

Testi tratti dalla monografia

Andrea Chiesi

edita per Lipanjepuntin Arte Contemporanea, Trieste
da Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2003

Corporis fabrica.

(La trasfigurazione del paesaggio contemporaneo nella pittura di Andrea Chiesi).

Fernando Castro Flórez

Regis Debray ha parlato di una situazione estetica di *post-paesaggio*, quando il malessere si è diffuso nella natura e nella rappresentazione. Il fatto non è, certamente, che il volere dell'arte e del paesaggio abbiano capitolato, "ma al contrario, è più forte che mai, in proporzione alle nostre nostalgie" (1). E' ovvio che la stessa nozione di paesaggio si costruisce attraverso il ricorso a tutto ciò che è pittoresco, essendo quest'ultimo termine rappresentante del primo. Il paesaggio diviene un duplicato di un'immagine precedente, non è qualcosa di statico, bensì si ricompone costantemente in diverse immagini singolari. La particolarità è un'unità empirico-percettiva di un momento incorporato nell'esperienza del soggetto, ma quella capacità originaria della natura si trova modellata dalla *norma artistica* (2). In diversi momenti o in presenza di eventi atmosferici diversi della giornata il paesaggio può essere *diverso*, la pittura riesce ad acquisire la patente delle "forme piacevoli" in opposizione al *piano desertico*. "Non c'è dubbio che la percezione della natura come paesaggio e non soltanto come semplice sfondo scenografico di narrazione è stata in relazione diretta con la capacità di osservazione del mondo che ci circonda e del fatto di intendere la natura come un insieme di contemplazione, godimento e riflessione. La nozione di paesaggio porta a pensare alla natura come a un ente autonomo nel quale l'uomo stabilisce relazioni, ma nel caso diventi un oggetto acquisisce la qualità di soggetto, sia passivo che attivo, generando emozioni e un'affettività capace di commuovere" (3). Di certo l'opera di Chiesi tenta di immergersi nella complessa o enigmatica relazione tra l'arte e questa "seconda natura" che è articolata come un *paesaggio (vuoto) delle fabbriche*, qualche scenario fondamentale (benché periferico) della contemporaneità; nella sua straordinaria *archeologia industriale* (4) che mostra immagini di desolazione troviamo una grande carica emotiva, la sua apparente vacuità, e contemporaneamente la loro presenza pura e diafana ci sconcerta, evocandoci luoghi primordiali, dove l'uomo e la natura si incontrano. Tuttavia stiamo contemplando il regno catastrofico degli artifici, il culmine del pensiero metafisico come tentativo di organizzare tutti i nessi casuali, abbandonato a una specie di naufragio a cui assiste, come spettatore, un pittore tanto analitico quanto ossessivo.

Nella *Critica del giudizio* di Kant il sublime(5) fa intervenire le differenti facoltà in modo che si pongano in lotta fra loro, "che una trascini l'altra alla sua massima espressione e al suo limite, ma che l'altra reagisca spingendola a una ispirazione che da sola non avrebbe trovato" (6). Jean-François Lyotard ha usato il *sublime*, emerso nell'ambito filosofico in relazione alla incapacità di ridurre a una concettualizzazione una grandezza matematica o dinamica nella Natura, per stabilire la differenza tra modernità e post-modernità. L'estetica moderna è un'estetica del sublime ma è nostalgica e quindi permette che l'irrapresentabile sia allegato solo come contenuto assente, ma la forma continua ad offrire al lettore o al contemplatore, grazie alla sua costanza riconoscibile, una materia di consolazione e di piacere. Tuttavia, questi sentimenti non formano l'autentico sentimento del sublime, che è una mescolanza intrinseca di piacere e di pena: il piacere del fatto che la ragione possa eccedere qualsiasi presentazione, il dolore che

l'immaginazione o la sensibilità non costituiscano la misura del concetto. Il post-moderno sarebbe quello che aggiunge l'impresentabile nel moderno e nella presentazione stessa, quello che si nega alla consolazione delle belle forme, al consenso di un gusto che permetterebbe di sperimentare insieme la nostalgia dell'impossibile, quello che individua presentazioni nuove, non per goderne ma per far sentire meglio che esiste qualcosa di impresentabile. In buona misura si può dire che la pittura di Chiesi mette in discussione il tema del sublime attribuendogli di nuovo il legame con il *pittoresco*, allontanandolo da una astrazione autoritaria, da questa particolare forma dell'agorafobia spirituale. D'altra parte questo stesso artista, in un testo del novembre 2001, ha sottolineato la dimensione di solitudine, tensione e apocalissi imminente che è sedimentata nei suoi quadri. Presentazioni, dunque, di qualcosa che, benché figurativo, va oltre la concettualizzazione, simboli in cui incontriamo una dimensione d'*infinità*. Paul de Man sottolinea che la dinamica del sublime segna il momento in cui l'infinito è congelato dalla materialità della pietra, il momento in cui non è concepibile nessun pathos, angoscia o simpatia, che vorrebbe dire la perdita completa del simbolico (il segno non si adegua al significato) come un momento negativo necessario (7): il cielo come una calotta vuota che lo contiene tutto, il mare come uno specchio illimitato, ma entrambi pronti a trasformarsi in abissi che se li inghiotteranno completamente. Nei magnifici quadri di Chiesi il cielo è, praticamente inesistente, il fondo, bianco-abissale di una scenografia ombrosa, e nel campo della rappresentazione possiamo apprezzare una riduzione molto lucida a una rigida monocromia. Chiesi riafferma la volontà di escludere dal suo immaginario la presenza del soggetto, di quegli individui che nella pittura romantica, soprattutto in quella di Friedrich si avvicinavano alle sponde del mondo (forse guardando le impossibilità del viaggio). Il pittore delle strutture industriali, di questa nuova *terra svuotata di senso*, rinuncia alla figura umana (8) dato che il *soggetto* che l'interessa è l'architettura del tempo, della tecnica diffusa su tutto il pianeta. Veramente consapevole della dislocazione contemporanea (9). Le architetture industriali da cui Chiesi ha preso le mosse sono rovine della modernità, contraddistinte dalla pulsione alla *demolizione* (10). Questi edifici non sono semplici monumenti del presente, ma sono *segnati dalla rovina e dall'abbandono*, come se Chiesi continuasse l'*archeologia tragica* di Piranesi, quell'introdurre l'etereotopico (o aberrante) nel cuore del reale (11), o ampliasse il *culto romantico* delle rovine, che segnava un crudo limite dell'eroismo (12). Conviene tenere presente che Andrea Chiesi è andato sempre più allontanandosi da ciò che abbiamo chiamato "archeologia industriale", e dunque da qualsiasi volontà mimetico-documentale, per radicalizzare la sua pittura come una *trasfigurazione* degli spazi reali. Con tutto questo processo di essenzializzazione che lo porta ad una maggiore astrazione, tuttavia non riesce a perdere una profonda *dimensione allegorica*. Credo che Chiesi, al quale piace la qualificazione di "incubi virtuali" attribuita ai suoi quadri, si ben sintonizzato con la concezione di Benjamin della storia come allegoria: il carattere ininterrotto, distrutto della natura che trova la propria scrittura nei frammenti e nelle rovine. L'*angelo nuovo* si rivolge verso il passato dove una tempesta riduce tutto a rovine, senza riuscirci tenta di fermarsi, e il suo anelito è trovare un *tempo dell'adesso* che possa rompere il *continuum* della storia. La *critica politica* acquisisce in questa opera una qualità ellittica senza cadere nel patetismo delle offerte; le incursioni di Chiesi nelle aree industriali o nell'architettura fascista non risponde al mero "formalismo" ma al contrario ad una raffinata preoccupazione che possiamo anche definire di tipo etico (13). Utilizzando la materia fotografica come parte del processo di *trasfigurazione del paesaggio contemporaneo*, questo artista, riconoscendo la propria ammirazione per il progetto dilatato dei Becher, pone le basi di una radicale meditazione su una *cultura dell'amnesia*. In *Oltre il principio del piacere* Freud ci racconta che la coscienza sorge sulla traccia di un ricordo, cioè dell'impulso di morte e della degradazione del vivere, qualcosa che la fotografia sostiene come duplicato del reale ma anche

come il *teatro della morte* (14). Nell'età della rovina della memoria (quando la vertigine catodica ha imposto la sua stregoneria) il tempo è completamente smembrato, e proprio da questo sorge la presenza di una reminiscenza. L'arte conosce l'importanza di staccarsi dal tempo per cercare, come fa Chiesi in uno *spazio scarnificato*, le *corrispondenze* come un incontro che conservi lo scorrere accelerato della realtà, come dire uno sforzo eroico di affondare il sublime nella turbolenza del tempo: queste pitture di stazioni di servizio, grandi pianoterra di fabbriche vuote, manifesti posti in regioni desertiche, gru e vagoni ferroviari, riscattano dalla pura corrosione forme di una rara armonia, enigmi metallici che ci parlano come se fossero degli avi ai quali non si è reso il lutto dovuto.

La preoccupazione allegorica di questo artista lo porta a stabilire gli elementi necessari per una *nuova rappresentazione della melanconia*. In ultima istanza i suoi paesaggi hanno qualcosa della *vanitas*, ci presentano un mondo di disordine, corrosione, assoluta incertezza, in cui non c'è tanto un'esclusione della figura umana quanto una manifestazione del fatto che è *morta* o almeno non ha energia per confrontarsi con un *destino rovente*. Lo *sconforto soggettivo* contrasta con la vibrazione enigmatica dello spazio architettonico che Chiesi *fabbrica* letteralmente. Si potrebbe parlare di un *corporis fabrica*, di una proiezione dell'*inconscio politico* sulle industrie abbandonate ma anche su quello nascosto dall'ideologia liberale-cinica, tutta quella storia che è meglio allontanare dalla vista anatematizzandola. Questi dipinti invece ci ridanno il *periferico*, quello che è stato sotterrato velocemente, dotando gli spazi di una *tonalità inquietante*. "Sì, come dice il motto, "*Liebe ist Heiweh*", l'amore è il male del paese, la condizione moderna trasforma quel sentimento in sentimento di "inquietante estraneità": a partire da allora tornare con lo sguardo ai "limiti dell'antica patria degli uomini" comporterà sempre una grande carica d'angoscia" (15). L'atmosfera metafisica dei paesaggi di Chiesi finisce così per essere come una barricata estetica in un tempo di cambiamenti, una straordinaria trasformazione del familiare nell'estraneo, cioè una materializzazione di quello che Freud chiamava *Das Unheimliche*. "Trasformo - ha detto Chiesi - gli interni abbandonati in budelli inquietanti". Queste presenze enigmatiche - come ho indicato - vanno d'accordo con la melanconia moderna, quel presentimento per cui nessuna *mathesis universalis* può ormai mettere in ordine la dislocazione della realtà: dobbiamo *costruire il mondo* con le rovine e le visioni più strane, nonostante sia imminente la caduta, confidando che la *pazienza* sia capace di fare in modo che *l'evento abbia luogo*.

Chiesi dipinge ciò che manca, cioè - proprio nel senso etimologico - con gli scarti costruisce un *cosmo*. "Il paesaggio - dice questo artista - si è trasformato in qualcosa d'altro". Davvero, un gasometro diventa un Moloch, la divinità assassina (16) che inevitabilmente associamo ormai a *metrópolis*. In queste pitture impariamo a contemplare i monumenti della devastazione, come possono sorgere *luoghi* nel tempo della precarietà senza cadere nella fascinazione quasi-ortodossa, per il *non-site* (17). È significativo l'omaggio velato che Chiesi fa al campo di raggi di Walter de Maria, quel luogo contemporaneo di disastri e di assassini militari fuori dal comune (18), tracciando di nuovo un dominio del *sublime matematico*, proprio lì dove la catastrofe o il dramma possono accadere. Tuttavia questi dipinti non sono pessimisti (19), ma in essi pulsa l'insorgenza di una tonalità plastica connessa permanente con il nichilismo punk (20) e con ciò che Chiesi chiama, lucidamente, la "musica tribale contemporanea". Convinto del potere della pittura come pausa contemplativa, si lascia andare a una *sensibilità industriale*, dilatando il suo immaginario in creature meccanico-siderali, in composizioni dove il precario, il vacillante o l'incerto possono fondersi con la geometria perfetta, dunque, con una volontà di ordine. Anche se questi quadri che hanno qualcosa delle *inquadrature cinematografiche* costituiscono un rischioso *pensiero dell'estraneo*, ho la sensazione che l'opera di Chiesi sia, deliberatamente, *criptica*. Di fronte alla stanchezza situazionista dell'arte nell'evento o quella tautologica del

concettuale, l'opera d'arte esibisce un rimanente o un'ombra enigmatica che Mario Perniola ha vincolato all'incorporazione criptica (21). Il pittore, in tempi di letteralismo e di fascinazione stupida per l'imbecillità, torna ancora una volta ai *confini* per trovarvi *visioni che sono veramente provocatorie*: il vuoto della tecnica, di quella metafisica, per usare termini heideggeriani, che arriva perfino alla cibernetica. Lì, nella terra del vuoto non c'è posto per lo sconforto e non è neanche possibile ricorrere al mascheramento dell'impotenza. Questi *luoghi* rinchiudono lo sguardo, obbligano chi li contempla a ricrearli, a *trasfigurarli*. "Questi luoghi mi hanno sempre ricordato luoghi mistici: navate di chiese, templi, gli spazi sotterranei del culto mitraico (22). Aree del tempo, spazi abbandonati, che servono come specchi (alla rovescia) che servono a una cultura che celebra da anni le cerimonie della banalità, resa addirittura monumentale. L'*enigmatica e criptica* pittura di Chiesi ci conduce in un paesaggio dimenticato e, con un tono tanto epico quanto spoglio, ci riesce a stregare e, soprattutto, a farci riflettere.

1

Regis Debray: *Vida y muerte de las imagenes. Historia de la mirada en Occidente*, Ed. Paidòs, Barcelona, 1994, p. 170.

2

Cfr. Rosalind Kraus: "la originalidad de la Vanguardia" ne *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 177.

3

Santiago B. Olmo: "Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado" en *Los géneros de la pintura*, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas, 1994, p.121.

4

"Sono arrivato a trattare il tema dell'archeologia industriale, di cui mi sono occupato per molto tempo, proprio perché ho frequentato spazi industriali abbandonati che erano veri e propri luoghi di ritrovo, centri sociali in cui si tenevano concerti, eccetera" (Andrea Chiesi intervistato da Simone Menegoi per U.T. Ultra Tomato nell'agosto 2002).

5

"Rocce, audacemente appese e, per dirla in questo modo, minacciose, nuvole di tempesta che si accumulano nel cielo e che avanzano con lampi e tuoni, vulcani con tutto il loro potere devastante, uragani che lasciano dietro di sé desolazione, l'oceano senza limiti che ruggisce irato, una cascata profonda in un fiume potente, ecc..., riducono la nostra facoltà di resistenza ad un'insignificante piccolezza che può confrontarsi con la loro forza. Ma il loro aspetto è più affascinante quanto più temibile, basta che ci troviamo al sicuro, e così chiamiamo con piacere sublimi proprio questi oggetti per il fatto che elevano le facoltà dell'anima al di sopra della sua mediocrità e ci fanno scoprire all'interno di noi stessi una facoltà di resistenza di un tipo totalmente diverso, che ci dà il coraggio di misurarci con l'onnipotenza della natura" (Manuel Kant: *Critica del juicio*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1977, pp. 163-164).

6

Gilles Deleuze: *Critica y clinica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p.53.

7

Cfr. Paul de Man: "El materialismo de Kant" ne *La ideologia estetica*, Ed. Catedra, Madrid, 1998, pp. 171-183.

8

Non dipingere mai un paesaggio con delle figure. Sarebbe illustrativo, descrittivo" (Andrea Chiesi intervistato da Simone Menegoi per U.T. Ultra Tomato nell'agosto 2002).

9

"Si sa che attualmente una delle più grandi questioni filosofiche e politiche è quella della decostruzione nel suo senso più ampio e non solo in quello di Derrida. Per quanto mi riguarda direi che nel mondo dell'arte questo dibattito sulla decostruzione ha preceduto quello dell'architettura e della situazione filosofica odierna. Ricordo che la parola disabitazione ha in francese la stessa radice che *dislocare*, dislocare: dislocare e disabitare hanno la stessa origine" (Paul Virilio intervistato da Catherine David in *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastian, 1995, p.45).

10

"*Humare*, King, la parola latina per seppellire, è in disuso. La nuova parola è demolire. Demolire, demolizione, neanche una traccia. Demolire esiste perché niente possa essere visto" (Iohn Berger: *King. Una historia de la calle*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2000, p. 204).

11

Cfr. al riguardo Manfredo Tafuri: "El arquitecto loco loco": Giovanni battista Piranesi, La hetereotopia y el viaje" ne *La esfera y el labirinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1994, pp. 31-88 e Georges Poulet: "Piranesi y los poetas romanticos franceses" nei *Tres ensayos de mitologia romantica*, Ed Pamiela, Pamplona, 1990, pp. 101-138.

12

"Tuttavia il "culto" romantico delle rovine non è solamente l'espressione della disperazione o il riconoscimento di una caducità umana quanto la materializzazione di una protesta contro l'epoca - la propria - che si considera sprovvista di ideali eroici" (Rafeael Argullol: *La atraccion del abismo*, Ed. Plaza y Janes, Barcelona, p. 32).

13

"Il mio lavoro muovendosi da un'indagine sull'evolversi del territorio come specchio della nostra storia culturale, economica e sociale, si allarga a un respiro più ampio e tende a raggiungere una dimensione morale" (Andrea Chiesi: testo di gennaio del 2001).

14

"La fotografica è indialettica: la Fotografia è un teatro denaturalizzato in cui la morte non può "contemplare sé stessa", pensarsi e interiorizzarsi; o ancora di più: il teatro morto della Morte, la prescrizione del Tragico; la Fotografia esclude qualsiasi purificazione, qualsiasi catharsis" (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157). "Ciò che le fotografie tentano di vietare attraverso attraverso il loro semplice accumulo è il ricordo della morte che è parte integrante di ogni immagine della memoria" (Benjamin H.D.

Buchloh: "El atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico" in *Fotografía y Pintura en la obra de Gerhard Richter*, Llibres de Recerca, MACBA, 1999, p.147).

15

Jean Clair: "En el terror de la historia: Giorgio De Chirico in *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Ed Visor, Madrid, 1999, p.121.

16

"Moloch, divinità fenicia a cui venivano offerti sacrifici umani, oggi è il simbolo dello stato tiranno e oppressore. Già in "Metropolis" del 1929 Fritz Lang identificava la fabbrica-città con Moloch, divoratore di uomini-schiavi" (Andrea Chiesi intervistato da Massimiliano Tonelli nell'aprile 2001).

17

"E'un lavoro di trasfigurazione: mi interessa partire dal luogo esistente per trasformarlo in qualcosa d'altro, lasciandogli comunque un'identità, il peso di una personalità molto forte" (Andrea Chiesi intervistato da Simone Menegoi per U.T. Ultra Tomato nell'agosto 2002).

18

Virilio ha segnalato che la *land art* è un tentativo di iscrivere l'arte nel territorio più ampio prima che questo cominci a sparire nel virtuale, dove si trovano segni aborigeni che corrispondono ad una epoca di brusche disabitazioni: "Ma per tornare a Walter de Maria, i campi di fulmini erano "contemporanei" alla bomba atomica e a quello di Los Alamos. Non sono lampi comuni. Arrivano dietro quelli della bomba atomica che non è esplosa molto lontano" (Paul Virilio intervistato da Catherine David in *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastian, 1995, p. 47).

19

"Le gru non sono né ottimiste né pessimiste ma metafora della natura dell'uomo, dei desideri di potenza e dell'ambizione del cielo, ne rivelano la condizione eternamente precaria e l'equilibrio labile del suo essere, il desiderio profondo di conoscere e mutare la realtà, ma anche la limitatezza della conoscenza e la natura ambigua della tecnica" (Andrea Chiesi intervistato da Massimiliano Tonelli nell'aprile 2001).

20

Cfr. Luca Beatrice: "Bomba!" in *Pay attention Please*, Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 2001, p.85.

21

La cripta assume la dimensione di uno scarto, un blocco di realtà che è all'interno di una dimensione psichica. "Il fenomeno dell'incorporazione criptica descritto da Abraham e Torok è stato rivisitato da Jacques Derrida nel testo *F(u)ori* (1976), in cui viene messa in luce la singolarità di uno spazio che si definisce a un tempo come interno e come esterno: la cripta infatti è "un luogo *compreso* in un altro ma da esso rigorosamente separato, isolato dallo spazio generale attraverso pareti, un recinto, un'*enclave*": esso è l'esempio di una "esclusione intestina" o "inclusione clandestina" (Mario Perniola: *L'arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Torino, 2000, p. 100).

22

Andrea Chiesi intervistato da Simone Menegoi per U.T. Ultra Tomato nell'agosto 2002.