

Perché la scultura non è poi così noiosa

Charles Baudelaire intitolò un capitolo della sua celebre critica al *Salon* parigino del 1846 «Perché la scultura è noiosa», a cui seguirono i versi: «L'origine della scultura si perde nella notte dei tempi, questo ne fa un'arte da Caraibi.»¹ Baudelaire deplora l'assenza di una coscienza storica vitale negli scultori a lui contemporanei che ritiene selvaggi, quindi primitivi, orientati al passato e per questo noiosi. Li chiama con tono sprezzante, *sculptiers*, che si può tradurre al meglio con *scalpellatori*. Cos'avrebbe detto Baudelaire, che senza dubbio riteneva la pittura la forma d'espressione artistica più consona alla sua epoca, dei lavori di Paolo Chiasera e dei due atti del *Rotes Schauspielhaus* in particolare?

Questi mostrano indubbiamente una profonda coscienza delle fonti storiche. Così Chiasera si ha affrontato l'incarico di creare una scultura pubblica per la Rosa-Luxemburg-Platz, nel quartiere Mitte di Berlino, innanzitutto in modo analogico. Si è immerso nell'opera dell'architetto Hans Poelzig, i cui caseggiati circondano la piazza, e ha poi iniziato a ricostruire in legno, cartone e polistirolo la forma imponente delle colonne luminose dello scomparso Großes Schauspielhaus per la piccola area verde all'angolo tra la Almstadt- e la Rosa-Luxemburg-Strasse. Quasi come resti archeologici sono emerse in mezzo agli altri edifici, di gran lunga meno ambiziosi, dell'architetto e sono rimaste lì sotto gli alberi del giardinetto pubblico come rovine di un tempio. Nei loro unici tre mesi di vita sono andate visibilmente in rovina a causa del vento, delle precipitazioni o per semplice vandalismo. Il funzionario addetto della polizia locale ha dovuto più volte riportare l'appunto di alcuni residenti sul fatto che quell'opera fosse una noia.

Questo tipo di noia è poco produttiva se si vuole comprendere un approccio quasi sperimentale, che intende la scultura come uno stato temporaneo, il cui obiettivo è la de-lateralizzazione dell'immagine e dell'oggetto. Perché in seguito al primo stadio di vita del *Rotes Schauspielhaus*, come scultura, Chiasera ne ha previsto anche un secondo, come quadro. In queste condizioni mutevoli diventa difficile individuare un orientamento estetico e ancor più difficile è ricostruire come questi lavori vivano la propria storicità rispetto alla forma e ai grandi riferimenti artistici. In altri termini: quali sono le qualità scultoree di un frammento di colonna di legno, cartone e polistirolo lungo 8m? Che concezione di oggetto d'arte c'è dietro un lavoro che viene esposto al decadimento quasi immediato e dopo tre mesi viene fuso? Come va interpretata la manifesta volontà dell'artista di trasformare un progetto esterno *site-specific* in un quadro?

Innanzitutto i lavori di Chiasera presuppongono un osservatore estremamente flessibile e acuto. Uno che può convivere con il fatto che lo stato di aggregazione di un lavoro non sia fisso, che l'opera possa essere scultura, quadro, cenere, rifiuto tossico o proiezione immateriale. Uno che non si accontenta di decifrare in modo lineare, seguendo regole sintattiche e lessicali, ma che riconosce da sé e

¹ Definizione utilizzata già da Diderot, sempre nel contesto della scultura. Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 2004, p. 85.

interroga strutture e spazi. Deve essere in grado di ricostruire contesti e parentele e leggere connotazioni, perché solo così si può mettere in moto la potenza critica di questi lavori. *Rotes Schauspielhaus* non è un lavoro che si può semplicemente vedere, capire e archiviare.

Se quindi si è costretti ad accettare il lavoro come transitorio e di conseguenza non se ne può dare una definizione finale senza perdere qualcosa di fondamentale, allora quest'impossibilità può essere usata come veicolo per cogliere le gesta artistiche di Chiasera. Così appare significativo constatare il costante ritorno di Chiasera alla pittura. Dietro si nasconde forse un'attitudine simile a quella di Marcel Duchamp, che in un documentario del 1963 ricorda come nel 1912 – quando era ancora esclusivamente pittore – dopo un lungo viaggio per i centri artistici e i musei europei prese la decisione di lasciarsi alle spalle la pittura o quantomeno la pittura fine a se stessa.

Al contrario decise di introdurre nella pittura elementi di natura assolutamente varia e a questa del tutto estranei. Vi vide l'unica possibilità per abbandonare le strade già battute e ridare una carica linguistica ai dipinti e farne una superficie di proiezione intellettuale.²

Evidentemente Chiasera condivide con Duchamp la convinzione che metafora linguistica e dipinto – rappresentazione e oggetto – non siano più concepibili insieme e che la loro differenziazione richieda media diversi.

Non da ultimo per ragioni biografiche Duchamp si accontenta di una serie di valigie che racchiudono l'essenza del suo pensiero e della sua opera.

Chiasera invece, 100 anni dopo, dà sfogo alla sua propensione a un'estetica ludica in grandi formati che sembrano modelli di un esperimento scientifico-filosofico, le cui fasi di sviluppo vengono fissate con massima precisione in fotografie e filmati. Questi si possono sia leggere come atti o sequenze simboliche con cui Chiasera indirizza l'interrogativo artistico – come si tramandino storicamente le forme iconiche – che osservare come differenti stati di aggregazione degli oggetti nello spazio non-euclideo, quindi come stadi di esperimenti meta-scientifici. Interpretarli come gesti distruttivi o sciovinisti sarebbe stupido, in quanto la loro rilevanza risiede proprio nel fluido della forma mutevole.

La grande vicinanza dell'approccio di Chiasera ai modelli di pensiero matematici o propri delle scienze naturali si può vedere dall'esempio di Henri Poincaré, i cui lavori, come è stato dimostrato, influenzarono in maniera determinante già lo stesso Duchamp³. Nel 1913 il matematico francese pubblicò uno dei più importanti scritti sulla geometria «qualitativa», intitolato *Dernières Pensées*.

Duchamp rimase affascinato soprattutto dall'idea che forme e misure in mondi n-dimensionali siano relativamente ininfluenti. Secondo Poincaré in questa disciplina due figure sono uguali ogni volta che è possibile sostituire una con l'altra mediante una deformazione continua – indipendentemente a quali leggi siano sottoposte e presupposto che la deformazione non venga interrotta.

² cfr. Herbert Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance*, New York 2010, p. 7/8 e soprattutto la nota 2.2., p. 147, dove si trova la citazione originale.

³ op. cit., cap. 5, p. 83-98

Questa definizione sembra la descrizione del metodo di lavoro di Paolo Chiasera. Se si pensa inoltre che Poincaré scrisse già nel 1892 il suo libro *Les méthodes nouvelles de la mécanique céleste* si potrebbe pensare di aver trovato la concreta regia dei due atti del *Rotes Schauspielhaus*. In definitiva il quadro relativamente piccolo ottenuto dalle ingenti masse di polistirolo della colonna con l'ausilio della trementina come agente di volatilizzazione è la versione rosso Pompei della fotografia di un cielo poco nuvoloso.

In libera analogia con la teoria della relatività di Einstein, che sarebbe stata inconcepibile senza le considerazioni di Poincaré, Chiasera riassume il processo di formazione dei suoi lavori in una formula che introduce il momento dell'accelerazione. Nel caso della trasformazione dal primo al secondo atto del *Rotes Schauspielhaus* questo ruolo viene svolto dalla trementina mentre in *Condensed Heidegger's Hut* e in *Archivio Zarathustra* è il fuoco.

In questo contesto sapere se Chiasera si sia effettivamente confrontato con la matematica di Poincaré o se le sue riflessioni seguano linee proprie è in fondo irrilevante. Per Chiasera, il cui cosmo è fortemente influenzato dal pensiero di Aby Warburg, non esiste veramente la necessità di distinguere l'arte dalla scienza fino a quando la somiglianza intellettuale e visiva è sufficientemente grande. Perciò i suoi lavori in fondo sono esperimenti e allo stesso tempo anche modelli e quadri di esperimenti.

Susanne Prinz