

L'opera d'arte come prova del divario tra la misura e l'oggetto

Note sull'immatùrità dell'artista

di Carolina Zaccaro

La vita e l'opera di gran parte degli artisti del XX secolo è legata al rapporto con lo spazio che hanno abitato e alla sua rielaborazione. Le ricerche qui condotte ci danno l'occasione di studiare questo aspetto del loro processo creativo.

L'opera d'arte come prova del divario tra la misura e l'oggetto nasce dalla volontà di studiare il rapporto tra gli artisti ed il loro spazio d'azione, e la sua rielaborazione attraverso la creazione di un'opera d'arte. Siamo portati a considerare installazioni, sculture e performance come tentativi di misura, ma uno sguardo più attento ci rivela che la creazione contemporanea non dispone di un parametro universalmente applicabile agli oggetti della sua ricerca.

Andrea La Porta cerca di risolvere questa problematica in un articolo¹ redatto in occasione dell'esposizione Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana, tenutasi presso la Fondazione Rocco di Guglielmo a Catanzaro nel 2013. Lo spazio è una superficie, occupata da un numero indeterminato di corpi, sulla quale l'artista effettua dei tentativi di misura. Abbiamo convenuto che l'artista, a partire dalla Avanguardia, sperimenta un sentimento di rottura con la società che lo porta a mettere in questione il suo ruolo ed il suo rapporto con lo spazio :

« A causa di questa apertura al concetto di spazialità, alla stessa arte dell'installazione, è mutata l'idea di scultura. In questo senso le installazioni diventano delle epifanie di luoghi. Più che essere in rapporto con lo spazio, presentano una nuova percezione di quest'ultimo. »²

Si tratta dunque di considerare l'opera d'arte non più come misura, ma come alterazione della nostra percezione dello spazio. La Porta vuole spiegarci che i tentativi di misura effettuati dall'artista non portano ad una quantificazione materiale, ma ad un'astrazione. Il fare spazio equivale ad evocare un'altra idea di spazialità.

Per illustrare questo concetto il commissario utilizza il termine atopia, che potremmo interpretare letteralmente come non-luogo (τόπος [*topos*] negato dall'alfa privativo greco). L'atopia è il non-luogo che l'artista ci propone di sperimentare, uno spazio ibrido e non misurabile - unicamente percettibile. L'atopia è la prova del divario tra la misura e l'oggetto e nello stesso tempo il punto d'arrivo dei tentativi di misura effettuati dall'artista.

Se l'opera d'arte è un'atopia, come comportarsi dunque davanti al divario che ne consegue? Semplicemente, accettando e stabilendo le giuste distanze. Per illustrare questo processo,

1. ANDREA LA PORTA, *Lieux/Espaces/Atopies*, document annexe.

2. *Ibid.*

ci serviremo del Barone Rampante³, romanzo chiave dell'opera di Italo Calvino⁴ ed utilizzeremo la sua vicenda narrativa come paradigma di creazione. Elogio della leggerezza, della disobbedienza, dell'ostinazione, il romanzo di Calvino ci propone di scoprire un'etica dell'immaturità che conduce a risultati insperati. Il Barone, incapace di attenersi alle regole prestabilite, stabilisce una distanza tra sé e gli altri e sceglie di interagire con il mondo circostante dagli alberi. In maniera analoga, un certo numero di artisti, davanti all'impossibilità di misurare l'oggetto della loro ricerca, troveranno delle soluzioni alternative per rapportarsi :

« Era mezzogiorno, e la nostra famiglia per vecchia tradizione sedeva a tavola a quell'ora, nonostante fosse già invalsa tra i nobili la moda, venuta dalla poco mattiniera Corte di Francia, d'andare a desinare a metà del pomeriggio. Tirava vento dal mare, ricordo, e si muovevano le foglie. Cosimo disse : -Ho detto che non voglio e non voglio! »⁵

È il 15 giugno dell'anno 1767 e ci troviamo nella tenuta di Ombrosa, quando Cosimo Piovasco di Rondò rifiuta di mangiare il piatto di lumache preparato dalla sorella Battista e si ribella all'autorità paterna rifugiandosi su un albero di leccio. Così comincia *Il Barone Rampante*⁶, romanzo chiave dell'opera di Italo Calvino. La trama, narrata dalla voce del fratello Giacomo, si centra sulle avventure del giovane Barone che spenderà tutta la propria esistenza sugli alberi, tra viaggi, letture, controversie politiche e sentimentali.

Si tratta di un testo di difficile catalogazione, un hapax delle letterature novecentesca italiana: racconto per ragazzi o parodia del romanzo storico? *Il Barone Rampante* potrebbe far pensare a *Le avventure del barone di Münchhausen*⁷, o ancora a *Candido*⁸, ma le intenzioni dell'autore si discostano da quelle di Raspe Rudolf e da quelle di Voltaire. Calvino non desidera istruirci, e nello stesso tempo la densità della trama ci suggerisce un'interpretazione che va al di là del semplice divertimento. Quello che emerge è la volontà di ricostruire un paesaggio associato all'infanzia (quello della riviera ligure) e l'immagine del protagonista, un uomo che vive sugli alberi. È a partire da questa immagine, intesa come allegoria dell'arista, che articolerò la mia tesi.

Due sono i punti che vorrei evidenziare.

In primo luogo, il fatto che la ribellione di Cosimo trovi le sue radici in un'insoddisfazione infantile, un sentimento che potremmo situare tra l'amarezza dell'aver subito un'ingiustizia e la volontà di ristabilire un ordine proprio tipico dell'adolescenza. Tuttavia il personaggio di Calvino non si limita a effettuare un semplice tentativo, si ostina a fare della propria ribellione un *modus vivendi*. Questo ci conduce al secondo punto: consumato dalla vecchiaia e dalle condizioni di vita spartane il Barone agonizzante rifiuta una sepoltura, perché implicherebbe una resa - quella di scendere al suolo. Decide allora di montare su una mongolfiera

3. ITALO CALVINO, *Il Barone Rampante* (1957), Edizioni Einaudi.

4. ISABELLE LAVERGNE, *Italo Calvino, écrivain du paradoxe* (2012), Hermann Éditeurs.

5. ITALO CALVINO, *Il Barone Rampante* (1957), Edizioni Einaudi, p.3.

6. *Ibid.*

7. RASPE RUDOLF, *Le avventure del barone di Münchhausen* (2011), BUR.

8. VOLTAIRE, *Candido ovvero l'ottimismo* (1974), BUR.

che sorvola il golfo e sparisce durante la traversata, presumibilmente cadendo nel mare. Analizziamo dunque il principio del racconto - l'insoddisfazione infantile che detta la ribellione di Cosimo. L'immagine del Barone, per quanto romanzata, si rifa ad un aneddoto reale, tratto dalla biografia di Salvatore Scarpitta.⁹

Scarpitta nasce a New York nel 1919, figlio di uno scultore italiano e di un'attrice russo-polacca. Verso la fine degli anni Venti la famiglia si trasferisce in California, dove la madre lavora. Escludendo l'occupazione dei genitori, l'infanzia di Scarpitta fa eco a quella dei tanti figli di immigrati che vivono negli Stati Uniti. Una mattina del marzo 1932 il padre gli chiede di aiutarlo nella manutenzione del giardino, il ragazzo si rifiuta e, per evitare di essere picchiato, si rifugia su un albero di pepe. Calmatesi le acque decide di scendere e di raccontare ai propri amici la sua avventura; l'aneddoto circola, attira l'attenzione dei quotidiani locali che gli dedicano una serie di articoli di intrattenimento. Scarpitta, incuriosito dal successo del proprio racconto decide allora di reiterare l'esperienza e vive per trentadue giorni sugli alberi: diventa un caso mediatico, riceve giornalisti ed ammiratori nella sua nuova dimora, l'esperienza gli frutta una somma di denaro ingente e l'intera famiglia rientra a Palermo.

Italo Calvino, che incontra Salvatore Scarpitta a Roma nel 1950, rimane affascinato da questo racconto e lo utilizza per imbastire la struttura del suo nuovo romanzo.

Possiamo immaginare la fascinazione dell'autore ligure per questo aneddoto vegetale - i suoi genitori erano entrambi botanisti e in gioventù rifiutò di replicare il loro percorso accademico¹⁰. Personalmente però intravedo un altro spunto di interesse nel racconto di un ragazzo che decide di salire sugli alberi, ed è la leggerezza.

« Dopo quarant'anni che scrivo fiction, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio. »¹¹
Così Calvino esordisce la prima delle sue *Lezioni Americane*¹².

Cominciamo adesso a comprendere cosa abbia catturato la sua attenzione nella storia di un ragazzino che, rifiutando il peso delle regole familiari, abdichi al proprio ruolo di figlio - seppur temporaneamente - per volare sugli alberi. Troviamo qui la leggerezza dell'infanzia, la spinta della ribellione, la spontaneità del rapporto uomo natura. La storia di Salvatore Scarpitta è prima di tutto un tentativo di elevazione e Calvino decide di svilupparlo fino al suo parossismo.

Contrariamente a quello che potremmo pensare, la leggerezza di Salvatore, così come quella

9. SEBASTIANO GRASSO, *Salvatore Scarpitta, il vero Barone Rampante*, Rocco Moliterni, « *Il vero Barone Rampante ero io* » *La vita avventurosa di Scarpitta*.

10. LUCA BARANELLI, *Ernesto Ferrero, Album Calvino* (1995), Edizioni Mondadori.

11. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Oscar Mondadori, p.6

12. *Ibid.*

di Cosimo, non ha nulla di confusionario. Il gesto di Scarpitta non è privo di intenzionalità : conscio dell'attenzione della stampa locale, il giovane studente decide di orientarla verso di sé per ottenere riconoscimento. Nello stesso modo, il Barone decide di organizzare la propria esistenza sugli alberi, di cercare un ordine, una misura; di dare un senso alla propria esperienza. Calvino non associa la leggerezza ad un disordine di intenti bensì ad una ricerca di precisione. Togliere il superfluo, abbandonare tutto ciò che possa offuscare la nostra percezione per elevarci ad un altro livello di comprensione, puro e geometrico :

« Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro... Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. »¹³

La leggerezza rappresenta una scelta, quella di opporsi al peso inevitabile dell'esistenza. Per illustrarci questo processo, l'autore ci porta ad esempio il mito di Perseo e Medusa. La Gorgone, in grado di pietrificare oggetti e persone con il proprio sguardo, rappresenta un ostacolo insormontabile per tutti tranne che per il giovane dai sandali alati. Perseo evita il suo sguardo limitandosi ad osservare i riflessi sul proprio scudo, l'attacca e riesce a decapitarla. Le abilità del semi-dio non sono innate, bensì frutto di una strategia : lo scudo gli fornisce una visione deformata della realtà, ma proprio in questa deformazione l'eroe trova la chiave della salvezza.

In maniera analoga, Calvino cerca di fornire al proprio protagonista gli strumenti per osservare il mondo che lo circonda senza esserne sopraffatto. Nel caso specifico del Barone Rampante, lo fa non attuando una deformazione, ma un *renversement*. Cosimo dagli alberi altera la propria visione, stabilisce una nuova unità di misura, vive una condizione carnevalesca.

Storicamente siamo portati a definire il Carnevale come festa del ribaltamento o dell'inversione - le regole che determinano la vita in società non vengono più rispettate, il mondo si rovescia e tutto diventa possibile. Osserviamo una componente trasgressiva (che sia verso la natura, la società o la ragione) ed una frammentaria (si tratta di un lasso di tempo limitato che si riproduce ogni anno).

Il re del carnevale è il re del paradosso, ma è anche una figura solitaria e malinconica¹⁴. Un eremita. Non a caso al carnevale è associata la figura del demone di mezzogiorno, ora in cui il sole è più alto ed il mondo, privo di ombre, diventa una tabula rasa in cui ogni oscillazione può virare alla turbolenza¹⁵. Ed è proprio a mezzogiorno che Calvino ambienta il principio del suo racconto, l'ora della prima insurrezione del protagonista.

La ribellione per Cosimo non è una parentesi, bensì il leitmotiv di una vita, ed anche la mel-

13. *Ibid.* p.8.

14. MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *Carnaval et blasphème*, 28/04/2008, Centre Pompidou, Paris.

15. Giorgio Agamben, *Stanze, La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), Edizioni Einaudi, sect. Il Demone Meridiano.

ancolia ne farà parte: il Barone alterna dei momenti di solitudine ad altri di incontri fugaci, tra i primi ed i secondi vi sono lunghi momenti di contemplazione. Non si tratta però di un sentimento greve :

« Come la melanconia è la tristezza diventata leggera, così lo humour è il comico che ha perso la pesantezza corporea (quella dimensione della carnalità umana che pur fa grandi Boccaccio e Rabelais) e mette indubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li costituiscono. »¹⁶

Così Calvino ci parla del rapporto tra melanconia e leggerezza, e ispirandosi a Cavalcanti, continua :

« Vorrei che conservaste quest'immagine nella mente, ora che vi parlerò di Cavalcanti poeta della leggerezza. Nelle sue poesie le dramatis personae più che personaggi umani sono sospiri, raggi luminosi, immagini ottiche, e soprattutto quegli impulsi o messaggi immateriali che egli chiama "spiriti". Insomma, si tratta sempre di qualcosa che è contraddistinto da tre :

caratteristiche:

è leggerissimo;

è in movimento;

è un vettore d'informazione. »¹⁷

Troviamo qui le caratteristiche del poeta, messaggero mercuriale, e dei suoi personaggi. L'analogia con la figura di Italo Calvino e quella di Cosimo Piovasco è evidente: leggero, dinamico, comunicativo; così l'autore immagina l'ideale dello scrittore ed i propri personaggi.

Leggero, dinamico, comunicativo, così potremmo ugualmente descrivere Salvatore Scarpitta. Di lui conosciamo un aneddoto di infanzia e sappiamo che negli anni cinquanta viveva a Roma - luogo dell'incontro con Calvino. Cosa gli accade dopo essere sceso dagli alberi? Basandoci sulle indicazioni raccolte sino ad ora, potremmo ipotizzare sia diventato un poeta.

Sbagliato.

Il giovane Scarpitta è diventato un artista.

La sua carriera si articola tra Italia e Stati Uniti. A Roma è attivo nel gruppo di Lucio Fontana, a New York espone con Leo Castelli. Sviluppa principalmente una ricerca pittorica legata alla materia ed al colore, oltre alle tele realizza delle sculture che evocano l'universo delle automobili sportive e della ricerca della velocità.

Il caso di Salvatore Scarpitta mi interessa in funzione della sua attinenza al libro di Calvino e mi consente di spiegare perché nell'immagine del Barone veda l'allegoria della figura

16. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Oscar Mondadori, p.13.

17. *Ibid.* p.16.

dell'artista.

Come un artista, durante tutta la propria esistenza, Cosimo Piovasco adotta uno statuto - quello di uomo che vive sugli alberi - e rifiuta categoricamente di abbandonarlo. Conduce molteplici esperienze, si pone delle domande e cerca di formulare delle risposte, anche se il più delle volte i suoi tentativi si rivelano fallimentari, persiste nella propria ricerca.

Cosimo è caratterizzato da un entusiasmo quasi infantile che lo porta ad osservare il mondo esterno con eterno stupore e divertimento. Cosimo è un'intellettuale che cerca di trovare una corrispondenza tra il mondo sensibile e le formulazioni linguistiche che cerchiamo di applicarvi. Cosimo è un immaturo, perché incapace di scendere a patti con la vita. Calvino stesso scrive :

«La prima lezione che potremmo trarre dal libro è che la disobbedienza acquista un senso solo quando diventa una disciplina morale più rigorosa e ardua di quella a cui si ribella.»¹⁸

Sebbene cosciente del divario che lo separa dal reale, Cosimo si ostina nell'applicare il proprio stile di vita. Leggero, dinamico, comunicativo, la sua etica dell'immaturità, per quanto utopica, si traduce in una serie di comportamenti che assumono un valore estetico determinato. La casa sugli alberi, i vestiti realizzati con le pelli di animali cacciati, la corrispondenza con Diderot nascosta nei tronchi d'albero, il libertinaggio e il nomadismo diventano simboli della sua resistenza.

Si tratta ovviamente di una vicenda letteraria e in quanto tale sviluppata all'estremo, eppure alla sua origine troviamo l'aneddoto di Salvatore Scarpitta, che si rivela eloquente. Il giovane Scarpitta scende dall'albero di pepe, ma solo fisicamente. Metaforicamente, scegliendo di diventare un artista, reitera il protocollo iniziale e nel suo caso questa scelta non avrà conseguenze drammatiche - muore a Manhattan nel 2007, al termine di una carriera costellata di riconoscimenti.

L'opera di Scarpitta, precursore di Lucio Fontana e Joseph Beuys¹⁹, è influenzata dalle tematiche del viaggio, della velocità, dell'apertura dello spazio. Dopo degli studi classici all'Accademia di Belle Arti di Roma l'artista partecipa alla Seconda Guerra Mondiale unendosi ai Partigiani e alla fine del conflitto è ospite del Console Americano in Romania. Segue un breve viaggio in America per ragioni famigliari.

Quando Scarpitta è di ritorno nel suo atelier di via Margutta a Roma - atelier che, per inciso, condivideva con il pittore americano Cy Twombly, il suo lavoro è profondamente cambiato. Prende le distanze dalla pittura espressionista e comincia a realizzare dei lavori su tessuti e bende in tecnica mista, così come delle tele estroflesse. Le sue ricerche divergono da quelle degli altri artisti romani dell'epoca e si articolano a partire della materialità della tela :

« Ho mantenuto l'attenzione sulla tela, per far sì che la tela fosse sempre la protagonista

18. ITALO CALVINO, *Il Barone Rampante* (1957), Edizioni Einaudi, introduction

19. RUGGERO MONTRASIO, Francesco Montraso, *Salvatore Scarpitta & Joseph Beuys: icon for a transit* (2015), Edizioni Silvana.

[...] sebbene il gesto non mi interessasse, mi interessava invece solo la qualità della tela, la qualità del materiale [...] Ho sempre cercato di immedesimarmi sempre più con il materiale, nel suo modo di presentarsi e di essere. »²⁰

L'artista comincia a considerare la tela come una tabula rasa, in un tentativo di purificazione dell'eredità espressionista. La tela cruda e grezza è una materia ostile, che gli resiste : l'unica soluzione è dunque quella di definire un punto di tensione, di strapparla e decomporla, di sconvolgerne la forma. In questo contesto il colore perde importanza, restano delle tracce parzialmente assorbite dalla tela, come se ne fossero parte integrante. È interessante notare gli altri esperimenti di Scarpitta, che testa le qualità naturali della tela imbevendola in colori organici (caffè, vino, calce, tintura di iodio).

Questi primi lavori vengono esposti da Plinio de Martis alla galleria La Tartaruga nell'aprile 1958. La ricerca cominciata in Europa continua negli Stati Uniti a partire dal 1959, dove l'artista rientra con l'appoggio di Leo Castelli - espone nella sua galleria a New York lo stesso anno.

Il confronto con il territorio americano e la sua cultura è problematico per Scarpitta, che ne conserva un ricordo infantile ed un'immagine stereotipata. Leggero, dinamico, comunicativo, il pittore comincia a misurare il suo nuovo spazio d'azione interessandosi alla cultura indigena e alle corse d'auto. Questi due elementi, per quanto contrastanti, convergono in una volontà di ricostruzione : da una parte, la fascinazione per una cultura vergine e sconosciuta, dall'altra, quella per la velocità e la competizione.

Scarpitta continua ad effettuare i suoi esperimenti sulla tela, ma distoglie la propria attenzione dalla materialità per concentrarsi sulla ricerca di una tensione. Il tessuto, dapprima strappato e ricomposto, viene adesso teso sulla struttura del quadro. In questo intreccio, appaiono delle aperture.

La struttura della tela (perimetro, spazio topografico), viene sottoposta ad una tensione che ne provoca l'apertura ed instaura un movimento (e dunque la creazione di uno spazio coreografico). Lo stesso Scarpitta afferma :

« Ad un certo punto mi sembrava logico che tirando la tela l'attenzione fosse condotta più sull'elasticità che sulla materia. [...] L'idea di irrigidire il quadro nasceva dall'esigenza di rendere visibile ogni gesto compiuto, in modo che l'enfasi della tela venisse fuori maggiormente. »²¹

E ancora :

« L'apertura nelle tele non è un fattore di eleganza, ma l'apertura di finestre, come un'apertura per cercare una via di salvezza. »²²

20. LUIGI SANSONE, Salvatore Scarpitta, *introduzione al catalogo della mostra Salvatore Scarpitta (2012)*, Galleria d'Arte Modena di Torino.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

Scarpitta si confronta allo spazio della tela, cerca di sezionarlo, di studiarlo, e, davanti al carattere oppressivo di questa esperienza, cerca una via di fuga. Verso l'inizio degli anni sessanta abbandona la struttura rettangolare della tela per dedicarsi alla creazione delle X Frames :

« I quadri con le X, sono stati presentati in una mostra alla Dwan di Los Angeles nel 1961. Le X Frames consistono in un telaio commerciale da pittore foderato di cartone, con una X di sostegno al centro. Di queste ne facevo, non so per quale ragione, due o tre al giorno e le ammucciavo una vicina all'altra; l'idea era che ognuno potesse organizzarsele come voleva. Volevo dare una visione relativa del lavoro e l'idea era di essere meno coinvolti nella sistemazione finale del lavoro. [...] Lo stimolo a realizzarle, anche se assurdo oggi, significava per me qualcosa. In un palazzo americano prima che sia abbattuto si pongono delle X sulle vetrate. Le X sono lì per ricordare agli altri che il palazzo è condannato. Qualcosa di queste X appena notate, in quell'anno mi impressionò per cui arrivai a prendere un telaio ed a metterci una X dentro. »²³

Osserviamo un allontanamento progressivo dalla struttura della tela, la ricerca di una forma minimalista e di una mise en espace - negli stessi anni, Scarpitta comincia ad esporre degli oggetti, in primis le sue auto da corsa, ma anche altri mezzi di trasporto come slitte e traini.

La presa di possesso dello spazio diventa una problematica centrale nelle ricerche dell'artista, che si concentra sulla sua tridimensionalità : « Lo spazio non più in un senso pittorico, ma in un senso, direi quasi, architettonico. »²⁴

Come Cosimo Piovasco di Rondò, Scarpitta sperimenta un sentimento di oppressione. Come Cosimo Piovasco di Rondò, Scarpitta cerca una via di fuga. L'artista confrontandosi con lo spazio circoscritto della tela, si senta costretto e cerca un'uscita, un'apertura, un movimento verso un altro luogo. Un luogo che possa fungere da contenitore per le sue opere e nel contempo essere opera - come uno spazio architettonico.

Torniamo al Barone Rampante, o meglio alla sua conclusione. Se il principio della narrazione è ispirato alla biografia di Salvatore Scarpitta, leggendo la conclusione ci è impossibile non pensare al caso di un altro artista, Bas Jan Ader. Come Cosimo Piovasco di Rondò, Bas Jan Ader ha dedicato la propria vita a realizzare degli esperimenti sulla leggerezza, ma questo non è l'unico elemento che accomuna l'artista olandese al Barone: come Cosimo Piovasco di Rondò, Bas Jan Ader muore in mare.

L'artista nasce in Olanda nel 1942, figlio di eroi di guerra - il padre è stato fucilato dai nazisti nel 1944 per avere aiutato delle famiglie ebraiche. Studente ribelle, frequente la Rietvelt Academy ad Amsterdam. Dopo una serie di lunghi viaggi in mare, arriva in California, dove si trasferisce e presso l'Otis Art Institute riprende gli studi di arte e filosofia. Ritroviamo dunque un doppio confronto allo spazio europeo ed americano, come nel caso di Salvatore Scarpitta.

Ricordiamo Ader per la sua opera più celebre, il filmato *I'm too sad to tell you*, dove piange

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

davanti alla telecamera senza fornire spiegazioni, ma anche in *Primary Time*, dove realizza delle composizioni con dei fiori degli stessi valori cromatici utilizzati da Piet Mondrian. L'opera di Bas Jan Ader è caratterizzata dalla tensione tra un immaginario romantico (il pianto, i fiori, l'evocazione di un universo sentimentale) e la freddezza dei codici dell'arte concettuale.

Verwoert, critico olandese, scrive :

« Ader usa i mezzi tipici dell'arte concettuale - la riduzione intenzionale dell'arte alla rappresentazione di un'idea specifica - per inquadrare un motivo chiave della cultura romantica, quello dell'eroe tragico che vaga alla ricerca del sublime. »²⁵

Si tratta in effetti di una ricerca metafisica. Tra i gesti compiuti da Bas Jan Ader, il più connotato è sicuramente quello della cascata: un video documenta la sua caduta ad Amsterdam, in un canale, nel 1970; un'altra immagine, risalente allo stesso anno, documenta una caduta dal tetto della propria casa in California. Nel 1971, l'artista realizza un'altro filmato dove lo si vede cadere da un albero. Bas Jan Ader mette ripetutamente la propria leggerezza alla prova, e cade. È interessante notare che per l'artista queste sperimentazioni non hanno nulla a che vedere con la body art, sono semplici dimostrazioni della forza di gravità - così come Lucio Fontana cerca di aprire lo spazio investendolo con il gesto del taglio della tela, Ader utilizza la gestualità proprio corpo per cercare un'apertura. Quali sono veramente le sue intenzioni, e fino a che punto è disposto ad arrivare per realizzarle ?

Dopo avere trascorso gli ultimi anni in California, Ader decide di rientrare in Europa e di fare del proprio viaggio di ritorno un'opera centrata sulle tematiche della solitudine e del nomadismo: il 9 luglio 1975 salpa da Cape Cod, in Massachusetts, su una piccola imbarcazione chiamata *Ocean Wave*, con l'obiettivo di traversare l'Atlantico e raggiungere la Cornovaglia. Il materiale raccolto durante la traversata sarebbe stato oggetto di un'esposizione, in Olanda, sotto il titolo di *In Search of the Miraculous*. L'artista desidera evocare il viaggio che lo ha condotto negli Stati Uniti realizzandone un secondo, speculare, in senso inverso. Qualcosa però non funziona, dopo solo tre settimane si perdono i contatti radio, dopo sei mesi l'imbarcazione viene rinvenuta, affondata, al largo delle coste irlandesi. Di Bas Jan Ader non c'è traccia.

Ader, abituato a sfidare la forza di gravità e misurare lo spazio con il proprio corpo, per il suo ultimo progetto decide di confrontarsi con lo spazio naturale più vicino all'atopia, quello che più di ogni altro rende impossibile ogni tentativo di misura: il mare.

La fascinazione dell'artista olandese per l'Oceano può essere spiegata facilmente. In gioventù era stato egli stesso marinaio, il viaggio in mare rappresenta inoltre un'ideale romantico di ricerca e trascendenza.

Freud²⁶, Michelet²⁷ et per primo Romain Rolland²⁸ hanno studiato questa fascinazione, nota sotto il termine di sentimento oceanico.

25. JAN VERWOERT, Bas Jan Ader, *In search of the Miraculous* (2006), Afterall Publishing, p.13

26. SIGMUND FREUD, *Al di là del principio del piacere* (1977), Biblioteca Bollati Boringhieri.

27. JULES MICHELET, *Il mare* (1992), Il Nuovo Melangolo Editore.

28. ROMAIN ROLLAND parla del sentimento oceanico nelle sue lettere a Freud.

Allan Sekula introduce in un testo critico la natura e la rielaborazione di questo concetto :

« Il sentimento oceanico, quella di un Io indifferenziato che abbia ritrovato la sensazione di fusione primitiva con il mondo, è una nozione che rientra nella psicanalisi alla fine degli anni Venti. Le predilezioni terre-à-terre di Freud, gli permettono di intuire l'importanza dell'immersione oceanica. Conclude il primo capitolo di *Disagio della Civiltà* con un verso tratto dal poema di gioventù di Schiller, *Der Taucher*, (Il tuffatore). Il poema si ispira a questa favola di un re di Sicilia che ordina a un ragazzo di tuffarsi per la seconda volta negli abissi, offrendogli la propria figlia come ricompensa. Pur avendo già trionfato sui pericoli delle profondità marine una volta, la seconda immersione gli sarà fatale: che gioisca, colui che respira sotto la luce del sole. Freud, come Jules Michelet, capiva che il mare, prima di tutto, è l'elemento di asfissia, l'archetipo delle ostilità del mondo. Le riflessioni sul sentimento oceanico condurranno Freud, ancora una volta, alla pulsione di morte, già esplorata in *Al di là del principio del piacere*. »²⁹

Vorrei soffermarmi sull'aspetto mortifero del mare - dopotutto, l'opera di Bas Jan Ader a posteriori ci sembra carica di presagi, il suo ultimo viaggio potrebbe essere letto come un tentativo di suicidio. In una nota relativa a progetti futuri scritta da Ader, possiamo leggere: « Un'intera serie di fotografie sulle morti nell'oceano, sul venir portato via dalle onde. Il mio corpo che si esercita a essere annegato. »³⁰

In *search of the Miraculous* (il titolo, tra l'altro, è ispirato al libro mistico di Petyr Damianovic³¹ che tratta delle teorie occulte di Gurdjigeff³² e della corrispondenza basso-alto), ci parla dell'impossibilità di quantificare lo spazio ed oppone alla nozione di calcolo scientifico quella della credenza. L'artista, cosciente del divario che separa la misura dall'oggetto, e dunque della possibilità di fallire, decide comunque di condurre la propria esperienza ed è proprio in questo frangente che nasce l'opera d'arte, intesa come prova di questo dislivello.

Come il Barone Rampante, Bas Jan Ader spende la propria vita a respingere il limite della propria leggerezza ed il più delle volte lo fa con successo. Le sue cadute - nei canali di Amsterdam, dagli alberi, dal tetto della propria abitazione in California - sono la prova di una tensione dovuta a forze incontrollabili. Leggero, dinamico, comunicativo, Bas Jan Ader sfida la forza della gravità con ironia e precisione. Quando salpa da Cape Cod però, l'artista giunge ad un punto di non ritorno.

Tacita Dean ci parla della sua sparizione in un testo che si presta a differenti letture³³. Citando il mito di Icaro, Dean si domanda quanto Bas Jan Ader fosse cosciente del pericolo della traversata, quanto si sentisse protetto dal suo statuto d'autore. Quali fossero le sue reali intenzioni. Leggendo il suo articolo, che si rivela essere un omaggio di un artista ad un altro

29. JOHN R. HALL, Blacke Stimson, Lisa Tamiris Becker, *Visual Words International Library of Sociology* (2014), Routledge Publishing, sect. Allan Sekula, *Between the Net and the Blue Sea* (Rethinking the traffic in Photographs).

30. DANIELA CASCELLA, *Bas Jan Ader, Rock e altre contaminazioni*, Edizioni Tuttle, Camucia (AR), IT, n. 111, 07/2007.

31. PETYR DAMIANOVIC, *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching*, (1949), Harcourt Brace.

32. COLLECTIF, *Magazine Littéraire* n.131, Dossier Gurdjigeff, dicembre 1977.

33. TACITA DEAN, *And then he fell into the sea*.

artista, ci domandiamo fino a che punto è lecito rischiare in quanto creatori e arriviamo alla conclusione che non esiste un metro di giudizio. Parafrasando il contenuto del suo testo, possiamo affermare che per Bas Jan Ader cadere equivaleva a realizzare un'opera d'arte, e che se non fosse caduto nell'oceano, avrebbe fallito nei suoi intenti.

Anche Calvino riserva la stessa interpretazione alla scelta del suo personaggio.

Cosimo, in punto di morte, riceve la visita di un dottore e di un prete, la sua famiglia lo attende sotto l'albero, ma non prende neppure per un istante in considerazione l'eventualità di una discesa. Osservando il panorama nota una mongolfiera e decide che, fino alla fine, resterà fedele al proprio giuramento :

« L'agonizzante Cosimo, nel momento in cui la fune dell'ancora gli passò vicino, spiccò un balzo di quelli che gli erano consueti nella sua gioventù, s'aggrappò alla corda, coi piedi sull'ancora e il corpo raggomitato, e così lo vedemmo volare via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare... La mongolfiera, attraversato il golfo, riuscì ad atterrare poi sull'altra riva. Appesa alla corda c'era solo l'ancora. Gli aeronauti, troppo affannati a cercare di tenere una rotta, non si erano accorti di nulla. »³⁴

L'opera d'arte è dunque la prova del divario tra la misura e l'oggetto ?

Salvatore Scarpitta e Bas Jan Ader ci illustrano attraverso le loro creazioni che per quanto sia impossibile applicare un giusto parametro di misura, è essenziale tentare di farlo perché nel corso dei vari tentativi l'artista può confrontarsi con lo spazio ed alterarlo. Crearne un'atopia. La nozione di atopia è cruciale in questa ricerca, dove per atopia intendiamo uno spazio non misurabile, non abitabile, unicamente percettibile. Uno spazio privato del suo valore d'uso. Si tratta insomma di una declinazione del ready-made duchampiano³⁵: l'artista prende un oggetto, lo priva della sua caratteristica essenziale e lo presenta, deviato, al pubblico. In questo modo il pubblico non può osservarlo come farebbe abitualmente, ma deve adottare un'attitudine estetica per elaborarne la percezione. Jérôme Stolnitz ci spiega che l'attitudine estetica è disinteressata (priva di un intento di utilizzo), empatica (il soggetto è disponibile a farsi guidare dall'oggetto), attenta (si tratta di uno di uno scambio bilaterale)³⁶.

Quest'attitudine, per essere prodotta, necessita di una distanza, di un margine di manovra. Misurare un oggetto ci permette di capire come utilizzarlo. Possiamo dunque affermare che l'opera d'arte è la prova del divario tra la misura e l'oggetto in quanto l'artista, posto davanti all'oggetto della sua ricerca, rinuncia ad applicarvi un metro di misura valido - dunque a rapportarvi, e sceglie di sospendere il suo valore di utilizzo. Esattamente come il Barone, che sceglie di salire sugli alberi e stabilire una distanza tra sé e il mondo per osservarlo meglio. Il divario che ne consegue è ciò che permette all'opera di esistere in quanto tale.

Resta da definire la postura di questi artisti. Trattasi di immaturità reale o presunta ?

34. ITALO CALVINO, *Il Barone Rampante* (1957), Edizioni Einaudi, introduction

35. ANDREA LA PORTA, *Luoghi/Contrade/Atopia*, documento allegato I.

36. JÉRÔME STOLNITZ, *Aesthetics and philosophy of art criticism: A critical introduction* (1960), Houghton Mifflin Publishing, sect. *The Aesthetic Attitude*.

Abbiamo tendenza a non parlare esplicitamente di immaturità per quanto riguarda il protagonista del Barone Rampante, così come per quanto riguarda gli artisti studiati in questo testo. L'immaturità è un'attitudine spontanea mentre invece Cosimo Piovasco di Rondò, Salvatore Scarpitta e Bas Jan Ader fanno delle scelte specifiche e sembrano essere coscienti delle loro conseguenze. Dovremmo allora prendere in considerazione una nuova forma di immaturità, che trova la propria origine in una scelta di ordine pulsionale, ma che si sviluppa attraverso una serie di atti predeterminati. La storia dell'arte del XX secolo, più specificatamente quella dell'underground art, appoggia questa tesi : il germe di ribellione propagato dalle avanguardie, la frustrazione e l'ostinazione provate da Salvatore Scarpitta e Bas Jan Ader non sono che il preludio di un'etica dell'immaturità che gli artisti dell'underground art dichiareranno esplicitamente.

Vorrei citare a questo proposito il testo di una canzone dei Sex Pistols, Bodies³⁷, estratta dall'album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*³⁸ che può fornirci degli ulteriori spunti di riflessione. Bodies tratta la storia di una ragazza di nome Pauline, che non riuscendo a superare il trauma di un aborto vive per qualche mese in una casa sugli alberi, nel giardino dell'ospedale di Birmingham. Quando sceglie di scendere dagli alberi, Pauline prende il primo treno per Londra, dove incontrerà Sid Vicious ed entrerà a fare parte della comunità punk. Ancora una volta, ci confrontiamo ad un episodio di rottura, ad una postura di immaturità e ad una remissione solo apparente – Pauline scende dagli alberi, ma lo fa per diventare una punk. In questo caso però siamo testimoni di una vera e propria rivendicazione, non estranea ad una forma di paradosso : quella di un'immaturità consapevole. È proprio nella consapevolezza della loro immaturità che gli artisti dell'underground art stabiliranno un'estetica nuova, delle modalità di ricezione alternative, un valore sociale e politico applicabile tanto alla figura dell'artista quanto all'opera d'arte.

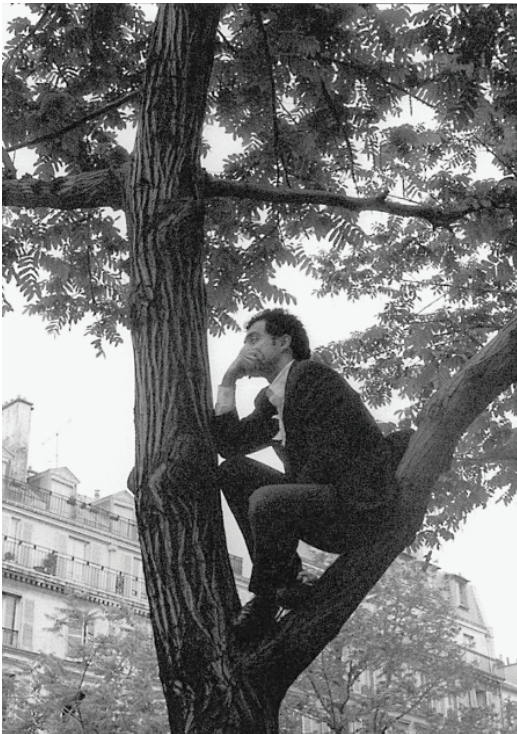
37. The Sex Pistols *Christmas Party, Huddersfield, 25/12/1977*.

<https://www.youtube.com/watch?v=vxkQXK0kRd0>

38. *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, Virgin Records (1977).



Salvatore Scarpitta i fratelli Hunter sull'albero di pepe (1931), California



Italo Calvino a Parigi (1960 environ)



ADER Bas Jan, Broken fall (organic) (1971), Mary Sue Ader-Andersen

Bodies, extrait de l'album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977)

She was a girl from Birmingham
She just had an abortion
She was a case of insanity
Her name was Pauline she lived in a tree

She was a no-one who killed her baby
She sent her letters from the country
She was an animal
She was a bloody disgrace

Body I'm not an animal
Body I'm not an animal

Dragged on a table in a factory
Illegitimate place to be
In a packet in a lavatory
Die little baby screaming

Body screaming fucking bloody mess
Not an animal it's an abortion
Body I'm not an animal
Mummy I'm an abortion

[*Spoken*]

Throbbing squirm, gurgling bloody mess
I'm not a discharge
I'm not a loss in protein
I'm not a throbbing squirm

Ah! Fuck this and fuck that
Fuck it all tha fuck out of the fucking brat
She don't wanna a baby that looks like that
I don't wanna a baby that looks like that.

Body I'm not an animal
Body, an abortion
Body I'm not an animal
Body I'm not an animal
An animal

I'm not an animal
I'm not an animal, an animal, an-an-an animal
I'm not a body
I'm not an animal, an animal, an-an-an animal I'm not an animal
Mummy! UGH!