

Rosario Mazzella

Rosario Mazzella vive e lavora a Napoli. Il suo studio è a Napoli e a Milano. Ha insegnato discipline pittoriche. Insignito di molti riconoscimenti, è stato il primo in molti concorsi nazionali (Premio Città di Sulmona, Premio Città di Benevento, Premio Desenzano del Garda, Premio Zerbio di Brescia, Premio S. Agnello di Sorrento) e si è classificato tra i migliori in oltre quaranta concorsi. Ha così definito la sua opera G. di Genova nel volume Storia dell'Arte del 900: Una pittura dai forti accenti cromatici, attuata su tele grezze, senza preparazione, in cui si accendono antichi bagliori che riportano ai teleri del Seicento napoletano (Argan e Bucarelli); una pittura partita da esperienze riconducibili all'informale ma in cui i due versanti linguistici, l'iconico e l'anico, convivono si alternano, si fondono. Emergono da questa straordinaria indagine, una personalità di grande attualità ed una produzione di coinvolgente respiro moderno, il cui orizzonte è esaltato dagli incredibili risultati di una ricerca del colore, che cattura l'osservatore sul piano emotivo di un perfetto processo di identificazione.

Recapiti:

Via Ventaglieri 68

80135 Napoli

Tel.081.549.6431

Cellulare. 339.478.36.43

email. rosariomazzella@digart.net

MOSTRE PERSONALI:

Napoli - Casina Pompeiana: I Borgia tra arte e storia, 2004.

Ascea - Fondazione Alario: Parmenide di Elea, Oltre l'assoluto, 2003.

Napoli - Istituto Italiano di studi filosofici: Oltre l'assoluto, 2003.

Benevento - Museo del Sannio, 2003.

Napoli - Palazzo Reale: Eros, dicembre 1999.

Varese - Festival Turistico, 1997.

Monaco di Baviera - Istituto Italiano di Cultura: Mafia e Potere, 1995.

Tolentino - Galleria Filelfo, 1995.

Roma - S. Michele in Ripa, 1992.

Marsiglia - Galleria: Agorà, 1989.

Milano - Galleria: Vinciana, 1988.

Treviso - Centro d'Arte, 1984.

	Opere		
2000	http://www.digart.net/rosariomazzella/index_america.html		
2004	http://www.digart.net/rosariomazzella/index_bidone.html		
2004	http://www.digart.net/rosariomazzella/borgia/index.html		

Numerosissime le partecipazioni alle mostre collettive, le sue opere sono presenti in moltissime Gallerie e Musei nazionali ed esteri: l'opera "Viaggio a Cuba di Giovanni Paolo II" si trova nel Complesso S. Giovanni in Laterano Roma. I Graffiti di New York, Museo Arte Moderna - Bologna. Memorie del Satiro, Beni Culturali del Comune di Patrasso - Grecia. L'enigma, Museo Archeologico del Sannio - Benevento. Composizione, Museo Arte Moderna S. Agata dei Goti - Caserta. Personaggi storici, Comune di Castellanza - Varese. Ombre della Memoria, Pinacoteca Comunale d'Arte Contemporanea Massimo Stazione - S. Arpino Caserta. Quadreria Artisti Napoletani, Istituto Statale d'Arte - Napoli. Natura segnica, Museo d'Arte Moderna - Sulmona.

Referenze critiche:

A. Angelini, C. Barbieri, S. di Bartolomeo, Hubertus Bavener, L. Bernardi, D. Buzzati, A. Caggiano, A. Calabrese, D. Cara, P. Cavuoto, R. Civello, L. Compagnone, V. Corbi, N. D'Antonio, L. Carluccio, Dragone E. Fezia, Elisabeth Fontannaz V. Apuleo, G. Frazzeto, C. Giacomozzi, R. De Grada, P. Girace, G. Grasso, C. Levi, A. Lucchetti, B. Lucrezi, Tagblatt Melchior, M. Migone, M. Monteverdi, R. Mormone, C. Munari, G. Nogara, M. Pomilio, P. Ricci, C. Ruju, M. Russo, A. Schettini, A. Secondino, L. Servolino, F. Solmi, L. Spiazzi, R. Tanturri, M. Venturoli, N. Hristodorescu, C. Franza, L. Strozzi, R. Notte, M. Maiorino, P. Bucarelli, C.C. Argan, M. Vitiello, R. Pinto, G. Zampino, A. Avitabile, U. Piscopo, D. Fasciolo, B. Negri, A. Montano, M. Gigante, E. Ceriani, G. Di Genova, R. Gentile, I. Capriglione, L. Murolo, C.F. Carli, E. D'Allara, A. De Rose, A. De Falco, D. Raio, F. Causa.

ANIELLO MONTANO

La dialettica arte-storia

Dopo la bella mostra in cui, qualche anno fa, rivisitava pittoricamente la tessitura urbanistica della città di Napoli e riproponeva immaginificamente particolari architettonici di antiche chiese e stinte tracce di affreschi ancora presenti sulle loro pareti, Rosario Mazzella propone un nuovo ciclo pittorico in cui è riattivato e magistralmente "giocato" il rapporto storia-arte. In questa nuova serie di quadri, infatti, ha ritenuto di porre al centro della sua poetica un momento significativo e fortemente suggestivo della storia passata. Oggetto dell'attenzione e dell'appassionata applicazione pittorica di Mazzella, questa volta, è un periodo tra i più importanti della storia italiana. È quel magico momento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, quando nell'Italia centrale, ad opera di un valoroso rappresentante della famiglia Borgia, il duca Valentino (lesto di mente e di mano), si profila la possibilità di formare uno Stato sufficientemente ampio e potente, tale da poter fronteggiare la pressione

sull'Italia di Francia e Spagna. E tale da consentire ad una mente acuta, qual era certamente quella di Niccolò Machiavelli, di intravedere la possibilità di realizzare precocemente l'unità politica della penisola italiana. Unificazione che, se fosse stata realizzata, avrebbe cambiato il corso degli eventi e avrebbe consentito all'Italia di evitare secoli di avvilente e devastante dominazione straniera.

A richiamare l'interesse di Rosario Mazzella, però, non sono i risvolti politici dell'azione di Cesare Borgia o la dissolutezza della sorella Lucrezia; e neppure la spudorata mancanza di purezza dei costumi del loro padre, il papa Alessandro VI. A Mazzella interessa recuperare lo spirito che anima questa famiglia originaria di Valenza, la determinazione, la forza e la tenacia con cui incarna il potere, lo rappresenta e lo adopera, ad onta dell'ipocrita perbenismo di cui si ammantava la società del tempo. All'artista Mazzella sta a cuore, cioè, la rappresentazione del potere, la sua magnificenza e la sua forza, la sua autocelebrazione, il peso e l'attrazione che esercita sul popolo. Il recupero di personaggi e di eventi della storia nell'arte di Mazzella, in tal modo, si qualifica non come un ritorno al passato, un tentativo di evadere dal presente e dalla sua durezza, per rifugiarsi in un mondo altro, idealizzato e nobilitato. E neppure come un riutilizzo puramente imitativo di figure radicate in un tempo lontano. Assume, invece, il senso, tutto attuale, di lettura del segno portante del potere che, pur mutando in certi aspetti particolari della sua rappresentazione, non muta nell'essenza. Tale recupero, perciò, risponde perfettamente alla tesi enunciata da Benedetto Croce, ma largamente condivisa dalla cultura più avveduta, secondo cui la storia passata è sempre storia contemporanea, in quanto è sempre interrogata e ricostruita a partire da un bisogno attuale, della nostra età. E, proprio per essere interrogata e ricostruita a partire dall'oggi, è sempre permeata dal dinamismo di una forza nuova, che la riattualizza e la colloca nell'orizzonte del presente. L'arte di Rosario Mazzella nelle tele di questa mostra, perciò, si fa strumento di ricerca di un paradigma, di una costante, di un elemento della vita associata, qual è il potere, che, seppure costruito e rappresentato con una tramatura di parole e pensieri, di forme e categorie differenti e seppure collegato a fantasie e ad esperienze rinnovate, possiede una struttura di fondo costante e permanente. L'arte opera, dunque, un'azione non solo evocativa, ma ancor più di smascheramento, di ri-velazione, di messa in evidenza di una precisa forma della vita associata.

Rosario Mazzella, con questa operazione, si colloca nel lungo e travagliato solco del fare poetico che non si limita a isolare e a riprodurre particolari, elementi discreti e definiti nella loro singolarità, nella loro consistenza fenomenica, di superficie, ma che ama scavare nella cultura storica, cercare e riproporre figurativamente le tramature profonde, le strutture portanti della storia stessa.

La scelta del tema del potere è di per sé significativa, in un momento in cui gli eventi storici sembrano mostrare due facce contrapposte della stessa questione. Da una parte un allentamento del potere, del suo ruolo di guida e di indirizzo delle comunità, con il conseguente, moltiplicantesi, fenomeno della disgregazione, della rottura delle nazioni in tanti piccoli regionalismi egoistici e autoreferenziali. Dall'altra la tentazione dei più forti a espandere con il crudo e

crudele potere delle armi la loro influenza e la loro supremazia. L'arte di Rosario Mazzella ha il dono di raffigurare e comunicare contemporaneamente il doppio volto del potere: la sua austera e ferma altezzosità, la sua minacciosa incombenza sui comuni mortali, ma anche la sua funzione rassicurativa e sedativa delle pulsioni e delle tensioni disgregatrici e aggressive dei singoli.

Basta guardare la ricchezza dei particolari minuti che fanno da sfondo e da scena ai ritratti dei personaggi eminenti della famiglia Borgia per ritrovare la semeiotica del potere, i segni degli strumenti di cui questo si serve: dalla trama intrecciata delle sbarre evocanti la segregazione dei riottosi e dei nemici, alla ricchezza e magnificenza delle vesti per Cesare e Lucrezia, dei paramenti sacri per Alessandro, al simbolo del toro, ripreso dalla mitologia di ascendenza egiziana ed evocante la forza, la possanza, il coraggio e la nobiltà, espressa con il portamento fiero e fermo, all'elmo, simbolo di tutti i poteri e di tutti i militarismi.

A Rosario Mazzella pittore, per rendere efficacemente il "senso" del potere, nella sua universale consistenza semantica, non serve la rappresentazione figurativamente e calligraficamente curata e iperealistica dei personaggi e delle scene. E neppure la messa in bella mostra di dettagli e particolari. Basta soltanto un uso sapiente ed emotivamente intenso della materia cromatica. La figura, pur nella sua chiara e traslucida presenza, è come consumata, incorporata nella trama del supporto. Non è mai poggiata e fatta galleggiare sul foglio di carta o sulla larga tramatura della tela di iuta. Sembra più accennata ed evocata che disegnata e definita secondo i canoni della tradizione dell'arte come mimesis, come copia conforme della realtà. A Mazzella non interessa rappresentare la sua percezione e la sua considerazione relative al potere con un linguaggio tanto esplicito e ricco di particolari da risultare didattico o inclinare verso un accademismo deterioro o cedere ad uno stile talmente abusato da trasformarsi in pura convenzione. Dopo la grande lezione che da Picasso a Braque ha proceduto alla "disintegrazione del figurativo", la resa del sentimento del pittore non può che essere affidata al colore e al ritmo, alla materia, allo spessore e al dinamismo che l'artista conferisce ad essa. Sono questi gli elementi che, integrandosi in un nuovo insieme, danno il senso concreto del messaggio del pittore. Rosario Mazzella gioca proprio su questi elementi. E lo fa con finezza stilistica e grande maestria. Riesce a lasciare sul supporto l'impronta del suo sentimento e del suo universo pittorico attraverso le dinamiche impresse alla materia cromatica e alla selezione di colori a densa caratura emozionale. La tavolozza di Mazzella, con le sue tinte forti e cupe ma nello stesso tempo ariose e squillanti, riesce ad accendere o a risvegliare nell'immaginario del fruitore sentimenti forti, precisi. Riesce a relizzare la magia di farli dialogare con quelli che egli, come pittore e quasi a suo sigillo, ha inteso imprimere nel quadro. Il colore da Rosario Mazzella è trattato con i più svariati strumenti, dal pennello alla spatola al pollice. Ad ogni singolo trattamento corrisponde una sua diversa tramatura e una diversa consistenza. Nonché una diversa densità. Il tracciato del colore, l'addensamento o la rarefazione della materia cromatica in questa o in quella parte del quadro offrono all'occhio del fruitore punti di riferimento privilegiati e, soprattutto, evocano sentimenti differenti, dal drammatico al

tragico, dal languido all'altezzoso. Il segreto dell'operazione pittorica di Rosario Mazzella è tutto racchiuso nella sapienza poetica con cui egli dispone il materiale sul supporto. È proprio in questa sapienza è nascosto il segreto della sua pittura. È, infatti, la materia cromatica accortamente e variamente distribuita sulla tela a dare il senso all'insieme. È la combinazione delle densità e delle cromie, il loro accostamento e la loro coordinazione in un insieme, a fare emergere il significato e a produrre la resa del quadro. La gamma variata della scala dei colori rappresenta le unità semantiche del linguaggio di Rosario Mazzella e fornisce un senso chiaro ed esplicito, nella sua carica simbolica, al quadro. I rossi e i vinaccia evocano la durezza del potere e le lacrime e il sangue che esso, talvolta, fa scorrere. I marroni terrosi, i gialli cupi, gli ocra carichi danno il senso della durezza dell'esistenza, della paura, dello smarrimento che il potere, con la sua possanza altezzosa e inclemente, fa nascere negli animi degli uomini. Alla scala delle cromie, Mazzella aggiunge un elemento in più. È il colore della iuta che, lasciata scoperta in alcune parti del quadro, entra a far parte integrante della campitura pittorica. Intesse con le altre parti un'intensa dialettica. Fornisce all'insieme, contemporaneamente, il senso della frammentarietà e dell'incompiutezza, il cui completamento è affidato alla lettura intelligente e immaginifica del fruitore, e il senso della totalizzazione e dell'integrazione della materia del supporto con la materia cromatica. In tal modo si compie e si chiude un ciclo dialettico. Il ciclo del rapporto, dialogante e integrativo, dell'artista con il fruitore e della tela con le cromie. L'articolazione di tutti questi elementi, coordinati e integrati, fanno l'opera d'arte e ne rendono chiaro il messaggio implicito e riposto.

Aniello Montano (Professore di Storia della Filosofia dell'Università di Salerno)

Maurizio De Joanna

La passione dei Borgia

Protagonista delle opere di Rosario Mazzella è il tempo. Il tempo, forse il suo mistero, ma, in ogni modo, quello che impassibilmente scandisce, frammento per frammento, l'irreparabile perdita dei nostri tempi: voglio dire, la perdita dei giorni, dei pensieri, delle emozioni e dei sensi concreti in cui la nostra vita consiste.

Di queste cose, e con ben altra finezza che la mia, si è occupato Aldo Masullo. Io ne parlo qui un po' alla buona e ancora più alla buona mi viene da pensare che, qualche volta, il tempo può essere anche galantuomo e restituirci qualcosa. Qualcosa che viene dai suoi abissi profondi: brandelli di un qualche nostro sentire, immagini di altre stagioni, fantasmi dimenticati e passioni perdute.

E – perché no? – anche la passione dei Borgia. Quella che ci raggiunge sul filo del testo pittorico di Mazzella e allora, lungo gli incalcolabili passaggi del tempo, tornano ad affollarsi le figure di un intervallo perduto: Alessandro con i

figli, l'orgoglio del Papa, la guerra, i fuochi, fino alla grande e terribile Sindone dei Borgia, quella dove vive la traccia del loro letto, dei sanguinosi cuscini, e poi la traccia dei corpi, in qualche modo, la traccia del mistero, nello stesso momento, gaudioso e doloroso della carne: con una sola espressione, la traccia della vita. Ma quale vita? La loro? O forse la nostra? Quella che si intravede nelle opere di Mazzella attraverso i segni e simboli dal nostro tempo? Non possiamo saperlo e non possiamo chiederlo all'opera d'arte. Essa non può né deve dirlo: i Borgia si mostrano, ma non si spiegano. Ma, forse, non possiamo saperlo perché è un intervallo che appartiene a noi non meno di quanto appartenga alla tragica stagione di quella famiglia di Papi, alla loro storia e, in ultima istanza, a chiunque altro e a qualunque altro sentire. Il che, forse, vuol dire che si tratta di un intervallo che propriamente attiene al tempo dell'arte: quello che gli orologi e i calendari non sanno scandire e che, come diceva Roland Barthes, "...è segno di una storia, ma anche resistenza ad essa". Il che non vuole certamente dire che l'arte non sia nella storia, ma dice solo che essa cerca un'apertura affettiva ed emozionale alla storia, una sorta di passione della storia e dice anche che, senza quell'apertura e quella passione, non sarebbero possibili i tempi, le classificazioni, le cronologie e le analisi degli storici di professione. E, forse, c'è di più: infatti, come accade nell'opera di Mazzella, prima ancora che si produca una qualche anticipazione emotiva della storia degli storici, quello che si rivela è il sentimento del tempo, l'originaria affezione del tempo, quella che Masullo chiama "l'affettività della coscienza nascente". Qui è un profondo sentire che, prima di ogni altra cosa, noi stessi siamo e che non può non orrelarsi a ogni altro possibile sentire e a ogni altra esperienza. Qui è un evento "patico", del tutto intransitivo, non cognitivo, a-semantico, un evento che, in un solo momento, si oppone e coappartiene al semantico. Si oppone, perché esso è del tutto non significativo e viene prima di qualunque forma di apprensione e di qualunque significatività e, d'altra parte, coappartiene a ogni nostro possibile e ragionevole dire perché esso è "di fatto" un primo "venir vissuto" e nessun altro vissuto e nessuna semanticità, che a ogni altro possibile vissuto si accompagna, possono nascere se non da quella loro origine, appunto fattuale. Qui è la passione del tempo, quella che attraversa tutta l'opera di Mazzella, e per cui, prima di ogni altro luogo, noi siamo "...abitatori del tempo". Abitatori del tempo cui tocca, ogni volta, avvertire di come l'unità della loro vita sia sempre destabilizzata, spezzata, nel divenire in cui ogni possibile vita consiste. Destabilizzata, spezzata, ogni volta che il pathos del cambiamento ci sorprende e ci avverte di qualcosa che è irrimediabilmente perduta, di un frammento della nostra vita che, nell'irreversibilità del tempo, è irrevocabilmente consumato, trascorso. Qui, con Masullo, è l'insanabile discontinuità della vita, in un modo o nell'altro, sempre scandita "dalla traumatica irruzione della contingenza". E, allora, ogni volta, cerchiamo di reintegrare quell'unità e quella pienezza perdute, e, ogni volta, costruiamo un'allucinazione, un fantasma: quello che Masullo chiama il fantasma del sé. Si tratta, allora, di un luogo che ci appartiene prima di ogni altro, di un fantasma che ogni volta insorge dalla passione originaria del tempo, quella passione che è la radice e il destino di ogni nostro possibile vivere, di ogni nostra possibile esperienza e di ogni nostro sentire e pensare. Ed è anche la radice e il destino di ogni possibile semiosi,

se, come diceva Peirce, "...ogni pensiero è un segno" e, visto che la nostra vita altro non è che una successione di pensieri, ogni uomo è un segno. Il che, anche facendo a meno di scomodare Peirce, risulta, in qualche modo, più chiaro, se pensiamo a quanto sarebbe difficile dare un qualche senso possibile alla nostra vita se dovessimo fare a meno dell'universo di segni di cui essa è intessuta.

Se così stanno le cose e quale che sia il modo, non possiamo che anticiparne, ogni volta, l'interesse, la misura totale. In fondo, quale senso avrebbe anche il più banale dei nostri gesti se non lo inscrivessimo nell'orizzonte intero della nostra vita? A ben vedere, anche il più irrilevante dei nostri pensieri, la più insignificante delle nostre azioni, la più quotidiana e meccanica delle nostre pratiche di semiosi, ad esempio, quella di pronunciare, in un bar, la frase "mi dia un caffè", come pure il più alto fra gli assiomi della scienza e la più ardua fra le idee della filosofia, per avere un significato possibile e per non essere, come diceva Kant, delle rappresentazioni del tutto soggettive, per non essere degli oggetti irrelati ed incomprensibili, invocano, esigono, la loro comunicabilità e, con essa l'idea dell'interesse del nostro vivere, il senso della sua totalità. Infatti, altro luogo non c'è perché una qualche comunicazione possa efficacemente passare fra chi la produce e chi la riceve. Forse questa è la condizione per cui tutto lo sterminato universo dei segni è possibile. Qui è, allora, l'avventura e la regola di ogni nostro sentire, di ogni nostro pensare e di ogni segno, evidentemente compresi anche quelli che, comunemente chiamiamo opere d'arte. Dopo tutto, le opere d'arte, prima di ogni altra cosa, non sono che segni e, come tali, non possono che vivere quell'avventura e sottostare a quella regola. Ma, forse, con un solo privilegio, come dire, in loro favore: quello della loro esemplarità. L'esemplarità del fantasma che le abita. Infatti, se è possibile pensare che quel fantasma è, in ogni caso, quello che rende tale qualsiasi segno, una cosa sono le condizioni per cui esso abita un qualsiasi enunciato di tipo referenziale, altre quelle per cui esso vive nell'opera d'arte. Nel primo caso, in ragione di quel fantasma, ogni volta, integriamo un ordine, un insieme di informazioni più o meno necessarie allo svolgimento quotidiano e pratico della nostra vita, nel secondo, invece, mentre l'opera, come dice Gianni Vattimo, nega "...il suo essere divenuta" nella "...quiete apollinea della sua forma", quel fantasma custodisce proprio quel travaglio, quell'emotivo "essere formata" e, con essi, custodisce, come diceva Filiberto Menna, "un nucleo roccioso": un nucleo roccioso di senso. Il che, mi pare, che dica anche Emilio Garroni quando sostiene che ciò che importa, nell'opera d'arte, qualunque essa sia, è la sua "materia". Materia intesa non come quella con cui l'opera viene prodotta e neppure come quella che dipende da un particolare virtuosismo dell'artista, sebbene, tutte e due, sempre con Garroni e come mi pare che accada nell'opera di Mazzella, non possono mancare di avere un decisivo rilievo. Ma, al fondo, si tratta di un'altra materia: la materia in quanto implicitezza, in quanto nucleo irriducibile dell'opera. Propriamente quello che, quando si rivela come tale, si rivela, allora, come senso capace di dar luogo a molteplici e indefiniti significati. Allora, luogo del sé, del sé dell'opera: quello che, come Garroni suggerisce, proprio per i molteplici significati cui dà luogo, esemplarmente si mostra come apertura a significare, come apertura alla semanticità. Ma proprio in ciò, vale a dire proprio perché è

il luogo che inaugura ogni possibilità di significazione, esso è anche un luogo mai interamente esplicitabile, mai interamente riducibile in e a un qualche significato più o meno univoco. Come dice Masullo, un luogo "discorsivamente inespugnabile". E anche linguisticamente inespugnabile: infatti, se proviamo a interrogare la lingua, quella dove è sedimentato un umano sentire ben più grande di quello che chiunque può pretendere di possedere a titolo privato, ci accorgiamo del fatto che, come mette in luce Giorgio Agamben, non è possibile raggiungere il riflessivo sé in forma diretta. Esso non ha nominativo: in greco antico, οὐ, οἶ, è, in latino, sui, sibi, se, in tedesco, seiner, sich. Il che nella sua pura e semplice grammaticalità, non è privo di significato. Vuol dire, infatti, che il luogo che ci appartiene prima di ogni altro, che prima di ogni altro appartiene ai nostri pensieri e ai nostri segni, il luogo dove è in gioco una riflessione, una relazione con noi stessi, non può assumere la posizione di soggetto e che bisogna, in tutti i casi, costruire un riferimento ad un altro soggetto grammaticale, nome o pronome che sia. E vuol dire ancora che, se possiamo cercare di avvicinarci a quel luogo sempre e solo, attraverso un caso obliquo, quel luogo non può essere mai interamente nominato, in ultima istanza, mai interamente pensato e raggiunto. Qui è, allora, un sintomo dell'inespugnabilità discorsiva del fantasma che vive in ogni segno. Del fantasma che vive in ogni opera d'arte e dove, ogni volta, si reintegra faticosamente la storia del suo faticoso divenire. Il fantasma, l'allucinazione, che, mentre ricuce le ferite del tempo, alla temporalità di nuovo si affida perché l'opera viva. Come dice Garroni, la temporalità è la condizione primaria delle opere d'arte esemplari e in esse, "...il tempo stesso si esibisce [...]: come un processo e come un punto, come un'insorgenza e uno svolgimento". E qui è l'avventura, forse, il destino, di ogni autentica opera d'arte e, ovviamente, anche l'avventura e il destino dei Borgia di Mazzella. Essi non possono che abitare l'opacità del tempo, non possono che insorgere dalla sofferenza del tempo, quelle da cui l'artista li ha evocati e cui di nuovo si affidano lungo la temporalità delle interpretazioni, delle letture e dei sentimenti che essi suscitano. La temporalità ci è data di abitare e dove siamo coinvolti dalle passioni dei Borgia e dove, quali che siano, risuscitano le nostre stesse passioni. La temporalità dove siamo sorpresi dalle immagini dei Borgia, dalle tracce di una loro possibile stagione, dalle tracce della loro vita e dove, prima di ogni altra cosa, siamo sorpresi dalla verità dei Borgia. E questa altro non è che la verità dell'opera d'arte, la verità di ogni autentica opera d'arte. Una verità che appartiene solo all'opera e, come accade per chiunque altro, neppure l'autore la possiede. A questo proposito, vale forse la pena di ricordare che una volta Paul Cezanne disse: "Je vous doi la vérité en peinture e je vous la dirai". Molti anni dopo, Jacques Derrida, in un suo notissimo scritto, replicava che non si può dire la verità della pittura, perché la pittura è la verità. La verità che non può essere detta senza essere tradita. Col che, neanche Cezanne avrebbe potuto dirla senza tradimento. E, a ben vedere, si tratta di un tradimento almeno inevitabile, se, come credo, la verità dell'opera è, prima di tutto, quel "nucleo roccioso", quella "materia", quel grumo opaco di senso dove e per cui ogni autentica opera d'arte inaugura l'orizzonte della significazione: in una sola espressione, quella verità è ancora il sé dell'opera. E' il luogo dove vive il seme di ogni detto e di ogni segno: quelli che, come dice Umberto Eco,

se non sono buoni per mentire, non sono buoni neppure per dire il vero. Il luogo che, semplicemente, non può essere detto: ed ogni tentativo di dirlo, di tradurlo in un qualche enunciato, più o meno, significativo non è che il suo tradimento. Allora, traduction-traison? Sicuramente sì, ma quel tradimento è anche la vita dell'opera: quella che si dipana sul filo dei discorsi e delle emozioni che essa stessa suscita. Col che, in un modo o nell'altro, se vogliamo parlare dei Borgia di Mazzella o, e mi pare più verosimile, se sono essi che ci inducono a parlare, innanzitutto, non possiamo che tradirli, ma, proprio in quel tradimento, altro non facciamo che restituirli ai nostri pensieri e alle nostre passioni: quelli e quelle che, si voglia o no, ogni volta e secondo il tempo dell'arte, leggiamo e riconosciamo nello specchio e nel tempo dei Borgia. Ogni volta, come accade a me, qui e ora, mentre scrivo.

Maurizio De Joanna (Professore di Semiologia dell'Università di Napoli)