

alberto giorgio cassani

the sound of silence

recensione a

Giordano Montorsi, *La mutevole precisione della forma. La la land: storia di un'opera*
Con testi di Claudio Cerritelli, Romano Gasparotti, Tullio Masoni, Mimesis, Milano-Udine
2016

L'opera d'arte, a differenza della "casa", scriveva più di un secolo fa l'architetto Adolf Loos, "[...] non ha bisogno di piacere a nessuno", essendo "una faccenda privata dell'artista". Essa "vien messa al mondo senza che ce ne sia bisogno", "non è responsabile verso nessuno" e "vuol strappare gli uomini dai loro comodi"; è "rivoluzionaria" e "pensa all'avvenire"; e siccome l'"uomo ama tutto ciò che serve alla sua comodità" e "odia tutto ciò che lo molesta e vuol strapparla alla posizione che ha raggiunto e che si è assicurata", egli "ama la casa e odia l'arte".¹ Molte di queste riflessioni possono ancora adattarsi all'opera-installazione dell'artista Giordano Montorsi, *La La Land*, realizzata nel 2013 e di cui nel 2016 è uscito un piccolo, ma prezioso volume in cui se ne racconta la storia. Innanzitutto il titolo: *La La Land*, cioè Mondo dei sogni, Mondo della fantasia, nonché omonimo film di Damien Chazelle del 2016 dedicato a Los Angeles, la "terra dei sogni".

A cercare di sondarne la complessità sono stati chiamati tre autori: un critico d'arte, un filosofo e un critico cinematografico. Claudio Cerritelli – *La La Land (ho la testa tra le nuvole)* – vede nell'opera il condensato dei molteplici "sentieri – interrotti? – della sua arte senza perimetri". Una complessa e "stralunata macchina desiderante" giocata su "calcolate distanze" e "fluide polarità" che non prefigurano nessuna sintesi conciliante, anzi sono "sentori di catastrofe".

L'opera prende "possesso dello spazio" attraverso "complessi orientamenti", con un gusto per il "depistaggio" che si manifesta attraverso "atmosfera surreali e paradossali", di "metafisica enigmatica". Quid tum? E allora?, potremmo dire, citando Leon Battista Alberti. Montorsi, secondo Cerritelli, da sempre ha dichiarato di "volersi confrontare con la dimensione mutante dell'infinito" (il suo interesse astronomico per il cielo stellato lo conferma), nel tentativo di "riesumere dall'oscurità tracce di mondi dispersi" che disegnano un concetto di arte come "immensa galassia di immagini" dai "significanti" plurali. Per far questo, Montorsi si serve di "tecniche poliedriche" – sarà perché ha insegnato tutta una vita le "diverse" tecniche pittoriche a Urbino, Venezia e Milano? –, come "disegno, pittura, scultura, ready-made, reperto antropometrico e oggetto venato di design" – questi ultimi decontestualizzati.

In questo quadro, le tre tele dipinte a olio, apparentemente autonome e autoreferenziali, diventano invece "soglie che si affacciano sul mondo", "spazi dispersi nelle latitudini immisurabili dell'inconscio". Anche se la pittura, per Montorsi evocazione del "primordio cosmico" e dunque "dimensione ineffabile", è alla fine indipendente dai "marchingegni dell'installazione", in quanto questi "oscillano tra la memoria utilitaristica degli oggetti e la loro allusività simbolica". Ecco che allora i "piedi da tavolo" – o da pianoforte? – spingono a posare lo sguardo sulle surreali "caviglie alate" (un omaggio all'"occhio alato" dell'Alberti?), trasformando il tavolo in un "mercurio giocoso". La complessità dell'opera costringe "lo sguardo dello spettatore a doversi muovere per commisurarsi alle strutture dell'installazione" (lo stesso accadeva coi mosaici luccicanti dell'interno di Hagia Sophia a Costantinopoli, secondo Procopio di Cesarea (*De Aedificiis*)). Domina, su tutto, il "peso discontinuo delle forze in campo": le immagini selezionate da Montorsi "sono estranee al rumore del mondo", "schegge in cerca d'armonia" – difficile, se non impossibile, aggiungo io –

“frammenti d’unità possibile, tracce spaesate da tutto il resto”. All’interno di questo campo di forze in instabile equilibrio, lo sguardo dell’osservatore “viaggia irresponsabile tra presenza e assenza”. Per Cerritelli, un “ruolo decisivo” assumono i “moduli cilindrici in metallo” disposti a differenti altezze, come “punti di appoggio e di ancoraggio per i listelli tondi in legno disseminati in diversi punti”, assumendo la funzione di un’“astratta e musicale oscillazione, come un fascio di tensioni aeree”. A questi cilindri si oppone, sempre per una legge di bilanciamento, seppur precario, la “semisfera in granito” rappresentante “l’immobile precisione della forma”. Mentre la superficie specchiante circolare posta sul pavimento – e anche, aggiungo io, il “buco nero” ellittico su cui poggia uno dei piedini del tavolo-pianoforte – desiderio forse di “vedere il doppio del mondo”, costituisce un ‘potenziamento ambientale’ che accresce “la percezione dello spazio”. Dalle “grammatiche installative dell’arte internazionale praticate dagli anni settanta ad oggi”, conclude Cerritelli, Montorsi “ha saputo apprendere e filtrare gli scatti intuitivi, i meccanismi alogici della permutazione, le tensioni critiche di un’arte che sfugge alle retoriche celebrative dei codici acquisiti, per farsi libero montaggio di linguaggi che si trasformano nella sintesi del loro molteplice divenire”. “*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*” (Ovidio, *Metamorfosi*, Proemio, vv. 1-2).

L’installazione ha invece suscitato una “parainstallazione di carattere logico-discorsivo” nelle pagine di Romano Gasparotti (*Musicalità dello sguardo*), essendo un’opera che “si presta in modo particolare al confronto sul piano della prassi teoretica del pensare”. Riconosciuto a Montorsi il carattere di “artista tecnicamente poliedrico, capace di raggiungere punte di autentico virtuosismo”, e di realizzare opere che costituiscono “veri e propri saggi di pensiero all’opera”, il filosofo ricorda Duchamp e il suo suggerimento di oltrepassare la “dimensione meramente ‘retinica’” dell’opera d’arte. Questo è ciò che fa anche *La La Land*, un’installazione che celebra “non religiosamente la sacralità delle manifestazioni della vita organica ed inorganica”.

D’accordo in questo con Cerritelli, i quadri, infatti, non hanno funzione retinica per sé, ma in quanto “limiti/soglie”. L’opera dell’artista di Scandiano “esige di non acquietarsi nella dimensione dei puri segni visibili” che, come insegna Bergson, derivano tutti “dall’archetipo del segno linguistico-alfabetico”. L’opera d’arte, invece, non è «esclusivamente espressione di un sistema comunicativo di segni» – la casa loosiana utile e comoda. Essa è, invece,

benjaminianamente, “simbolo del non comunicabile”.² Anche se con già alle spalle un numero consistente di ‘sorelle’, *La La Land* rappresenta una “vera e propria summa della sua ricerca” nel campo delle installazioni, nel suo mostrare “l’impossibilità da parte di ogni essente-presente di radicarsi in modo definitivo all’interno di un determinato spazio suo proprio, nel quale fondare, sino a blindare, la propria identità, secondo la logica oppositiva, escludente e immunitaristica [...] propria del pensiero analitico-concettuale”. Montorsi non nega la possibilità di qualche forma di radicamento, ma quali sono le ‘radici’ di *La La Land*? Non radici “radicali”, ma “radicanti”.³ Il ‘radicante’, infatti, a differenza del ‘radicale’ che non si muove mai da un preciso e determinato terreno, “si sviluppa in funzione del suolo che lo accoglie”, che può mutare nel tempo. Ma il “radicante” di Montorsi va oltre: è l’opera stessa che crea lo spazio (e non solo si adatta a esso). Non esiste, dunque, “a priori” uno spazio come “contenitore universale dei corpi fisici”, bensì è «il movimento dei corpi mobili stessi che, nel suo moto, fa luogo”. L’opera d’arte non è commento al mondo, ma mondo concreto, che mostra, come fa *La La Land*, “il ritmo dell’universo, nei suoi infiniti mondi componibili” (Spinoza). In apparenza, i singoli oggetti che compongono l’installazione, presi ognuno per sé, sembrerebbero “presenze inerti, se non fosse per le trame di connessioni, commisure ed elementi di collegamento, che ne (ri)animano l’esistenza”. Essi appaiono sì, da una parte, una “vasta ed eterogenea congerie di presenze scultoree, ‘oggetti trovati’ e *ready made* più o meno rettificati”, ma, in verità, il “motore di tutta l’opera – secondo Gasparotti – è costituito dal multiverso delle connessioni, materiali e immateriali, che collegano gli oggetti gli

uni agli altri, secondo trame talora geometricamente essenziali, talaltra sorprendenti e complicate”. Una “cinetica relazionale” costituisce il “vero fulcro dell’opera”: i quadri sono oggetti e gli oggetti quadri. Essi “ci riguardano” e, al tempo stesso, ci “guardano”. E la loro rigidità si scioglie in un “flusso musicale” (sarà per questo che io continuo a vederci un pianoforte smembrato con le corde finalmente libere di fluire nello spazio?). *La La Land*, è qui il nocciolo dell’interpretazione di Gasparotti, “è un’opera eminentemente musicale”, in cui tutti gli oggetti sono ricondotti a un “flusso ritmico di modulazioni assolutamente formali”. L’apparenza funerea e lugubre di alcuni dei “relitti” che compongono l’installazione si riscatta nel “dinamico snodarsi delle relazioni, che legano ogni presenza alle altre”. Il ‘retinico’ apparentemente resiste, ma intonando “un doppio la” a un processo metamorfico, “mettendo irresistibilmente in moto un guardare traguardante, che trascorre, senza posa, da qui a là e ancora là e di nuovo qui, inseguendo le molteplici relazioni possibili, che ogni oggetto o ogni insieme di oggetti intrattiene dinamicamente con gli altri” (e qui il filosofo è d’accordo di nuovo con il critico – e con lo storico, Procopio). *La La Land* compie dunque un’operazione decostruttiva nei confronti di “ogni metafisica del visibile e, di conseguenza, ogni atteggiamento logocentrico” (opponendosi a una tradizione di “2500 anni di civiltà della scrittura” e del “visibile solo come segno dal quale estrarre il significato”). Di fronte a *La La Land*, la vista deve farsi udito, accettare l’“ombra” assieme alla luce (retinica) per superare l’astratta separazione dei sensi corporei per ricongiungerli nel “sesto senso proprio dell’arte”. Che è, insieme, vista, udito, ma anche gusto, olfatto e tatto (e qui sta il terzo punto di contatto con Cerritelli, che ha parlato di “carattere sinestetico” della ricerca artistica di Montorsi). Dunque, anche se priva di alcun elemento sonoro, *La La Land* è “un’opera squisitamente musicale”. Una musica “inudibile”, ma che può divenire “assordante”: una “cosmica archidanza” (ancora il Montorsi osservatore incantato dell’armonia delle sfere e della musica dei pianeti che ritorna). Risvegliare le “potenze invisibili” contro la “macchinazione dei superpoteri visibili”: è questo che ci insegna, per Gasparotti, l’“ultrainstallazione” di Montorsi.

Tullio Masoni è il terzo a riflettere sull’opera. Partendo da un poemetto-fiaba di Bruno Munari, *Pensare confonde le idee*, in cui s’immaginava “il vivere sotterraneo degli uomini in un futuro prossimo”, l’esperto di cinema vi legge un legame con l’installazione di Montorsi: *La La Land* ci mette di fronte a un’“angoscia”, quella che fa la sua apparizione nel “momento in cui si riconosce l’impossibilità di fermare lo sguardo, di stabilire un insieme, una sintesi vera”. Come tentava di fare la prospettiva rinascimentale, mettendo le cose al loro posto, alla loro giusta distanza (ma ben sapendo che questa era solo una maschera di una realtà ben più tragica e priva di ‘misura’). Ci hanno provato i futuristi a “proclamare il movimento” (ma spesso ripiegando su “convenzioni rigide”); così come il postmoderno invocando la fine delle ideologie; gli uni tentando di esorcizzare “la tirannia del tempo e del destino”, l’altro “denunciando le gerarchie estetiche” che gravavano come macigni sulle nostre teste. Pier Paolo Pasolini, dal canto suo, ha profetizzato le migrazioni odierne, mostrando l’altra faccia, tragica, delle magnifiche sorti e progressive. Per Masoni, “maturato dai climi della stagione concettuale” e inevitabilmente “postmoderno”, Montorsi non è ovviamente pasoliniano, ma come il poeta bolognese, “avverte il rovescio”. Egli, con la sua opera, “fuori da ogni illusione ‘naturalistica’”, vuole offrire “un ordine diverso”, che, però, inevitabilmente, s’irrigidisce in “un’opera pur sempre *compiuta*”. Infatti, “anche l’opera meno propensa all’equilibrio canonico [...] e alla sintesi, giunge in quanto tale a un ‘suo’ equilibrio e a una ‘sua’ sintesi”. *La La Land*, opera “ferma”, “mette in scena un paradosso: linee di fuga [di una prospettiva non più rinascimentale, ma einsteiniana, aggiungo io] che incessantemente accentuano il conflitto [...] fra l’insieme e il dettaglio”. L’opera esprime un’“angoscia antica e nuova: quella che viene da un mancato abbandono nello spazio; da un dispetto del tempo e della sua terragna inafferrabilità”. Dei tre esegeti, Masoni è il più pessimista: “‘La La Land’: *adesso, poi, altrove...*”. “Non si sa in quale *altrove*”.

Il volume è poi arricchito da una bella serie d’immagini che fotografano, “al modo di Procopio”, cioè da molteplici punti di vista, l’installazione; da un pensiero filosofico di

Alessandro Di Chiara” e, infine, da una “Raccolta asistemica di alcuni aforismi e testi scritti in tempi e luoghi diversi dall’artista Giordano Montorsi”, che, nonostante si affermi *urbi et orbi* che l’artista non deve parlare della sua opera perché dev’essere l’opera a farlo, ci dà invece utili strumenti per leggerla, come dimostra questo suo aforisma: “Non spetta all’arte risolvere l’enigma, ma spetta all’arte farsene carico”. Sempre fedele, Montorsi, al motto pseudo-biblico: *Varietas varietatum et omnia varietas!*

Note

¹ ADOLFLOOS, *Architektur* (1910), in Id., *Sämtliche Schriften*, In zwei bänden, Herausgegeben von Franz Glück, Erster band: *Ins leere gesprochen, 1897-1900; Trotzdem, 1900-1930*, Verlag Herold, Wien- München 1962), pp. 302-318: 314-315, trad. it. di Sonia Gessner, *Architettura*, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, 1980², pp. 241-256: 253.

² WALTER BENJAMIN, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 140-157, trad. it. di Renato Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 51-67: 67.

³ Secondo la classificazione di NICOLAS BOURRIAUD, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris 2009, trad. it. di Marco Enrico Giacomelli, *Il radicante. Per un’estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2014.