alla porta nuova, la porta di bronzo della Chiesa Arcipretale di Fossò. Sul sagrato, non li vedo ma li sento, don Giancarlo e don Piero.

Vedo la porta, la guardo prima da lontano. Me la ricordavo terra umida, abbarbicata come edera fresca sulla parete vecchia di una casa a ponte S. Nicolò, nell'estate fervorosa di Sergio Rodella, quando la stava componendo.

Ponte S. Nicolò, dove Sergio ha lavorato come un eremita in questi ultimi dieci anni; dove anch'io sono vissuto da bambino, attorno agli anni trenta... Come sono misteriose le strade della Provvidenza! Guardando la porta di Sergio mi rivedo bambino, seduto sulle ginocchia di un Santo.

Un omino piccolo e vivacissimo, pieno di Dio: sembrava il fratello gemello di Charlot. Non era prete, ma allora a Ponte S. Nicolò, lui, EUGENIO PIANTA, pittore “naive” faceva il cappellano, inventando giostre e “catenelle” per tutti, sempre circondato da fanciulli, i crociati del Sacro Cuore.

Chi non lo ricorda?

Dipingeva sulle case dei grandi soli rossi, che non ho dimenticato.

Quante presenze, Sergio, sostando davanti a questa tua opera! Ci sarebbe da scrivere un libro, un libro che non scrivo mai, sulla Comunione dei Santi, direi.

E vedo Sergio lavorare con la creta, come dentro il paradiso delle origini. Che fatica, quale felicità!...

Di solito le opere grandi hanno poco spazio per nascere: sono come Gesù Bambino, rischiano sempre di nascere sulla strada, a cielo aperto.

M'avvicino: ora la porta è proprio di bronzo. La tocco. La scorro tutta. Non so perchè ma mi ricorda ancora una parete di edera viva, mossa dalla brezza di tramontana. Ascolto in silenzio, mi libero dai ricordi, ascolto un lungo discorso che mi viene da lontano.

Ecco come può nascere, come può rinascere l'Arte Sacra. Cerco di capire, di sentire cosa ci sia dentro e dietro a questa sincera superficie sacra.

Vedo, insieme a Papi e a Vescovi, una grande salita, una scalinata di tanti poveri preti di campagna:

i nostri indimenticabili Maestri, figure care della fede e della memoria. Un corredo teologale, più resistente del bronzo, credo.

E vedo la vita, i primi passi di Sergio Rodella e quelli dolorosi dell'artista, il più povero degli

uomini, di uno che solo raramente trova il suo posto in questo mondo. Non posto, non paese, non luogo per chi è un mistero fra i suoi, nella sua stessa casa che lo ha visto nascere: si ha paura dell'artista come del “diverso”. Si ha paura dell'aspetto religioso, del mistero di quest'altro sacerdozio. Eppure mai come ora l'umanità ha bisogno e aspetta veri creatori di Bellezza. Non lo sa la comunità, non lo sanno le famiglie, che ogni figlio che nasce è destinato ad un suo sacerdozio, se dev'essere un uomo? Tutti, anche quelli che non vestiranno mai una “distinzione” talare. E si fa confusione, come se soltanto ai Ministri spettasse di lodare Dio con la propria vita, parlare di Dio e della “condizione creata- da realizzare”.

Ha fatto centro, Sergio Rodella, mettendo alla base della sua porta i due personaggi “NUDI”: quelli siamo noi, lui ed io!

Lo “sberleffo” è una predica sincera e autorevole da bambino, come dire: “Lo vedi? Ecco, tieni, anch'io sono prete; sono anch'io un profeta!”.

Si è così. Quest'opera è nata con la spontaneità di un fiore. Quasi un miracolo che poteva anche non essere, un dono, perchè non vedo in essa nemmeno l'ombra di nessuna compiacenza estetica. No, è un fare cristiano, una questione semplice di fede, speranza e carità, le virtù infuse, corredo impagabile, dono di Cristo alla Sua Chiesa, al Suo Corpo.

Di questa grandezza ci parla la porta, ma di questa gloriosa dignità chi mai si ricorda?

Ci confessiamo di tutto, spesso di niente, ma quasi mai ci confessiamo dimentichi di essere realmente una “capacità di Dio” (S: Agostino).

Questa “fuga” di pensieri- tutti da controllare- mi vengono in mente passando per la porta di Fossò.

Ma c'è di più, c'è un'ultima cosa da notare.

Sergio Rodella ha posto al centro della sua porta il Sole. Un sole che è l'Occhio, un occhio che è un oblò, per guardare fuori, ma da dentro...

Quell'oblò è un volo di vera poesia francescana; esso è l'immagine di Dio Padre: “Di te, Altissimo, porta significazione”.

Le rondini, tornando a primavera sul sagrato, potranno seguire i bambini dell'asilo, quando vi entrano. Per noi, che non siamo nè rondini, nè angeli, l'oblò ci ricorda la TRASPARENZA,

il vedere dietro ogni cosa “quella corrente di sangue che scorre sotto le apparenze”, la fede che vede dietro

ogni uomo il Povero e trova lo stesso Gesù nostro Signore e Fratello.

Orlando Tisato

### Recensioni di Orlando su Sergio Rodella

Sergio Rodella è stato una vera rivelazione per me. Un uomo raro, un grandissimo artista. Bastano di lui poche cose per creare ovunque uno spazio di autentica magia. Nessuno gli è stato maestro:

nessuna strada è troppo alta per ricondurlo a sè. Il suo è un viaggio solitario, irto d'infinita sofferenza. Ma se CHI può gli aprirà la strada, sarà accaduto sulla terra- raro- che la qualità abbia una giusta risposta.

Io, fratello ed estimatore, io sono in attesa di questo “miracolo”.

### La seconda porta di Sergio

Lo scultore Sergio Rodella possiede un dono raro, quello del “vedere-sentire” nella carne, nel corpo umano l'immagine palpitante dello spirito.

Semplicità dell'artista; come un bambino lo vedevo giocare con la creta ad imitazione di Dio.

“Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza”. Chi è questa creatura; quanto grande e degno di rispetto è il mistero dell'uomo.

Sì, sente giusto Sergio. Il nostro corpo è l'immagine più concreta dello Spirito d'Amore.

Ho veduto le immagini di Rodella diventare l'immagine l'una dell'Altra.

Il Verbo incarnato, l'ALTRO a noi, si inabissa nel fango per recuperare la sua propria immagine.

La tira su, SU in alto fino al CUORE della SS. Trinità.

E pare che l'uomo risponda, aderisca.

Come chiamare questa porta nuova della Chiesa di Sarmeola se non- porta del cielo, misura altissima d'uomo e spazio- passaggio di Salvazione?

28/05/1994

La condizione d'ogni poeta è d'essere in costante e netta dipendenza dal talento misterioso che lo possiede. La vera moralità- la religiosità di ogni artista- risiede tutta e soltanto nell'obbedienza al dono.

Sergio Rodella è uno di questi uomini- mistero. Parlare oggi della sua opera è come tentare l'impossibile. Ciò che noi ascoltiamo- ora- con profondo rispetto, è il suo “nascere insieme” alle sue sculture. Un presente di solitudine totale perchè siamo all'origine della forma. Nessuna eco, nessun riferimento a nessuna delle avanguardie storiche. Questo che potrebbe apparire come la condizione limite di un NAIF – al contrario- si rivela come la peculiare qualità di uno scultore totalmente

NATO; nuovo-non fatto. Solitudine della fede aperta ad una segreta visione che fa dimenticare tutte le cose già viste.

Il fuoco che lavora quest'uomo lo ha portato già molto lontano nel dominio rispettoso della materia.

I legni che io contemplo sono permeati della forma-amore. Queste sculture sono nuove perchè sono frammenti-immagine, il corpo dell'uomo abituato alla notturna lotta con Dio. Sono certo che Rodella- nel deserto della sua condizione- ha già tutte le strade aperte.

Orlando Tisato

Soltanto il Sangue tuo, così com'è può fare che un angelo quando opera abbia occhi d'uomo: l'uomo è sempre lo stato o la condizione per la poesia.

Il rischio è di essere più bravi della vita e di un povero.

Tre sono i Testimoni in Cielo- tre sulla terra- acqua- sangue- Spirito- i Tre sono Uno!

Il sangue non è l'acqua!

Orlando Tisato

# Writings by Orlando Tisato

## About icons and Sacrum facere

I'm standing in front of the new bronze door of the archpriest church in Fossò. Although I can't see them, I can hear Father Giancarlo and Father Piero talking in the church courtyard..

Before that, I had observed the door from a distance. I remembered seeing it when it was wet clay, clinging as ivy to the old wall of a house in Ponte San Nicolò, during that busy summer when Sergio Rodella was modelling it. That is the town where Sergio has been working and living as an hermit these last ten years; where I lived as a child, in the Thirties. How mysterious are the ways of the Providence! Watching Sergio's door I saw myself as a child, sitting on the lap of a saint. A little man he was and very lively too, filled by God's presence. He looked exactly like Charlot. He wasn't a priest, but at the time Eugenio Pianta, beside being a naïve painter, was also the chaplain in Ponte San Nicolò. He invented merry-go-round for everybody, always surrounded by children, the crusaders of the Sacred Heart. Who doesn't remember him? He painted big red suns on the walls of the houses, which I will never forget.

How many presences are lingering around your work, Sergio! I should write a book, a book I have never started writing, about the Communion of the Saints. And now I saw Sergio modelling his clay, like in the original paradise. What a labour, what a joy! Usually large works have a limited space to be born: they are like Child Jesus, always risking to be born on the street, under the sky.

I'm approaching the door, which is now a bronze cast. I'm touching it, I'm running my hand over it. I don't know why, but to me it still recalls a wall covered with ivy stirred by the north wind. I'm listening in silence to a long speech arriving from afar; I'm getting rid of my memories. Here it is how sacred art can revive. I'm trying to understand, to feel what is inside and behind this sacred surface.

Together with popes and bishops I can see a long ascent, a flight of steps with many poor country priests: our unforgettable Masters, creatures who were dear to our faith and memory. A theological heritage more durable than bronze, I believe.

And I'm seeing life, Sergio Rodella's first steps and his troubles as an artist, who are the poorest of men, creatures who rarely will find their place in this world. There is no place, no country for the one who is a mystery to his family, in the very same house where he was born. The artist is feared because he is perceived as 'different'. That fear is inspired by the religious aspect of this different kind of ministry. Yet now the world needs as never before new creators of Beauty. Don't families and society know that each new born child is destined to his own ministry in order to become a man? Each one of them, not only the ones who will actually enter the Church. Everybody can praise God through his life.

By choosing the two naked characters to be represented on the lower part of his door, Rodella hit the mark: it's us! Making grimaces, like children, as if to say: "See? I'm a priest too. I too am a prophet!"

And it is true. This work was borne with the spontaneity of a flower. Almost a miracle which could never had happened, a gift, because I can't see anywhere the slightest trace of aesthetic self-congratulation. No, it is a Christian thinking, a simple matter of faith, hope and charity, theological virtues, Christ's gift to His Church, to His Body. The door represents this greatness, but who is ever mentioning this glorious dignity? During the confession we say everything, even trifles, but we seldom admit we have forgotten of being really an "ability of God", as St Augustine says.

These are just random thoughts that come to my mind while I enter the door. But there is one last thing I need to say. At the very centre of his door Sergio Rodella has placed the sun. A sun which is an Eye, a window for looking outside AND inside. That porthole is a flight of true Franciscan love, the very image of God the Father. "And he is beautiful and radiant with great splendour and bears a likeness of You, Most High One", as St Francis wrote in his Canticle of the Creatures.

When, in the Spring, the swallows will fly back over the church courtyard, they will follow the children going into the crèche. To us, who are neither swallows nor angels, that window means Transparency, something that can see behind things,

that "blood current flowing underneath the appearances." The faith which sees in each man the Poor and in him Jesus, our Lord and Brother.

---

To me Sergio Rodella was a true revelation. A rare man, a great artist. Just a few of his works are enough to create magic. He had no teachers, he was a self-taught artist. No path will be too steep for him to climb. He travels alone, his journey bristling with endless sufferings. But, if anyone in a position to do so, will give him the chance he deserves, then – although it seldom happens – quality will be finally rewarded. I, his brother and admirer, am waiting for this miracle to happen.

Sergio Rodella's second door.

The sculptor Sergio Rodella has a rare quality; he can see-feel in the human body the throbbing image of the spirit. Simplicity is part of him. I saw him play with clay like a child, in imitation of God. "Let's create man in our image."

Sergio is right. Our body is the most concrete image of the Spirit of Love. I saw Rodella's images become each Other's image. The incarnated Word. The Other sinks into the mud to get his image back, lifting it up to reach the heart of the Holy Trinity. And man responds.

How should we define this new door for the church of Sarameola if not Heaven's Gate, high measure of man and threshold to salvation?

28/5/1994

Every poet is constantly subjected to the mysterious talent by whom he is possessed. For an artist, true moral, true religiousness lie all and only in his response to the dictates of that gift. Sergio Rodella is one of these mysteries. Speaking about his works it would seem an almost impossible task. What we are witnessing now, with great respect, is his "being born together" with his sculptures. In an absolute solitude, because here we are at the origin of forms. There are no echoes, there is no reference to the historical avant-garde. This condition, which could make him appear a naïf artist, is on the contrary the peculiar aspect of a newly born sculptor who looks as if he had forgotten everything he had seen before. The fire that burns him inside has brought him far away.

The wood sculptures I am contemplating are imbued with love. They are new because fragments of an image, that of the human body used to fight with God. I'm sure that Rodella – in the desert of his condition – will soon have a smoothed path.

Only your blood, being what it is, can create an angel with a man's eyes: man is always the state or condition for poetry. The only risk is of being better than life and of a poor.

Three are the witnesses up in Heaven and three on the earth: water, blood and spirit. And three are One. Blood is not water.

