

ORIZZONTI

A occhi nudi nel parco dell'arte

CAMMINARE NELL'OPERA

che sia una scultura da «visitare» o un giardino artistico. Ma anche una città, una cappella, una mostra... La creazione contemporanea offre al pubblico la possibilità di interagire con tutto il corpo

di Beppe Sebaste

EX LIBRIS

Quando qualcuno dice: questo lo so fare anch'io, vuol dire che lo sa rifare altrimenti lo avrebbe già fatto prima.

Bruno Munari
«Verbale scritto»

La serie

Quando il luogo e le sculture sono un'unica opera

Camminare in un'opera d'arte non è una magia alla Mary Poppins. Anzi sì. Come la tata più famosa del cinema suggerisce è lo sguardo che conta. Ed è così che fa anche l'arte contemporanea: ci costringe a cambiare lo sguardo, e non solo, anche il nostro rapporto con l'opera d'arte. La Public Art, la Land Art

e l'Arte ambientale ne sono un esempio elatante. In Italia si moltiplicano, infatti, i parchi d'arte, dove sculture e ambiente sono insieme l'opera, nati per iniziativa di artisti e poi di collezionisti e imprenditori. Del nuovo arrivato Pav si annuncerà la nascita martedì a Milano. Il Parco Arte Vivente si aggiunge a una sessantina di parchi analoghi esistenti in Italia, come la Fattoria di Celle creata da Giuliano Gori vicino Pistoia, il Giardino di Niki de

Saint-Phalle a Capalbio, il Giardino di Daniel Spoerri sull'Amiata, Fiumara d'Arte e Gibellina Nuova con il Grande Cretto in Sicilia. Abbiamo chiesto ad alcuni scrittori di visitare queste opere, di camminarci dentro e sopra e di raccontarci l'esperienza estetica e non solo. Partiamo da oggi con il testo di Beppe Sebaste. La prossima settimana andremo dentro il Grande Cretto di Alberto Burri con Davide Camarrone.

Tra i grandi meriti dell'arte contemporanea non c'è solo l'invenzione e la combinazione di nuove forme e materiali, «idee» comprese (nel senso del rifiuto di «rappresentarle»). C'è soprattutto la sperimentazione di nuovi modi di avvicinarsi all'arte, nuovi rapporti che con l'arte (anche quella non contemporanea) possiamo intrattenere. Non è solo il superamento dei luoghi in cui l'arte si mostra dall'Ottocento, in una dimensione sempre più privata, come la galleria. È l'allargamento al contesto, la partecipazione comunitaria delle opere, con un'attenzione nuova ai temi del paesaggio, dell'abitare, dell'ambiente. Così si spiega ad esempio la fecondità della Land Art, e la nascita di luoghi alternativi al museo tradizionale, spesso all'aperto. L'arte crea una relazione col pubblico che non si limita a una fruizione visiva, ma prevede un'interazione con l'intero corpo - camminare tra le opere, se non addirittura nelle opere - come esperienza estetica. È grazie all'arte contemporanea che la politica culturale delle città può superare il concetto angusto di arredo urbano (cioè, in breve, opere trattate come fioriere). La cosiddetta Public Art, opere e installazioni il cui essere situate nel territorio è parte integrante dell'opera stessa, promuove una politica comune della bellezza.

C'è poi l'Arte ambientale, e quella cosiddetta *Site specific*, e anche in Italia si moltiplicano i «parchi d'arte», spesso per iniziativa di imprenditori e collezionisti - dalla Fattoria di Celle tra Pistoia e Prato a Fiumara d'arte in Sicilia, dal parco della Marana a Montemarcello al Giardino di Daniel Spoerri (uno dei maestri dell'Arte povera) nei pressi dell'Amiata. Presto a Torino, in un'area industriale in trasformazione di oltre due ettari, sarà inaugurato il PAV, Parco Arte Vivente, che vuole essere «un'area verde aperta al pubblico, ma anche un nuovo museo interattivo e un luogo di incontro fra Biotecnologie, Arte Contemporanea, Ecologia». Altri luoghi d'arte hanno un'origine diversa, come l'immenso impressionante *Grande Cretto* di Alberto Burri, che dalle sue tele migrò a ricoprire e custodire la memoria di Gibellina devastata dal terremoto nel 1968, come una pudica Pompei, o il Giardino de Tarocchi di Niki de Saint-Phalle a Capalbio.

Ma questa nuova interazione con l'arte che dobbiamo agli artisti contemporanei è forse qualcosa di antico. È grazie ad essi che possiamo riscoprire che anche la Cappella Sistina richiede un'analoga partecipazione, un camminare che è parte integrante del progetto estetico dell'opera. E che dire della città medievale? E cosa sarebbero state le avanguardie storiche senza la scoperta (e il relativo pellegrinaggio nel Novecento) delle grotte di Lascaux e Altamira, che tanto contribuirono all'esaltazione di una spontaneità sorgiva e di un'abitabilità dell'arte? Tutto il romanzo *Nadja* di André Breton è un invito a percorrere la città come una riserva di tesori percettivi, un'immensa opera d'arte. Ciò che invita a fare, in una riscoperta soprattutto delle realtà interstiziali e periferiche, il gruppo romano Stalker, che fonde arte, architettura, politica ed ecologia, e che nel libro firmato da Francesco Careri, *Walkscapes. Cammina-*



Particolare del Giardino di Trèfle, il Canyon, nel PAV di prossima apertura (ThreeSixty © 2008). Sotto, Roland Topor, «La lettrice sarta», 1997 nel Giardino di Daniel Spoerri



re come pratica estetica (Einaudi), percorre il nomadismo estetico dalla preistoria - epoca in cui la scultura verticale nasce come orientamento spaziale - al Dadaismo degli anni '20, al Situazionismo degli anni '60, e naturalmente alla Land Art, Richard Long soprattutto.

Alcuni anni fa, in compagnia dello scultore Kan Yasuda, mi trovavo a East Hampton (Long Island, N.Y.) ospite di Ruth Guggenheim Nivola, vedova di Costantino Nivola, il grande artista sardo emigrato in America negli anni del fascismo. Toccavo con mano i modelli delle sculture maggiori di Costantino Nivola, oppure i suoi bellissimi «letti» di terracotta, grandi come micche di pa-

ne. Camminando tra la casa e lo studio, attraverso il corridoio di sabbia che era esso stesso atelier (per quel *sand casting* che inventò un giorno sulla spiaggia di Montauk giocando coi nipotini), tra i cedri e le querce, posavamo i piedi sui modelli di pietra dei pannelli murali di Nivola, posti lì come soglie. L'emozione di camminare sulle sculture mi fece riflettere sull'uso delle opere d'arte, e ne parlai con Ruth, amorevole custode della memoria di Costantino e artista a sua volta. Le dissi che camminare su sculture era un'esperienza insolita, ma forse un tempo, all'epoca delle città, quando tra l'idea e la pratica dell'arte vi era l'idea e la pratica della comunità, di un «essere (in) comune», e la città intera, selciato compreso, era un'ampia scultura, camminare sopra le opere fatte dall'arte doveva essere esperienza quotidiana e condivisa. Con un sorriso, la risposta soave di Ruth fu: «infatti una volta si sapeva camminare». In quei giorni avevo visitato anche il museo voluto e costruito come un'opera dal suo maestro Isamu Noguchi (The Isamu Noguchi Garden Museum), dove le opere del grande scultore giapponese, già maestro di Kan Yasuda, sono disposte all'interno, ma anche nel giardino esterno, di una sobria palazzina periferica tra Long Island e Queens, in una compenetrazione di natura, architettura e scultura, spazio e volumi, tatto e visione. Anche percorrere quel museo è un'esperienza attiva del visitatore. Il mio apprendistato all'arte pubblica fu dato dalla frequentazione di amici scultori

come Kan Yasuda, che ha recentemente esaudito il desiderio di creare un proprio parco di sculture in Giappone (e di cui si è appena conclusa una splendida mostra ai Mercati di Traiano a Roma, dove i suoi marmi e bronzi, posti tra i resti archeologici, sembravano più antichi delle pietre e capitelli romani), o come il francese Jean-Paul Philippe, che ha disseminato le sue sculture come monoliti nei terreni d'argilla a sud del Chianti. Non si tratta solo uscire dai luoghi di fruizione abituali, di stare all'aperto o comunque in un luogo che non sia un contenitore preesistente, ma di inventare un contesto che prende forma e visibilità insieme alle opere, e sia il luogo di un'esperienza estetica. Le opere d'arte così situate non stanno come merci al mercato (o appese alla parete, non importa), ma allo stesso modo di piante in un orto botanico, o meglio ancora in un lembo di natura non addomesticata. Camminare nell'arte non significa solo attraversamento di spazi, ma pratica estetica e di conoscenza, dove il sentire comprende il toccare, guardare, ascoltare, assaporare, annusare, confondersi col paesaggio, perdersi, riorientarsi, e trasforma il luogo da spazio astratto e cartesiano a dimensione vissuta e affettiva.

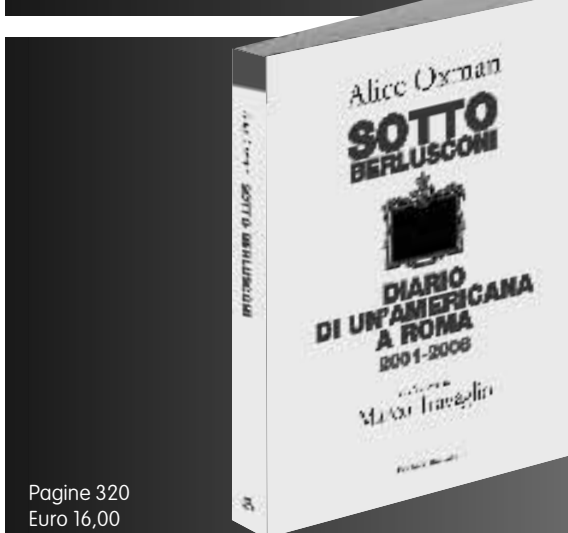
Evidentemente lo stesso discorso vale per la pittura e le altre arti. Vale per esempio per la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini a Roma, che lungi dall'essere un contenitore neutro ha partecipato e ispirato ogni mostra-evento, mostrando come la

cornice, il margine, sia già sempre parte dell'opera. L'atteggiamento che le opere richiedono, e non da oggi, non è una fruizione ma una contemplazione. Contemplazione, ricordavo su queste pagine a proposito dell'opera di Claudio Parmiggiani, viene da tempo, e contemplare è come recitare uno spazio come tempio, fondare un tempio nello spazio. Ci si può chiedere se nella nostra società tutto questo sia ancora possibile. L'arte si trova infatti nella stessa situazione paradossale della dialettica del sacro. *Sacrare è separare* - cose, gesti, o persone - dalla sfera dell'uso comune; profanare sarebbe viceversa restituire cose, gesti o persone all'uso comune. In una civiltà il cui estremismo mercantile porta a consumare oggetti inusabili perde sia la possibilità del sacro che quella della profanazione. Il filosofo Giorgio Agamben, nel suo libro *Profanazioni* (Nottetempo), spiega che «l'impossibilità di usare ha il suo luogo tipico nel Museo. La museificazione del mondo è oggi un fatto compiuto (...) Museo non designa qui un luogo o uno spazio fisico determinato, ma la dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, ora non più. Il Museo può coincidere, in questo senso, con un'intera città (Evora, Venezia, dichiarate per questo patrimonio dell'umanità), con una regione (dichiarata parco o oasi naturale) e perfino con un gruppo di individui (in quanto rappresentano una forma di vita scomparsa). Ma, più in generale, tutto può diventare Museo, perché questo termine nomina semplicemente l'esposizione di una impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza».

Mi si permetta un'altra piccola storia. Nei primi anni Settanta, quando giovanissimo mi affacciai all'arte e alla poesia, fui invitato ad assistere a un festival d'avanguardia. A una certa ora del pomeriggio, ne pressi di un paesino dell'Emilia, ci sarebbe stato uno degli eventi clou. In tanti ci si trasferì, e il luogo risultò essere un cantiere dismessi, con montagne di sabbia e di ghiaia, una gru sullo sfondo, e tutti quegli elementi insieme naturali e artificiali del lavoro edile così difficili da descrivere, perché difficili da osservare. Tutt'intorno una specie di nulla. Nell'attesa dell'evento, i crocchi di persone socializzavano, camminavano, finché alcuni cominciarono a giocare come bambini sulle sabbie, salendo e ruzzolando giù dalle montagnole, interagendo con l'ambiente fino all'imbrunire. A poco emergeva la consapevolezza che quello stare lì fosse l'evento stesso, artisti e pubblico componevano con la loro interazione un'opera di spazio e tempo. Qualcosa come un «gioco», che ricorda la favola su *L'autobus 75* di Gianni Rodari. Questo ricordo segna l'inizio della mia comprensione dell'arte, e della (sua) politica. Quando Agamben scrive che il valore d'uso, il fare uso inerente alla necessaria profanazione del sacro oggi è diventato impossibile, al culmine di un consumismo senza scopo, senza uso e senza felicità, lascia aperta la possibilità del gioco e dell'ozio (otium), che decostruisce e rende inoperoso il vecchio uso perduto. Come il camminare nelle periferie del gruppo Stalker, come la *flânerie*, o la passeggiata dadaista, o il nomadismo di chi rifiuta la stanzialità e la divisione del lavoro della Storia per vagare nella Preistoria. Che sia percorso sacro, danza, arte o pellegrinaggio religioso (il lavoro di Richard Long è tutto questo insieme), credo sia la ricchezza estetica dei nuovi luoghi dell'arte, nella partecipazione comunitaria alle opere.

Editori Riuniti

collana Primo piano



Pagine 320
Euro 16,00

Alice Oxman
SOTTO BERLUSCONI
DIARIO DI UN'AMERICANA A ROMA
2001-2006

Prefazione di

Marco Travaglio

«Quando i nostri nipoti leggeranno questo diario penseranno che Alice Oxman era pazza.»

UMBERTO ECO

«Brava Oxman. Solo una donna poteva avere l'attenzione, la tenacia, la voglia di annotare tutto, grandi scene e piccoli dettagli, nel teatro di Berlusconi. E così la goccia scava il sasso.»

GIOVANNI SARTORI

«Il suo libro è magnifico, impassibile come un reperto medico.»

ANTONIO TABUCCHI