

**ANITA VALENTINI**

## **MASSIMO SCARFAGNA**

### **OPUS SACRUM**

**Dalla materia alla Storia**

**Storie di altri tempi, fuori dal tempo, eterne**

*L'arte è la mano destra della natura (Friedrich Schiller, Fiesco, 1783)*

Lo scultore Massimo Scarfagna ancor giovane abbandona le città di Ostia antica e di Roma e con Antonella, la compagna e la musa di sempre, si innamora di quel territorio unico che si distende ai confini della Toscana verso l'Umbria, ricco di storia, di cultura e di tradizioni millenarie. E così maestra di Scarfagna è stata l'aura di una regione dove il "fare arte" e "l'essere arte" entrano nel sangue per osmosi e finiscono col diventare, per antico tramando e con assoluta naturalezza, un carattere distintivo. Maestro per lui è stato inoltre il mestiere, il severo mestiere dello scultore, per il quale due elementi debbono essere fondamentali: la bellezza della materia e la necessità della forma. La materia è bella sempre, sia che si tratti di marmo, di bronzo o di legno e va trattata con amore, con rispetto e senza sprechi. La forma è indispensabile, perché è la sua "necessità", il suo imperioso dominio a dare ordine e significato al fantasma estetico. E questi due elementi l'artista li ha compresi, per non dimenticarli mai, fin dagli esordi, quando studia e mostra particolare attenzione verso la cultura medioevale e rinascimentale della Tuscia, la cui conoscenza, insieme a quella delle grandi Avanguardie del Novecento, è basilare per la sua formazione e per la sua crescita artistica.

Sorge in lui un amore immediato per la Toscana, di cui riesce ad assaporarne la complessità; lo vediamo idealmente addentrato nella campagna etrusca -lontana la città, il traffico, il caos...- "la materia fredda"- mentre attraversa a piedi i campi, condotto, nel peregrinare, dalla passione per il legno. Raccoglie radici, tronchi e rami d'albero che le gelate o il fuoco hanno ferito straziandoli, e in questa "cerca" mostra una predilezione per il classico ulivo, caro un tempo agli ateniesi e alla loro dea come ancora oggi ai toscani.

L'uso del legno ha una storia antica, come ci ricordano le severe sculture del primo Medioevo. Nell'età presente, invece, sono pochi gli scultori che fanno uso di questo materiale; Scarfagna è appunto uno di questi ed il suo particolare procedere artistico suscita in noi ogni curiosità.

La fantasia delle radici e dei rami lo incanta. Mentre scava nel cuore dei tronchi o nell'intrico delle radici, l'artista penetra in un mondo invisibile, ricco di suggestioni e di spunti segreti. Le forme nascono così da un'origine vera, siano esse concrete o inventate. Cerca sempre la materia giusta: grosse radici, pezzi di tronchi arrotondati dal tempo, stracciati dal vento; e quell'ammasso, una volta preso, costituisce per lui una preziosa fonte di idee. Per le sue sculture lignee trae la forma insita in quel materiale "vivo", vedendo michelangiolicamente nel legno già imprescindibile l'opera da farvi scaturire. Per questo, quando ha un'idea precedentemente "creata" all'interno di se stesso, deve cercare il legno che più vi si adatti, operazione niente affatto semplice.

Disegna molto, anzi schizza appunti veloci -pensieri per così dire- a lapis, o a china, o a biro, e scrive moltissimo, accompagnando il fare scultoreo con "un diario di bordo" dettagliatissimo e di elegante calligrafia, quasi un *signum* dal tratto volutamente rétro. Sono nate così le sue opere, spesso approntate sulla forma della natura. Quando disegna e scolpisce dà prova di un attaccamento ad un sentire che è divenuto storia come i tanti fatti da lui vissuti o che gli si sono svolti accanto.

Affronta nel legno alcuni problemi fondamentali della scultura moderna, passata dall'età del ferro all'età della plastica. Il legno è un materiale classico che potrebbe sembrare in antitesi nel mondo frettoloso della civiltà dei consumi, invece esso si confà meravigliosamente a certi tipi di visioni, alle immagini nate dalla fantasia dello scultore e da lui create, dando ad esse un prestigio davvero universale. Le sue opere dimostrano la vitalità di uno svolgimento ricco di spunti e di nuove proposte.

Il legno, per Scarfagna, è da sempre la materia maggiormente amata: un albero - ulivo soprattutto, ma anche cedro del Libano o cipresso- diviene nelle sue mani piccola o grande scultura senza perdere il proprio carattere. Il legno, come "vita e continuazione", rappresenta per lui il mezzo primario di una volontà espressiva e di un'autentica comunicazione, concretata tramite gli attrezzi appropriati per scavare e per modellare, mettendo in essere quella complicità che prende forza in un rapporto intimo e armonioso con la materia.

Non ha ceduto alla standardizzazione e agli schemi, riconoscendo puntualmente il valore della disciplina; la tecnica raggiunta è un'articolata testimonianza della sua capacità nel fondere le sollecitazioni della fantasia con la forza del fare. Il ponte che porta il pensiero alle forme si salda così in una sorta di colloquio rivolto a tutti, per illuminare un concetto dialogante.

Una perfetta coalizione tra idea, materia e gesto è leggibile nel *corpus* scultoreo dello Scarfagna. Michelangelo sosteneva che non si scolpisce con le sole mani, ma per mezzo delle idee (atto creativo).

Un considerevole numero di legni naturali, custoditi o scolpiti dal nostro artista, sono conservati nel suo castello-studio, che emoziona chi abbia la fortuna di visitarlo per l'insieme delle opere che definiscono, all'unisono, i tempi sempre attivi e il vivere dello Scarfagna. E parte di questo magico micro-macrocosmo lo ritroviamo nelle mostre allestite a Cortona e a Montepulciano.

Per ciò che attiene alla lettura del suo operato, pensiamo sia giusto fare riferimento ad un unico, vasto arco espressivo, connesso ad un naturalismo dettato principalmente da figure familiari e amicali, che si fanno archetipi di un sentimento o di un'idea, su cui si è poi ancorato -con atto proprio- un inesausto racconto per immagini, grazie a singoli personaggi e a gruppi, ad effigi allegoriche ed abbinamenti vari. "L'energia" del materiale usato, unita ad un estro non certo privo di una positiva traccia simbolista, ha messo in luce forme modellate con una spontaneità in cui il mestiere e l'attenzione per la realtà non sono venuti meno. Nell'alludere al Simbolismo, tuttavia, lo poniamo fuori da ogni riferimento storicistico, sicché l'operazione formale dello scultore è ricondotta solamente alla ricerca delle condizioni della propria vitalità, alla propria genesi.

Se osserviamo con oculatezza le sculture, comprese quelle più legate ad un certo voluto arcaismo, iniziate verso la metà degli anni Ottanta del Novecento e prodotte in alcuni casi con inclusioni in marmo, in ferro e in onice, non è arduo comprendere una sua scelta anche dal punto di vista sociale.

Ai nostri giorni, ecco concretarsi volti dolenti, aspri, ma anche dolci figure mediterranee, frutto di una complicità con il legno d'ulivo còlta in una fase quasi istintiva, diretta; sono veri e propri connubi con una materia piegata, modulata, scolpita ed esternata opere come *Titano*, *Ciclope* -figura mitologia connessa con l'origine delle tecniche-, *Arpie*, *Anna*, *la madre* o *Donna e Uomo (Antonietta e Guido)*.

Le forme non riflettono dati "a-prioristici", non sono espressioni scadute di una forma incommensurabile, l'eterno, ma si specificano nell'atto originale (spontaneo) della propria manifestazione vitale fino al dolore nel percepire (sentire) il proprio esistere, nella consapevolezza (non dell'eterno, ma della eterna dialettica) fra vita e morte, forma ed annullamento formale, pienezza (di vita) e vuoto (negazione della vita e delle sue forme).

Leggiamo, nella sua galleria, sculture che rappresentano sentimenti e momenti della vita di tutti: la maternità, l'amore, l'amicizia, e il dolore che nasce dal loro tradimento. E questo racconto in scultura l'artista lo rivela senza dimenticare il proprio rispetto per i canoni scultorei tradizionali che si rispecchiano sia nella estrema rigorosità strutturale, sia nel preciso scorrere di sezioni levigate e perfettamente intagliate come ancestrali e primitivi totem che convivono con segmenti di tronco o di radici lasciati al naturale, in una dialettica continua fra natura e arte; nascono così opere ricche di motivazioni emozionali.

Lo Scarfagna incide i legni seguendo un disegno ed uno stile figurativo del tutto personale, con una elevata maestria e uno sguardo fugace alla tradizione espressionista propria della grande stagione scultorea europea fra XIX e XX secolo. Le opere, infatti, emanano una sensazione figurale, plastica, morbida e rispettosa di certe regole ed al tempo stesso si astraggono dal contesto dimostrato fino a indicarci immagini surreali. L'insieme di suggerimenti dell'inconscio, se ben controllato e gestito, fa sì che la contorsione dei corpi o degli elementi naturali, la distribuzione sapiente dei pieni e dei vuoti pone l'artista su di un piano autonomo, completamente indipendente; così l'autore si avvale di tale libertà esecutiva e la rivendica, mostrandoci l'unicità delle sue personali composizioni.

Lo scultore identifica ormai la coerenza e la continuità del suo lavoro con l'idea di un rapporto intimo fra la natura della materia prediletta, il legno, e le costanti stilistiche legate alle necessità intrinseche del suo modo di operare. La luce della scultura, imbevuta di sintesi di stile, con forza espressiva si fa elemento coesivo dello spazio. Il pensiero si amalgama con il tema, lo elabora, e così la sgorbia, agendo sul legno, plasmandolo, si presenta come un mezzo per condurre a termine il lavoro e diviene essa stessa oggetto unito all'intendimento di un fare che per completarsi ne ha vitale bisogno.

L'artista modella la "sua" materia al fine di creare in alcune sculture una serie di piani tutti tesi verso l'alto, quasi a voler conquistare ad ogni costo lo spazio sovrastante, come se l'energia interiore li proiettasse verso il cielo. Si tratta quindi di un legno lavorato per poter arrivare alla sostanza interiore della materia, alla sua immediatezza poetica e umana; le opere a tutto tondo vivono però anche per la potenza del sangue che scorre nelle loro vene naturali -nodi, radici, fogge dei tronchi- e in questo gioco sperimentale esse acquisiscono una dignità monumentale e una tensione "comunicativa".

Nell'usare il legno e nel rappresentare il corpo umano in forma antropomorfa, lo Scarfagna evidenzia quell'odierno disagio a tutti noi ben noto; ogni suo lavoro "riuscito" ci segnala un momento della nostra esistenza, un significato di amara e sfuggente contemporaneità. Non è strano che abbia saputo trarre spunto da piccole cose per mettere su carta ed in scultura un fatto emozionante, i periodi vissuti.

Il margine della riconoscibilità dell'oggetto e della situazione raffigurati è sempre notevole, come del resto richiede un mondo poetico ispirato alla realtà quotidiana dei sentimenti fondamentali, *in primis* l'amore solidale, la fusione dei corpi.

Le due steli, quella maschile e quella femminile, si donano reciprocamente, si attraggono in *Donna e Uomo (Antonietta e Guido)* come i poli elettrici opposti in un amplesso cosmico. Un rinnovato vento universale di vita incide sui due drammatici *menhir* umani -dall'eterea sacralità misteriosa, come sveltanti pinnacoli astronomico-astrologici di una preistorica Stonehenge- i segni degli spazi siderali, dei fiori e delle foglie della vegetazione della Madre Terra, veduta come un Eden incantato se vissuto in coppia. E nei corpi, in compenetrazione materica entro la corteccia, vi sono residue notazioni psicologiche: la figura dell'amata, in tensione muscolare, che tenta con rabbia di strappare il suo uomo da un destino crudele -che vuole allontanare l'uno dall'altra-, è potente nel suo amore infruttuoso mentre l'uomo appare già figura lontana, in una realtà "altra" dove vige l'atarassia sentimentale.

In *Titano*, due coppie affrontano il vivere con la tempra degli dei, delle dee e degli antichi eroi mitologici: la testa di una donna, classica *imago* dal volto frammentato, sta salda alla base della pianta-vita e sembra accollarsi, moderna cariatide, il fardello dei mali che colpiscono il suo uomo, dal viso contornato da una folta e fluente barba. Dall'altra parte del possente legno, se un disperato Vertumno cerca conforto nascondendo il proprio volto nelle mani del padre e della madre -senza trovar pace-, la sua Pomona è maggiormente "conciliata" con il proprio essere. Prendono forma, scaturiscono da un blocco unico, continuo, atto ad esprimere in un solo abbraccio il canto dell'amore. La scultura si anima della capacità dell'artista di trasmettere un'autonoma idea della realtà, del rapporto forte e unico che si crea fra essere umani, diventando, di conseguenza, autentica "testimonianza" anche di un lungo impegno artistico. L'abbraccio è fusione oltre che effusione.

La vita è comunione con gli altri. La maternità contiene in sé una speciale comunione col mistero della vita, che matura nel seno della donna: la madre "comprende" quello che sta avvenendo dentro di lei e l'uomo deve imparare la propria paternità dalla madre (da Giovanni Paolo II, *Mulieris dignitatem*, 1989). La maternità si fa quindi forma, passando da un'idea naturalistica (la pianta, il legno) ad una forma che lo scultore colloca all'altrui attenzione, impegnandosi contestualmente sotto il profilo psichico e fisico.

Il senso della madre è definibile come una terra che genera, produce, conserva, difende. Per l'artista è tutto questo e molto di più. Nel suo omaggio alla donna che gli ha dato la vita, nell'opera *Anna, la madre*, le radici morbidamente trattate di questo albero-effigie femminile tendono al cielo, nascono da un *big bang* spirituale ed anelano ad esso tornare, mentre le fronde sono capovolte verso terra, come solo in lontane culture orientali è dato immaginare: "In tutte le culture l'albero della vita è rappresentato come quel cedro con le radici nella terra e le fronde per aria. Così è la vita: nasce dall'oscurità e cerca la luce. Ma c'è un altro albero, descritto dai rishi [in sanscrito = cantori ispirati o veggenti] nelle Upanishad [scritti speculativi dell'induismo, redatti nei secoli IX-VI a.C.]. Ha le radici in cielo e le fronde che vanno verso terra. Quello è l'albero della vita spirituale che parte dalla materia, per risalire al cielo, appunto alle sue radici divine" (Tiziano Terzani, *La fine è il mio inizio*, ed. postuma a cura di Folco Terzani, Milano, Longanesi, 2006, p. 534).

Come già ricordato, le opere di Scarfagna si concentrano spesso sull'immagine della donna, *sinus* fecondo dell'universo primordiale, sulle sue forme in metamorfica e plasticissima evoluzione, sulla sua naturale predisposizione a domare la materia, il male e tutto ciò che funesta il vivere. Nell'opera *Musa* -araldo dell'arte del nostro-, la figura femminile si mostra compiuta e rilevata da una luce (vita) che la avvolge: eccola ieratica, unica vincitrice, che, consapevole, emerge dal magma indefinito per dare un senso alla vita di colui che da lei trae ispirazione.

Anche i tre *Prigionieri*, sculture lignee, lavorate in tronchi affusolati sia con rilievi bassi e risolti che con altorilievi morbidamente levigati, con le loro dinamiche e grandi basi naturali simboleggiano scenograficamente l'umanità tutta; il mondo oggi è ancorato al miraggio seducente dell'onnipotenza attraverso i mezzi tecnici, autentici strumenti di schiavitù -che vanno a sommarsi alle schiavitù di un tempo- rappresentati appunto da liane, da bende e da catene che avvinghiano in una spirale mortale le figure di donne e di uomini, ammutoliti o murchianamente urlanti pronipoti dei *Prigioni* di Michelangelo.

Il legno naturale, solcato da incisioni profonde e graffiato, ferito da cicatrici, ricco di asperità, di fessurazioni e di nodi, talvolta contrasta cromaticamente e simbolicamente con inclusioni in bronzo, severe, compatte come in *Geminazione*, dove il caldo ulivo mostra volti maschili e femminili, accompagnati da maschere-umanoidi, ed è scrigno prezioso per un imponente viso di donna in bronzo, il cui corpo, dell'identico metallo, è stato metamorficamente trasformato in corteccia d'albero, facendo di tale figura femminile una Dafne contemporanea. Questa scenica scultura racchiude in sé tutta la poetica e la

filosofia di Scarfagna. Su di un ulivo contorto si ergono effigi umane e fantastiche dello stesso legno; tali figure, frammentate, si compongono -o si dissolvono?- sotto l'effetto di venti generatori -o dell'inesorabilità del Tempo?- e la materia si va definendo dinamicamente in immagini, quasi per la forza del vento che piega i secolari ulivi nelle campagne toscane. L'unico semblante umano saldo, al di là del tempo, è il volto della donna plasmata nel bronzo, antica lega metallica creata dall'uomo e prediletta dagli scultori dell'Età classica. La potenza della Natura ha l'imponenza di un tronco che si forma uscendo dalla terra: in quell'assemblarsi di masse lignee lo scultore interviene con morbidi panneggi e plastici episodi, che rimandano al significato originario e fecondatore di Cibele, la Gran Madre degli Dei. Una divinità che si manifesta armonizzandosi con l'albero che lei ha formato, eternandosi nei piani larghi e lucenti del suo viso.

La natura è in continuo divenire e genera il bene (gli uomini) e il male (le maschere); il demiurgo invece può e deve forgiare idoli, espressione delle idee che governano l'umanità e superano il contingente.

I contrappunti materici e cromatici rendono antica e solenne questa galleria di ritratti, unendovi la "sacra dialettica" fra la natura-madre e l'artista-creatore.

Nelle opere dello scultore la natura compare spesso, quasi compenetrata nella figura umana. Il legno tormentato e corrugato si addolcisce nel gesto risolto per vie tondeggianti o in linee verticali e definite, per note alte su cui l'artista invita a porre lo sguardo: una mano vigorosa, una benda avvolgente, una catena "metallica" matericamente lucida, un "piumaggio" naturale.

Selvagge e insieme dicotomicamente stilizzate e simboliche, le sculture dello Scarfagna creano soluzioni figurative legate a tematiche storiche e sociali: recupero etico di un'umanità che il mito della *Ratio*, il disincantamento per dirla con Weber, ha portato anche verso la violenza.

Se vi è la crisi dei valori, il loro recupero non può non avvenire se non nell'intima, immediata e totale fusione fra uomini e sentimenti.

Ma non di recupero puramente sentimentale, non di misticismo, di una non razionalità in opposizione al razionale si tratta, perché le sue opere sono profondamente calate nella storia e la esaminano con chiarezza, nonostante le loro contraddittorietà che sono le contraddittorietà stesse della storia.

Anche il dolore si deve rappresentare e il dolore attraverso l'immagine è senza dubbio più forte che attraverso il linguaggio. L'albero è l'uomo o, meglio, raffigura le stagioni della vita; quella della gioventù con la natura verdeggiante, quella della forza coi frutti, quella dell'anima col suono delle mobili fronde autunnali, che trasmette il pensiero su una dimensione "altra". L'albero è il legno che ha una storia tutta sua: la sofferenza di un ambiente ostile, la speranza, l'emozione, la posa meditativa.

Con questo assunto è comprensibile la poderosa scultura per Hiroshima che abita nel giardino dello studio dell'artista, un'opera piena di flusso vitale, pur raffigurando l'uomo radioattivo nel paesaggio creato dalla bomba atomica.

Uno dei suoi fondamentali riferimenti è alla vita dell'uomo e al suo dibattersi dualistico tra amore e morte, tra umiltà e superbia: ne sono tangibile prova sculture tormentate ed esaltanti come quelle intitolate a *Icaro*, a *Titano* e al *Ciclope* -quest'ultimi due, figli di Urano e di Gea, insieme agli altri fratelli lottarono per il potere e dalla loro ribellione il mito ebbe il suo corso...-. Nell'opera *Icaro* mitologia classica e vita vissuta interagiscono: nel ricordo del proprio padre, moderno Dedalo che invitava il figlio a "volare" realmente e metaforicamente, l'Icaro-Scarfagna in un certo qual modo si autoritrea. Il legno scavato, il tronco vuoto è una sorta di nodo o di uovo primigenio dal quale emerge una mano di Icaro nell'atto nervoso di aggrapparsi ad una rupe, per "resistere" dopo la caduta dal cielo, cosciente della repentina fine. Le sue grandi ali di cera -che il vecchio

padre, architetto del labirinto di Cnosso, gli aveva plasmato- sciolte dal sole divengono una seconda corteccia interna, elegante e decorativamente raffinata.

La potenza visionaria delle opere di Scarfagna quieti i “mostri” che abitano il mondo reale contemporaneo ed i “fantasmi” che vivono in noi. Li quieti solamente, li ipnotizza, non li annulla, lasciando sempre sottesa la cognizione del loro esistere sotto la superficie, sotto quelle silenti o esasperate figure in legno che ci raccontano storie di altri tempi, fuori dal tempo, eterne, nel modo -ad esempio- che si legge nella statua *Arpie*, dove non vi è quasi accenno a corpi belli, dolci e suadenti, ma si stagliano solamente teste arcigne di rapaci. Così le sue sculture si pongono in quella terra intermedia tra l'inconscio e la realtà che è sempre stata il territorio del mito. Disperazione ed entusiasmo si mescolano e si fondono, il “bello” non si rivela quasi mai nella perfezione antica -ripresa saltuariamente e sempre rivista simbolicamente come in *Titano* o *Musa*, ambedue presenti in queste esposizioni-, ma in un lento emergere dal caos primordiale attraverso forme in dinamica metamorfosi, come embrioni dall'utero materno della terra stessa.

L'allegoria si fa via via più efficace. Un'unione fra arcaico e spirito moderno in lui genera opere piene, figure che si rincorrono, si piegano, si curvano, sfuggono e si rincontrano.

La natura stessa del legno, semplice, naturale e povero, fin dal Medioevo ha parlato il linguaggio degli uomini, ottenendo immagini scultoree di un'espressività drammatica ed umana che, in una immediatezza quasi scenica, hanno suscitano emozioni religiose e sentimenti autentici, più di qualsiasi retorica celebrativa.

Oggi le mani degli Apostoli, scolpite dallo Scarfagna per i *Calici* della sua *In cena Domini*, allestita nella chiesa cortonese di Sant'Agostino e alla Fortezza medicea di Montepulciano, sono “*partes per totum*” dei singoli sodali di Cristo: la loro forma, i loro gesti nell'afferrare il calice o, ancora, l'attributo icastico che le accompagna esprimono un sentimento, un sentire, un carattere che non è quello di un solo Apostolo, contadino o pescatore di duemila anni fa, ma dell'umanità tutta, di allora come della nostra epoca. Forza, sacralità, ma anche spontaneità e chiarezza in questa fisiognomica delle mani: “le mani esprimono l'uomo” (Auguste Rodin).

Le mani stringono i dodici calici che in quella lontana notte unirono gli Apostoli con Cristo e fra di loro in comunione; comunione che -ci suggerisce l'artista- se vogliamo, possiamo celebrare pure noi: vi è, infatti, un tredicesimo calice scolpito da Scarfagna, che non è toccato, ma solo accompagnato da due mani senza simboli poiché figurano le mani di chiunque voglia celebrare il rito. Il *quondam et nunc* della Religione e della Storia è compiuto al cospetto dell'effigie del Cristo, che qui ha percezione chiara di ciascuno dei commensali che con lui sono allocati intorno ad un tavolo dalla forma a trapezio, creato con legno di cedro del Libano -il legno della croce- e sorretto da tre piedi in ulivo.

La simbologia e il sacro, la luce e il sacro, appaiono come binomi ineludibili: nell'osservazione continuata, nell'indagare i taccuini della memoria e della storia da parte dell'artista è facile arguire uno spirito granitico, pietra base di ciascun pezzo, su cui la luce sembra esaltare una certa liricità. La luce dei mistici è messa in relazione col buio per simboleggiare gli aspetti alternanti dell'evoluzione: la luce è vita. E poi in questa *Ultima Cena*, laica e sacra al contempo, l'immagine di Cristo, in legno di cipresso, viene portata in essere secondo una visione “terrena”; si riallaccia, solo per taluni particolari, all'alta tradizione, interpretando il mistero si lega al Dolore e alla Speranza, affermando la validità del messaggio che va oltre la Fede.

Universo palpitante e simbolico, quello dello Scarfagna, dove si inscena lo stridente contrasto tra le ancestrali armonie della Natura senza tempo e delle sue leggi eterne e la moderna globalizzazione, con le sue nuove regole. Il soggetto sacro ritorna in *Giuda*, scultura in cui l'iconografia tradizionale si annulla per inscenare una “crocifissione con Giuda”, rimarcando il senso di una fede sociale e di una Chiesa conciliare. Il tronco di

croce mostra la testa del Cristo che, prima di spirare, grida tutto il suo dolore e la sua umanissima domanda del “perché”, mentre Giuda si annulla coprendosi con la mano il volto, nella consapevolezza del male di cui è stato attore; nel legno tormentato sembrano impresse le grandi tragedie umane e sociali del nostro tempo.

La società necessita di artisti come necessita di scienziati, di tecnici... che garantiscano la crescita della persona e lo sviluppo della comunità... Proprio mentre obbediscono al loro estro, nella realizzazione di opere “valide”, essi non solo arricchiscono il patrimonio culturale di ogni nazione, ma rendono anche un servizio sociale qualificato a vantaggio del bene comune (da Giovanni Paolo II, *Lettere agli artisti*, Torino, ed. Paoline 1999). Sono concetti, questi, certamente non estranei al mondo di Scarfagna.

*L'Ultima Cena, Giuda, Icaro, Titano* sono statue cariche di un senso sacro, aristotelico, universale; dall'uomo al suo pensiero fino alla natura e ad un Universo alto per chi crede.

La produzione scultorea di Massimo Scarfagna alla fine riesce sempre ad essere priva di retorica. Le sue opere, movimentate quasi da un *daimon* interno in sintonia con il *daimon* dello scultore, contorte e magmaticamente uscenti dalla “carne” della materia, sono omaggi sublimi alla vita, all'essere in assoluto, vibranti di simbolismi poetici dati con una maestria anche tecnica, che pare sia scaturita da tempi antichissimi per donarci figure proiettate profeticamente nel futuro.