

Da: *Giovanni Anselmo*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 aprile - 25 settembre 2016), Skira, Milano 2016, pp. 55-61.

## ***Percorrere quel paesaggio ancora un po' illuminato dal sole – particelle e particolari***

**Carolyn Christov-Bakargiev**

In sintesi, possiamo affermare che il lavoro di Giovanni Anselmo, a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha incanalato l'energia e la vivacità della vita reale al fine di mantenere l'energia vitale in circolazione e le situazioni di vita reale in uno stato di apertura e di cambiamento potenziale – mai cristallizzandole in oggetti o serie di elementi inerti. La sua opera – analogamente a quella degli altri artisti del periodo post-minimalista, dell'Arte concettuale e dell'Arte povera – non è mai mimetica o rappresentativa delle sue convinzioni, bensì è basata sul concetto che un'opera d'arte è un esempio concentrato, essenziale, emblematico e percepibile di ciò che avviene nel mondo in generale. Come Anne Rorimer ha brillantemente sintetizzato nel suo saggio in questo catalogo, nelle opere di Anselmo “il reale contiene il qui-e-ora e l'infinito. Tendono a ciò che non può essere visto, ma anche a ciò che può essere indicato tramite le possibilità rappresentative dell'arte per mezzo di elementi significativi: materiali che rispondono alla forza gravitazionale, l'ago magnetico; oppure mediante il linguaggio, la fotografia, il colore. In ultima analisi Anselmo ha partecipato in maniera unica e straordinaria alla riattualizzazione dei precedenti concetti di scultura mediante opere che collocano i fenomeni osservabili in un contesto terrestre”<sup>1</sup>.

Il termine *particolare* indica sia un dettaglio sia qualcosa di distintivo o speciale; deriva dal latino *partire*, separare, dividere, a sua volta alla radice del termine *particella*, che nella fisica rappresenta gli elementi più piccoli identificabili come i mattoni dell'universo. Vengono quindi evocate la continuità di materia e immaterialità, di una pesante roccia e di un pensiero lieve – entrambi costituiti in ultima analisi da attrazioni elementari.

In particolare, l'arte di Anselmo è centrata e orientata in base ai campi magnetici del pianeta e alle forze gravitazionali dell'universo in un luogo e in un momento specifici. Riguarda il modo in cui gli elementi dell'universo si orientano reciprocamente, come particolari al suo interno, e come ciascun punto costituisca un particolare se osservato in uno specifico momento del tempo. Di conseguenza, s'interessa a come tutto ciò che è invisibile diventa visibile in determinate condizioni. Poiché le forze fisiche che governano il nostro complesso universo sono essenzialmente elementari, riducendosi a rapporti di massa, forza, carica elettrica, spazio-tempo e onde, anche le opere di Anselmo sono basate sulle infinite variazioni di un vocabolario elementare che diventa visibile nell'arco dei decenni – luce proiettata, diapositive, pietre, aghi magnetici, terra, blu oltremare, alcune fotografie e disegni. Ogni esposizione, ogni manifestazione è basata sul concetto che il meno è il più e che solo il necessario deve essere mostrato. Ciascuna manifestazione ha l'ambizione di creare una situazione esemplare in grado di provocare negli osservatori una consapevolezza fenomenologica della propria collocazione nel qui e ora, e al contempo la percezione in ogni momento del proprio coinvolgimento cosmico e astrale con l'universo intero. Le opere di Anselmo rivestono quindi oggi la massima rilevanza in quanto ci ricordano ciò che sta al di sotto e al di là del sovraccarico di immagini, dei prodotti virtuali di scarsa qualità, dei messaggi lanciati attraverso le

piattaforme internet che occupano sempre più il nostro spazio mentale, mentre i rapporti umani si degradano a causa della mancanza di tempo e di attenzione.

Quando Giovanni Anselmo entra in una stanza si guarda attorno in modo rapido e attento; individua quasi immediatamente gli elementi importanti connessi al peso e alla posizione – dove egli si trova rispetto ai punti di unione delle pareti e del pavimento, o dove e come porte, finestre e soffitto creano uno spazio mediante la loro relazione reciproca. L'artista calibra anche la propria fondamentale consapevolezza del qui e ora con ciò che conosce del mondo al di fuori della stanza – dove si trova il sole in quel momento o dove si trova il nord, ancorandosi quindi nell'universo (e comprendendo al contempo come egli sia orientato dall'universo stesso), di cui sa di essere solo un particolare.

Solo a questo punto si siede e si rilassa, dando solitamente avvio a conversazioni profonde e assortite sull'arte e sul mondo, muovendo avanti e indietro fra il parlare dell'arte come pratica che deve essere *del reale* e riferimenti indiretti relativi a gravi situazioni sociali e politiche dei nostri tempi, alle guerre e alle violenze di cui sentiamo l'eco, o allo stato di confusione e disorientamento al quale ci abituiamo sempre di più in quest'era digitale nella quale, nei recenti decenni, la divisione cartesiana fra mente e corpo si è ricreata in modo violento. Quando ci incontriamo parliamo di come le persone al giorno d'oggi spesso non sanno riconoscere la direzione del nord, del sud, dell'est e dell'ovest o non hanno idea di che ora sia se non guardando il cellulare. Emerge un senso di profonda empatia quando la conversazione scivola verso "l'esterno" dell'arte, sul nostro ambiente con le sue crisi ecologiche e le persone che lo abitano, sulle loro lotte, sui loro dolori. Anselmo tuttavia torna rapidamente al qui e ora, come se rifuggisse da qualsiasi magniloquente affermazione distinta dalla localizzazione della propria esperienza quotidiana, come se solamente l'esperienza diretta, *reale*, fosse etica e "descrivibile". Questo concetto che l'arte, per essere arte, dovesse essere *reale*, era emerso tra la metà e la fine degli anni Sessanta attraverso una prassi estetica basata sull'idea che l'arte rivestiva un ruolo essenziale nell'emancipazione delle persone dalle vite alienate dalla cultura consumistica. E agiva così su una persona alla volta, iniziando dall'artista stesso.

Durante una conversazione sulla sua giovinezza, una volta Anselmo mi raccontò che aveva una vista ottima (le misurazioni indicavano una capacità visiva di 12/10, una vista con possibilità di percezione stereoscopica) e che quindi, durante il servizio di leva, era stato assegnato a una divisione specializzata nell'imparare a coordinare strumenti al fine di mirare ai bersagli nel modo più preciso possibile. La vita lo indirizzò infine all'arte e ovviamente utilizzò la sua vista per scopi pacifici.

L'atteggiamento di modestia etica e percettiva di Anselmo corre in parallelo all'approccio fenomenologico degli scritti di Maurice Merleau-Ponty (1908-1961): *Fenomenologia della percezione* fu pubblicato nel 1945, mentre l'opera ultima, *Il visibile e l'invisibile*, uscì nel 1964. In queste opere l'interconnessione tra vedere il mondo e toccare il mondo viene definita attraverso un senso di visibilità errante rispetto a ciò che è vicino ma al contempo continuamente in mutamento.

Da un lato non c'è un mondo "là fuori" e neppure esiste una coscienza pura "qui dentro", bensì esiste una terza modalità di vedere l'esperienza come una forma di comportamento – di azione nel mondo, un incontro mondo/coscienza dove la coscienza esiste soltanto quando è effettivamente coinvolta nella materia e nel corpo del mondo. La coscienza è questo diventare visibile del mondo nel coinvolgimento con il proprio Essere. Tuttavia l'Essere non si mostra mai alla nostra coscienza in tutta la sua completezza; l'esperienza è quindi limitata dalle percezioni parziali che abbiamo dell'Essere. Per Anselmo questa corrisponde alla comprensione del particolare e il vedere il mondo come un potenziale di particolari è anche una forma di parzialità. Sia per Anselmo sia per Merleau-Ponty, il corpo, il nostro corpo, è uno strumento di percezione, o meglio, una coscienza incarnata con una precisa intenzionalità. Non è un oggetto né un contenitore della mente bensì un incontro.

Esiste una fattualità in tale visione fenomenologica, un contenere assieme la piccolezza di scala del proprio corpo-coscienza percettivo e il senso di vastità dell'universo in cui esso è contenuto. Esiste una tensione fra la quotidianità, la realtà, l'autenticità della roccia di granito nelle installazioni di Anselmo e il senso di grandezza e sideralità dell'universo, del cosmico all'interno del quale il quotidiano è sempre inscritto. Tale tensione è fisicamente rappresentata dalla presenza dell'ago magnetico, le cui particelle lo dirigono verso il polo nord. Percepire queste sfere cosmiche significa vivere anche sul piano astrale ed essere consapevoli di come il cosmo pervada ogni cosa, anche la più piccola. In tutta la sua opera Anselmo si è quindi impegnato a mettere in relazione e commisurare lo smisuratamente piccolo (*l'invisibile*) con l'infinitamente grande (anch'esso *invisibile*), vedendoli entrambi come interconnessi attraverso forme diverse di un sottostante unitario flusso di energia in costante mutamento. Una simile prospettiva colloca l'opera d'arte in corrispondenza del punto focale di queste due scale – e tale punto focale corrisponde allo spazio del visibile, allo spazio dell'esposizione, allo spazio di una presenza *intenzionale* (opposta alla presenza non intenzionale delle cose nell'universo al di fuori dell'arte) indicata dall'artista e compresa e sperimentata dal visitatore in una danza di reciproca comprensione e consapevolezza.

La questione di come rendere manifesto ciò che normalmente è invisibile può naturalmente riportarci all'ossessione tutta ottocentesca di riuscire a vedere quanto precedentemente era invisibile – onde elettromagnetiche con frequenze non visibili sotto forma di luce, quali le onde radio, o l'infinitamente piccolo attraverso il microscopio, o l'interno del corpo mediante i raggi X, o particolari del mondo prima sconosciuti tramite la fotografia o l'interno di un edificio mediante le costruzioni architettoniche in vetro. La prassi di Anselmo non è tuttavia correlata a tali impulsi; è invece più affine alla moderna fisica, in particolare alle teorie del Novecento che tentano di unificare tutte le interazioni fondamentali, di associare forze precedentemente considerate separate: la forza forte, la forza debole, la forza elettromagnetica e la forza gravitazionale. Il moto delle particelle a carica elettrica origina il magnetismo, per il quale gli oggetti producono campi che attraggono o respingono altri oggetti; tutto è soggetto al magnetismo, ma in alcuni casi l'effetto è maggiore – ad esempio il pianeta con i poli a nord e sud. In virtù della forza gravitazionale tutti gli oggetti con una massa sono attratti da altri oggetti in base alle rispettive masse e alla distanza tra loro – in termini profani, infatti, ogni elemento nell'universo ne attira o ne respinge qualche altro. Poiché la forza gravitazionale è la più debole, la sua azione ha un effetto molto blando sulla forma e sull'aspetto dei nostri corpi e delle cose che vediamo, ma si tratta comunque della principale responsabile del comportamento di strutture estremamente grandi su scala macroscopica, come quando l'idrogeno si fonde sotto pressione per dare origine alle stelle e poi le raggruppa in galassie, oppure, per restare più vicini a noi, come l'orbita della luna e le maree del nostro pianeta. Per Einstein tale forza era una conseguenza della curvatura dello spazio-tempo e proprio recentemente, all'inizio del 2016, pochi mesi prima della pubblicazione di questo catalogo, gli scienziati sono riusciti ad ascoltare l'universo in modo così profondo da trovare la prova delle onde gravitazionali, descritte nella teoria della curvatura spazio-tempo di Einstein e causate dalla collisione di due buchi neri (oggetti con una massa così densa che anche alla velocità della luce nessun altro oggetto può sottrarsi alla loro attrazione).

Ma cosa correla il fascino provato da Anselmo per queste forze impercettibili che regolano l'universo con noi e con l'arte? In che modo una creatura così piccola come un essere umano può rapportarsi a tali questioni al di là di una conoscenza astratta e accademica di esse? Una semplice risposta si può trovare nella sua toccante metafora del buco nero, *Neon nel cemento* (1967-1969); l'opera, che appartiene alla collezione del Castello di Rivoli, è costituita da un neon acceso e avvolto nel cemento in modo che la luce non sia mai visibile ma che la relativa energia attraversi effettivamente il blocco di cemento. Questa fondamentale opera è stata restaurata e installata in

occasione della presente esposizione. Per molti versi la missione di Anselmo è quella di rendere manifeste tali conoscenze nei modi più semplici ed esemplari, attraverso esempi concreti del loro funzionamento; il che rende le sue opere paragonabili a veri e propri esperimenti scientifici che chiunque può comprendere. È questo il significato di una sua dichiarazione del 1969 secondo cui le sue opere d'arte sono “la fisicizzazione della forza di un'azione, dell'energia di una situazione o di un evento” e non “natura morta”<sup>ii</sup>.

L'apprezzamento di Anselmo per il vuoto nello spazio espositivo – vuoto che valorizza lo spazio stesso – e la sua attenzione alla luce (il raggio di luce proveniente dalla lampadina del proiettore di diapositive, da quando ha iniziato a usarlo nel 1970) e altri elementi essenziali potrebbero suggerire un'analogia con l'estetica del sublime in Burke e in Kant, ma l'arte di Anselmo si inserisce solo superficialmente nelle sfere del concetto romantico di sublime. Al contrario, l'artista capovolge la tendenza tipicamente romantica di sminuire l'essere umano riducendolo a una dimensione microscopica in confronto alle vaste e terrificanti forze della natura che potenzialmente possono distruggerlo. L'estetica del sublime emerse nel Settecento, quando l'infinitamente piccolo era il corpo umano e non, come oggi, le particelle subatomiche. Nell'opera di Anselmo la scala astronomica è invece direttamente connessa alla scala del corpo singolo, in modo che emerga sempre un senso di grande rassicurazione, vicinanza e forza, e non il dramma della perdita e della distanza. È il corpo umano con le sue capacità percettive ed energetiche a costituire la base della prassi artistica di Anselmo. Spesso si trova nelle sue opere il riferimento alla “spanna”, la larghezza della mano di una persona e anche l'altezza della pietra, quella pietra che ci consente di essere appena un po' più vicini al cielo se ci saliamo sopra, come l'artista invita i visitatori a fare in molte delle sue esposizioni.

A partire dall'opera inizialmente intitolata *Interferenza nella gravitazione universale* (1969), e successivamente nota anche come *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* (1969-1971), per l'occasione riattualizzata in una nuova versione di venti fotografie stampate su tela, ciascuna in formato 30 x 30 cm, esposte lungo la parete orientata a sud come una punteggiatura dello spazio che accompagna il visitatore, Anselmo ha ideato un inedito percorso che costituisce nel suo insieme una vera e propria nuova installazione e che esalta il movimento architettonico dell'edificio nonché il suo orientamento rispetto al movimento reale del sole lungo l'asse est-ovest. L'opera originale era stata realizzata dall'artista che aveva scattato una fotografia ogni venti passi mentre camminava in direzione ovest inseguendo il sole che tramontava; camminando in direzione opposta alla terra che girava sotto i suoi piedi, nella stessa direzione del sole che vedeva scendere (cioè mentre la terra girava per portarci al buio, senza più la visuale diretta sul sole), l'artista guadagnava qualche attimo infinitesimale di tempo prima di sperimentare il tramonto. Questo tempo *in più*, ottenuto non con viaggi interstellari alla velocità della luce ma semplicemente standosene con i piedi per terra, agisce nelle emozioni dello spettatore anche a livello simbolico, certamente, poiché ci ricorda l'eterno desiderio, naturale e comprensibile, di dilatare il tempo e allungare la nostra vita; ma per Anselmo ciò che conta è che questa dilatazione o allungamento del giorno, anche se invisibile all'occhio nudo (la posizione del sole nei venti scatti fotografici rimane quasi identica), è assolutamente *reale*: non metaforico, e nemmeno una rappresentazione. Il mezzo fotografico, che consideriamo quanto di più rappresentativo – e dunque irreal – ci sia, si rivela invece uno strumento capace di misurare la nostra vita vissuta, prova autentica del nostro esserci e della nostra libertà di esserci esattamente così come intendiamo, in maniera decisa e consapevole, avendo scelto di opporci al calare del sole. Almeno per un po'. Il fatto poi che una fotografia analogica sia la registrazione materiale della luce rifratta da un oggetto aggiunge un livello ulteriore di autenticità a tutta l'operazione, poiché ciò che la macchina riprende è la fonte di ogni luce sulla terra, cioè il sole.

L'opera, esposta inizialmente nel 1971 come multiplo costituito da una serie di venti piccole stampe fotografiche, è stata riproposta molte volte in versioni diverse nel corso degli anni, adoperando di volta in volta formati differenti. Questa apertura al fatto che un'opera d'arte possa riapparire di volta in volta diversa nel corso degli anni è alla base della visione di Anselmo, che non è continuamente alla ricerca di nuove invenzioni o forme ma che, nel tempo, ha formato il suo vocabolario di elementi essenziali che variano a seconda della situazione in cui allestisce una mostra. Quante volte abbiamo visto *Particolare*, e quante *Direzione*? Ogni volta c'è innanzitutto il piacere del riconoscimento, il senso di appartenere a un mondo conosciuto eppure sempre diverso, come il sole che sorge ogni giorno e le stelle che spuntano la notte, a volte di più a volte di meno, a seconda della stagione e del luogo del pianeta dal quale si alza lo sguardo. È questo il senso profondo della parola "aperto" nella nota che Anselmo pubblicò nel volume di Celant del 1969: "Io, il mondo, le cose, la vita, siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristallizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del nostro vivere"<sup>iii</sup>.

Ma questa nuova versione per la Manica Lunga – pinacoteca cinquecentesca dove i quadri a parete si alternavano alle reali finestre sul mondo – è lunga più di 100 metri. Camminando per questa lunga galleria verso la finestra sul fondo, verso occidente, verso il sole che scende, Anselmo ha potuto rivisitare ancora una volta la sua opera. Anziché ridurre la scala del lavoro l'ha invece ampliata, quasi fino alla lunghezza dell'edificio stesso. L'epifania accade quando, da visitatore, si cammina oggi nella Manica e ci si accorge d'improvviso di stare percorrendo, più o meno come aveva fatto Anselmo, proprio venti passi tra un'immagine e l'altra. Ed ecco che, d'improvviso, si comprende davvero tutta la radicalità del gesto dell'artista che, munito di macchina fotografica, camminava in un paesaggio del lontano 1969 scattando una fotografia ogni venti passi. Si ribalta di nuovo il rapporto dell'arte con la realtà: oltre a guadagnare una minuscola porzione di tempo prima che il sole si nasconda dietro alla Manica, verso i colli, il tempo stesso s'incurva e si piega, e ci ritroviamo proprio lì, e attraversiamo ancora quello stesso paesaggio, ancora illuminato di sole. Corre l'anno 1969.

---

<sup>i</sup> Vedi p. 79 in questo catalogo.

<sup>ii</sup> G. Anselmo in G. Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969, p. 109.

<sup>iii</sup> Ibid.