

## In sella: al paese delle meraviglie

di Antonia Montenovesi

Una casa rettangolare con finestre verde pallido. L'armonia delle proporzioni illude quanto alla sue dimensioni: nel pensiero di chi l'ha costruita è una villa, una piccola perla mittel-europea scampata all'olocausto edilizio; nella realtà una casa compatta tenuta da una forza centripeta, incastonata fra gli alberi nel fianco di una strada che sale. La salita è tale da non spezzare il respiro, da non perdere il gusto al paesaggio: una leccornia per gli occhi che cambia ad ogni stagione.

Ad un tratto, con la coda dell'occhio, si percepisce sulla destra un'inquietante presenza al cobalto: dei coni si ergono – è il cado di dirlo – come papille insaziabili sulla lingua di un orco, si infilzano – i coni cobalto – come zanne al cielo. Alla base si incrociano due torrenti di bastoncelli colorati di rosso, due flussi sanguigni che s'intersecano, poi riprendono, sinuosi, la via. Non è Disneyland, piuttosto il Paese di Alice, dove sbocciano come funghi intriganti, allusioni erotico infantili.

Ancorata a due alberi, gigantesca attende, la tela di ragno di Jacob De Chirico. Già una preda – un quadro – invischiata fra le corde, penzola inerte e invoca l'autore. La mente allestisce con arte, annoda i pensieri. Solitaria, metodica aspetta al varco l'idea che sfarfalla leggera: una tela ben tessuta non ha paura del vuoto.

Intervistato, il nostro pescatore di quadri volanti muove la bocca senza emettere suono, fa il verso ai commenti didascalici, imita le boccacce dei pesci dietro i vetri degli acquari.

“Le forze lente – dice Claudio Costa seduto sotto lo scheletro di una tenda di rami decorticati – ci ripareranno dalla vecchiaia.” Con una mano sposta un fungo appeso ad un filo sottile che gli solletica l'orecchio. Le forze lente sono quelle degli alberi che come frecce partono dal centro della terra e con ritmi disumani si slanciano verso il cielo. Dalla carcassa di un carro di legno del 1930, Claudio ha costruito quattro strutture zoomorfe, zebrate e le ha legate al fusto degli alberi perché rinascano ascendendo al cielo. Ma gli alberi non crescono elevandosi dalla base, mettono cime e cimette, civettano coi quattro venti e dei parassiti zebrati con istanze mistiche non si curano.

Claudio ignora o finge d'ignorare il feticcio simile ad una spada, legato all'apice della sua “tenda”, che lo minaccia o lo protegge.

“Ombrello anticatastrofi” l'ha chiamata, questa sciabola di legno. Ma non importa che sia lo sciamano più stralunato che esista: la diabolica risata è autentica.

Alle spalle del diavolo irridente giungono le strida di animali fantasma che riecheggiano dalle viscere di un bosco ben più tenebroso di questo. E' l'accompagnamento acustico composto da Igor Sacharov-Ross miscelando le voci di una natura selvaggia, nordica, preindustriale – vale a dire quasi preistorica – druidica. Qui suona come una messa funebre in memoria della nonna morta di recente in una Siberia a noi lontanissima. Per attirare il suo corpo astrale esiliato dalla vita Igor ha scavato una fossa in direzione della montagna, ha incollato foglie secche su pannelli circolari, le ha spruzzate di sangue e deposte sul fondo della buca. Ha disseminato lo spazio erboso circostante di fotografie-icone della defunta disponendole agli apici di una croce di rami intrecciati, rose e pigne, l'ha bruciata e infilato i resti in sacchi di plastica trasparente. La buca è un covo di serpi. Nel corso di una lunga sudata notte, strappando la terra con le mani, l'ha riempita nuovamente fino all'orlo. Qualcuno, che banchettava, mosso a pietà gli ha dato una mano.

Non lontano da qui Ugo Dossi, munito di laser, sta proiettando immagini sullo schermo frondoso degli alberi. Il movimento ondulatorio delle foglie trita le immagini, le scioglie dal vischio dei significati, le affida ai suggerimenti del vento.

La rotazione discreta degli spettatori le scompagina, fa sì che acquistino spessore o perdano profondità.

E' mattino. Incrociate le gambe nella posizione del loto Ulrike Bahrs si riposa: al centro di una circonferenza di terra smossa si eleva una piramide. La base è di terra, sormontata da uno strato di carbone su cui poggia una piramide in plexiglas trasparente con la vetta dorata.

All'interno, una piattaforma quadrata, dove quattro obelischi fanno la guardia ad un prisma in cui si specchia la luce del sole.

Magia bianca, tecnologia e design a contatto con la terra che incessantemente si rigenera putrefacendosi e coi residui di legno fossile – una forma, la piramide, che da millenni testimonia l'enigmatico commercio fra uomini e dèi. Dall'istante in cui si sono trovati a lavorare insieme per alcuni giorni, certi senza conoscersi, altri in modo superficiale, ciascuno di questi artisti ha scelto il proprio “campo di battaglia” in modo spontaneo tale da evitare interferenze con i vicini. Ma si potrebbe anche dire che i luoghi hanno scelto loro, li hanno “chiamati”.

Senza parlare sono andati tastando il terreno, hanno fiutato l'aria, la densità delle ombre, l'energia che scorre sotto lo strato d'erba. Peter F. Strass ha puntato con decisione la sua bacchetta da raddomante attestandosi sullo spiazzo retrostante la casa. S'è messo a percorrerlo in lungo e in largo: il bastoncino biforcuto funge da amplificatore di vibrazioni o contrazioni muscolari spontanee che subiscono l'influsso di certe onde magnetiche, e permette di individuarne la fonte. Strass segnala due reticoli che avvolgono la terra come una tela di ragno: quello dell'acqua – qui indicato da paletti collegati da un nastro blu – e quello di un'energia non identificata, nota sperimentalmente – segnata da un rivolo di terra rossa.

Non mi era mai capitato di osservare, prima di assistere ad una performance di Strass a Monaco, l'affinità profonda fra le corna degli animali – di cui casa Strobele abbonda – la bacchetta del raddomante, il pastorale e l'infinita teoria di antenne atte a captare onde radio di varie natura. Alcuni scienziati ipotizzano che le frequenze vicine a quella

dell'idrogeno 1420 Mhz siano le più probabili vie di comunicazione con eventuali radioamatori extraterrestri. Questi artisti, mercuriali pendolari fra terra e cielo, sembrano dirci che da sempre, per cogliere le voci degli dèi, certe antenne son buone.

I luoghi si fanno scegliere: serpi e sterpi per Igor, una radura aperta alla luce per Ulrike, un orto abbandonato per Matthias Schönweger, una strada disertata che va a morire nel folto del bosco per Emanuele Montibeller, soprannominato "l'organizzazione". Questa strada, scelta come simbolo di un luogo dove tanta gente si è trovata a camminare, è la navata centrale di una chiesa addobbata per lo più col materiale deperibile – naturale – trovato nel bosco. Un triangolo di sassi colorati di giallo è l'immagine bidimensionale della forza verticale di crescita delle piante. Appesi al fusto degli alberi . le navate laterali – stanno scatole di vimini imbottite di foglie, rami ed erba – gli altari – che nastri rossi e bianchi – il cuore e la mente – collegano alla Via principale: si propongono con immagini, codificate dalla tradizione, di cui l'uomo ha bisogno per credere. Se la corda attorcigliata e a tratti interrotta che introduce alla Via è la fede, i nastri sono le gomete che tengono le immagini accostate alla bianchina terrena. Figurano una relazione di compromesso, un patto che è anche un'intesa, fra la natura e l'uomo, per dare a quest'ultimo la possibilità di sottrarsi all'immediatezza insostenibile dell'archetipo, di moltiplicarlo in immagini diverse, più "concrete" della Via.

Dall'orto di Matthias spira odore d'incenso. Nel corso di una cerimonia rituale Schönweger si è fatto cavare il sangue da un medico in camice bianco, creando buffe interferenze fra il ricordo ancestrale dei sacrifici umani e i più moderni donatori di sangue; ha giocherellato con una lapide passando la mano nel foro previsto per accogliere l'immagine del defunto; ha bruciato incenso in un aspensorio, diffondendo il fumo oltre le "finestre" create da alcuni vecchi sipari di teatro sospesi agli alberi, simili agli arredi di molte chiese sette e otto – centesche.

Rafael Montanez Ortiz colora i pensieri. Con un'operazione psichica mutuata dall'ipnosi interviene sul film strettamente individuale della mente. Il paziente, in questo caso Birgitta Weimer, deve rilassarsi. A questo scopo Ortiz usa mettere un pallone fra le ginocchia del paziente che giace sdraiato, in modo che l'energia del corpo non si disperda. Birgitta si sveglia un po' intontita: "Molte persone stavano facendo qualcosa con mio corpo. – Spiega. – Volevano indicarmi il centro del mio corpo. Loro mandavano suoni che passavano da una parte all'altra: le forze venivano da fonti diverse e mi attraversavano. Hanno posto due coppe d'oro, colme d'acqua, nelle mie mani e mi hanno detto che io sono il centro della terra".

Birgitta infila la tracolla della borsa a falce di luna dove tiene i dischi bianchi e si dirige verso il suo "gioco" dei conchi, ma rischia di scivolare nella finestra scavata nel prato da Enrico Ferrari.

Ocra sono le radici che sporgono sulla fossa. Un pannello di legno colorato – un quadro – è steso sul fondo.

Una gabbia per gli uccellini, cigolando pigramente, oscilla da un ramo, come ossi di seppia ne fuoriescono immagini sacre.

Non c'è bava di vento, in questo mattino giallo, che non dia una spinta all'ironia in gabbia di Jakob De Chirico (chi sarà mai il "feroce" leone chiuso fra sbarre grosse come stuzzicadenti?).

Da casa Strobele arriva un richiamo: "Auguriamo vi buongiorno".

Pone troppo in basso o troppo in alto l'ubi consistam e il significato dell'uomo stesso. Il nuovo umanesimo che nasce da un patto di alleanza tra le scienze umane e l'antropologia filosofica non crede più che le forme simboliche della società e della cultura corrispondano al tramonto dell'homo naturalis (R. Cantoni).

Torniamo ora all'arte, a questa pratica inutile ma necessaria. "Inutile" – non è paradosso – perché evidentemente non si inserisce nell'etica del mondo del profitto e della civiltà dei consumi, se non al suo declino come valore simbolico o creativo per divenire valore di scambio, cioè di merce. Ma "necessaria" come autovalore, come – se mi si perdona questo termine antiquato – libera attività creatrice, come valore "spirituale".

Il nostro secolo inizia con un trionfale ottimismo, con una gran voglia di fare, di interrogare, di indagare. L'Ottocento, del resto, aveva posto le basi per tutti i possibili ripensamenti in ogni campo dello scibile umano, in ogni pratica materiale e simbolica dell'uomo. Così come l'homo politicus si interroga sulla sua presenza nel mondo e sulle leggi della vita di relazione per riformarle, anche le altre discipline, e perfino l'arte, cominciando a guardare dentro di sé, a meditare sui propri statuti, sui propri procedimenti e sui rapporti con le altre pratiche umane.

Il pensiero moderno – dalla filosofia alla scienza – diventa analitico. Per quel che più ci interessa, penso soprattutto a una scienza così vicina e forse anche così intrigante per le arti contemporanee: alludo alla linguistica che, proprio all'inizio del secolo, pone le basi della linguistica attuale e della semiologia. Penso al famoso "Cours" di Ferdinand De Saussure e a tutto quello che è accaduto dopo, che è enorme. Per la prima volta nel corso della storia dell'uomo il linguaggio pone se stesso come oggetto. Il "Cours" di Saussure inizia proprio negli anni del manifesto futurista di Marinetti, qualche anno dopo il libro di Freud sull'interpretazione dei sogni, un libro questo che sarà tanto caro, per citarne una sola virtù ai surrealisti. Similmente l'arte comincia a interrogare se stessa. Uno ad uno cadono tutti gli orpelli di cui si era paludata. Il mondo della natura cede il posto ad una sorta di autobiografia che l'arte medesima mette in scena. L'arte cessa di essere una rappresentazione oggettiva; non rappresenta, ma presenta se stessa, le proprie strutture, le proprie forme. L'arte rinuncia a servire la realtà per attingere a superiori carte dell'ispirazione. Abbandonata la natura e le sue immediate mimesi, ora cerca lo spirituale, l'assoluto, il delirio della forma dentro il delirio delle cose. Del resto, la religione indù rappresentava la divinità con delle costruzioni geometriche, i mandala

Yantra, che certamente hanno in qualche modo ispirato il meno romantico dei nostri artisti del Novecento: Piet Mondrian. Il quale, si badi bene, non diversamente dal romantico Schiller, affermava che l'arte finirà quando l'estetica sarà diffusa nella vita. Questa dichiarazione escatologica – che certamente dovrà essere meditata dagli esegeti della Conceptual Art – ci fa pensare non solo a una destinazione sociale dell'arte come apologia del bello e dell'assoluto, ma anche come profezia o pratica di un sublime morale.

Ma altre e non minori escatologie segnano l'arte del nostro secolo: Malevich e Duchamp. Da una parte il quadrato bianco su fondo bianco, dall'altra il ready-made; da una parte la "tautologia" pittorica che certo precede quella verbale dei "concettuali"; dall'altra la perdita del manufatto per la riassunzione del potere carismatico sull'artista, che fonda l'arte come atto di dominazione su cose inerti.

Come fece a suo tempo acutamente notare Ermanno Migliorini, il ready-made duchampiano era già stato teorizzato da Hegel nelle sue lezioni di estetica, dove diceva che "qualsiasi materia può assumere, all'interno del sistema, dignità d'arte: fiori, alberi, i più comuni utensili domestici presi nell'accidentalità naturale dell'esistenza".

Ed ecco che, da quella via, da quella traccia teorica, da quel gesto del "filosofo triste" (Calvesi), hanno preso il cammino la land-art, l'arte povera e la performance, l'arte "antropologica", ecc.

Ma l'arte è come il re di Francia: "le roi est mort, vive le roi!".

Dopo essersi interrogata fino in fondo, anzi dopo essersi identificata o con le materie di natura, o con le proprie definizioni medesime, insomma dopo la più sofferta delle ultimazioni, oggi l'arte si attesta sulla soglia del nuovo secolo più povero di profezie.

Prima ancora che scoppiasse il caso – del resto assai sospetto – della Transavanguardia, del ritorno cioè non certo alla natura, ma alla natura dell'arte, al suo antico fare manuale, ai suoi antichi strumenti, ai suoi pigmenti, sia delle vernici che dell'anima, c'era stato alla Biennale di Venezia del '78 un ultimo colpo di coda, un confuso ma suggestivo richiamo al rapporto che ispira qui questo convegno: arte e natura. Un richiamo confuso, dicevo, per ammissione degli stessi promotori, dei quali conviene stralciare qualche proposizione; si tratta di uno scritto firmato a quattro mani da J. Cristophe Amman, Achille Bonito Oliva, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna:

"...Lo statuto dell'arte non è più legato alla corrispondenza tra oggetto artistico e oggetto di natura, in quanto viene meno in questione la presunta identità tra i due termini, anche quando non si rinuncia alla rappresentazione.

(...) L'arte moderna non elude (...) il problema del rapporto con la realtà esterna ma lo pone su fondamenti epistemologici e specificamente linguistici del tutto nuovi: l'artista si rende conto dell'impraticabilità delle vie che avevano già condotto l'arte a stabilire una relazione con l'universo naturale e della conseguente necessità di sottoporre a una serrata verifica critica i propri strumenti interrogandosi contestualmente alla possibilità di un rapporto arte – natura, arte – realtà, sulla natura stessa dell'arte.

(.....) L'artista prima di riflettere il mondo è portato a riflettere su se stesso, a verificare le proprie facoltà e i propri procedimenti. Il varco fra intelletto e realtà non è garantito a priori, su fondamenti ontologici, così come non è garantito a priori il varco fra linguaggio dell'arte e universo naturale".

Non pare proprio che quel rapporto, che come avete notato è insidiosamente scivolato con disinvoltura dalla natura alla realtà, sia stato spiegato, ma solamente sostituito, soppresso. L'artista, cui solo spetta definirlo, è – lo abbiamo detto più volte – anch'esso natura e artificio, ragionamento e passione, uomo e persona. Nella penna di quei signori critici forse è mancata, come manca da tempo, del resto, dalla scena dell'arte contemporanea, non dico la parola "società" ma la parola "coscienza", se volete, del mondo. Un mondo che non ha bisogno solamente di private suppellettili squisite o edificanti autobiografie, ma anche di un'immagine di sé, della propria civiltà. Immagine che ormai solo l'arte e la poesia possono dare. Il grande patrimonio etico – estetico delle avanguardie storiche è andato forse perduto?

L'arte – vogliate scusare i toni apocalittici – oggi si è alzato in volo, forse pateticamente alla maniera di Icaro.

Parafrasando Eugenio Montale, io sono della razza di chi rimane a terra.