

Cadono gocce.

Calde, che ben si adattano alla forma di un calco.

Raffreddate, si dispongono le une vicine alle altre, in posizioni fisse, ancorate ad una stabile tela lattea, marmorea.

Finalmente visibili, scorgiamo particelle di mosaici delle nuove cattedrali del consumo.

Ludici oggetti incontrano religiose icone, allegorie sociali stazionano con familiari magneti, ghirlande votive sorreggono frammenti animali, gingilli museali incrociano banali ceramiche, questa è una piccola parte del microcosmo mutante del lessico visuale di **Stefano Ruggia**. Tramite l'ausilio di colle termofuse, in un tempo meccanico, con una sapiente ripetizione gestuale, l'artista arriva a plasmare copie degli oggetti originali, facendo emergere una cartografia ibrida di "bassorilievi di massa" composta secondo una percezione sincretica. Queste "formelle" provenienti dalla grande varietà del caleidoscopio della contemporaneità, vengono ripulite da ogni cromia differente tramite un'anemia monocroma: marmorizzate. (si veda *Room 319*, 2017, colle termofuse su tela).

Indubbiamente, **Ruggia** filtra i virtuosismi scultorei della sua terra, "alla maniera d'oggi" direbbe Giorgio Vasari, infatti il suo obiettivo è quello di far con-vivere questi "simulacri della quotidianità" nello stesso spazio-tempo, annullando così ogni gerarchia di provenienza. Cercherà di far vivere l'opera nel tempo presente (*tempo live*, oggi potremmo dire per sottolineare il rapporto differente tra fruitore e immagine) dell'esperienza visiva. Questo schermo bianco ornato da icone replicanti in rilievo, una sorta di manifesto pubblicitario interattivo ed immobile, è riconducibile all'esperienza visiva del peepshow (dispositivo in cui lo sguardo coincide con il voyeurismo e che si diffonde nei consumi culturali metropolitani al pari dei panorami e del primo cinematografo). **Ruggia** adotta il punto di vista del flâneur metropolitano che circoscrive frammenti della realtà come se avesse incorporato il meccanismo fotografico.

Nella messa a fuoco del suo sguardo isola un'inquadratura, la sua distrazione pronta a trasformarsi in attenzione quando è sollecitata, la frammentazione del tempo e dello spazio al posto dell'equilibrio delle simmetrie.

La fotografia è stata la prima "arte tecnologica" (riprendendo anche McLuhan da "Gli strumenti del comunicare", 1964), disciplina che è entrata a pieno titolo nel mondo dell'arte già grazie a Walter Benjamin che aveva intuito che la rivoluzione seriale toglie all'immagine l'aura dell'unicum e introduce l'icona, in un mondo in cui la qualità corrisponde spesso alla diffusione quantitativa, merce tra le merci.

Sullo stesso binario, a partire dal 1980, alcuni artisti considerano l'opera d'arte come "mercanza assoluta".

"Compro dunque sono", scriveva Barbara Kruger.

Haim Steinbach dispone prodotti di massa o antichità su mensole minimali.

Jeff Koons espone delle pubblicità, recupera icone kitsch e fa galleggiare palloni da basket in immacolati container di vetro.

Dice Jean Baudrillard, profondo indagatore dell'odierna società dei consumi, che il kitsch "Si definisce di preferenza come pseudo-oggetto, vale a dire come simulazione, copia, oggetto artificiale, stereotipo, come povertà di significato reale e sovrabbondanza di segni, di riferimenti allegorici, di connotazioni disparate, come esaltazione del dettaglio e saturazione per mezzo dei dettagli".

Ruggia si inserisce in questo contesto, sceglie di mostrare ceramiche che rimandano a ridondanti avventure settecentesche. (si veda *Cosa vi ha spinto a entrare?*, 2017, ceramica e plastica). Queste copie, replicate meccanicamente, alla portata di tutti, di bassa qualità ed alta quantità, vengono attaccate da plastiche mosche, come magneti infantili si attraggono, si toccano, infine si saldano. Inglobate in un vuoto di plexiglass, divengono una trasfigurazione oggettuale, una reliquia bloccata in un tempo eterno. Banalità quotidiane.

Dal silenzio del nostro sguardo percepiamo un doppio suono.

L'artista si muove con un duplice intento: da una parte abbiamo la "scelta", quella della ceramica (veicolata dal ready made di Duchamp, ovvero trasportare un oggetto di serie, uno scarto, nella sfera dell'arte); dall'altra abbiamo un intervento manuale, la creazione delle mosche legato alla "téchne" - "un saper fare" platonico.

Yayoi Kusama, artista giapponese, il cui soggetto preferito sono i pois, che resteranno una costante per tutta la sua produzione.

"I pois hanno la forma del sole, che è il simbolo dell'energia del mondo e la nostra fonte di vita, ma hanno anche la forma della luna, che è quieta. Rotondi, morbidi, colorati, insensati, sconosciuti. I pois diventano movimenti... sono una via per l'infinito".

Stefano Ruggia sembra mutuare questo procedimento visivo.

Ecco emergere, allora dischi solari di acide tinte pop, colpiti da una pioggia di morbidi rotondi caldi. Solidificati. Bianchi. Neri.

Di nuovo insetti, replicanti di gomma in cerca di un dove.

"Droni contemporanei" guidati dalle sapienti mani dell'autore sorvolano "non luoghi" suadenti e si appropriano di spazi simmetrici.

Trasformato "in un enorme insetto immondo", sembra di intravedere Gregor Samsa.

In fondo in questa pioggia ininterrotta, l'artista è riuscito ad assemblare all'interno di luoghi deputati un nuovo alfabeto, un'"iscrizione sacra" dove all'interno di questo universo-contenitore l'alto e il basso convivono silenziosi, riducendo così il *pathos* della distanza tra arte e vita di cui parlava Nietzsche.