

## **IVAN THEIMER A MACERATA. CINQUE PARAGRAFI SULLA SCULTURA MONUMENTALE**

di ITALO TOMASSONI

**1** Il monumento è *l'impensato* dell'arte contemporanea. Vale a dire ciò essa deve rinunciare a pensare per non compromettere i suoi dogmi, le sue fobie, le sue rimozioni.

La connotazione monumentale dell'opera, intesa come messaggio collocato nel contesto urbano e diretto al pubblico per una specifica finalità di evocazione e di armonia (o disarmonia) con l'ambiente, è un genere rimosso dalla coscienza del ventesimo secolo dove la creatività si è indirizzata soprattutto su attitudini private e destini individuali.

Alla conquista del privato hanno portato le avanguardie storiche, quantunque i loro messaggi fossero rivolti alle folle, al sociale e all'ideologico. Dopo la seconda guerra mondiale anche la neo avanguardia ha esaltato il soggettivo nonostante le velleità di fondere l'arte con la vita, sia privata che pubblica.

Il rifugio nel privato si spiega con la volontà del movimento moderno di non lasciarsi coinvolgere dall'Arte di Stato; e con la proclamazione di una libertà creativa delle forme affrancata da ogni limite esterno. La soppressione del rapporto tra l'immagine e il visibile, l'abolizione di regole accademiche e l'indebolimento delle discipline specifiche, hanno concluso il processo di rimozione della Tradizione (che, per l'avanguardia, era tradimento) incrementando l'emarginazione della destinazione pubblica dell'arte. Infine, al privato ha condotto anche la interruzione del collegamento tra opera d'arte e universo del simbolico e del sacro che ha portato ad un andamento sempre più autonomo e autoreferenziale delle forme.

Ma è proprio nel momento culminante del processo di autoreferenzialità che l'artista incontra la contraddizione tra l'esistenzialismo romantico della modernità (l'opera come visione del mondo diretta a modificare il reale da una posizione individuale e soggettiva); e una esigenza di totalità e di comunicazione su basi universali da cui l'artista contemporaneo rifugge per la paura di

cedere a schemi ritenuti obsoleti e senza futuro. Così alla “*fine delle grandi narrazioni*” (Lyotard) si aggiunge l’eclissi dell’idea di un’arte a contenuti simbolici diffusi che, fino all’800, aveva materializzato, dall’interno dell’idealismo, il sogno di una sintesi tra natura e storia, tra particolare e universale.

2 Non c’è dubbio che lo sguardo dell’arte attuale ha estensione e profondità differenti da quello che si sprigiona dall’aura del monumento. Gli itinerari del contemporaneo si svolgono sul versante della memoria corta e dello sguardo ravvicinato perché sono condizionati dal consumo e dall’obsolescenza. Perciò lo spazio urbano è diventato sempre meno disponibile a ricevere testimonianze dissociate dal contingente. Le poche eccezioni (sostanzialmente esercizi di “arredo urbano”) dimostrano che ciò che una volta si definiva “monumento” non ha nulla in comune con le attuali “installazioni” che, anche se non effimere, rimangono opere d’atelier dislocate nello spazio metropolitano.

Eppure, come dimostra anche questa esposizione di Ivan Theimer nel centro storico di Macerata, più di un segnale indica l’insorgenza di una domanda diffusa di interventi di qualificazione non ornamentale della città. Il più vistoso indizio di tale stato esigenziale è costituito da un fenomeno che solo per involontaria ma non insignificante analogia può essere accostato alle problematiche del genere monumento: e cioè la evoluzione della architettura da complesso funzional-strutturale a scultura abitabile, secondo svolgimenti che impegnano il dibattito teorico e pratico dell’ultimo decennio in cui, in architettura, la fusione tra oggetto e paesaggio, tra linguaggio e forma, tra funzione e rappresentazione, ha determinato la evoluzione in senso espressivo della funzionalità architettonica.

E’ un caso che il riferimento teorico dell’architettura decostruttivista sia la scrittura di un filosofo fortemente sollecitato dall’estetica come Jacques Derrida? Che un architetto come Portzamparc si confronti con uno scrittore da sempre vicino all’arte figurativa come Philippe Sollers<sup>1</sup>; e che Jean

---

<sup>1</sup> CRISTIAN DE PORTZAMPARC, PHILIPPE SOLLERS *Voir Ecrire*, Gallimard 2003.

Nouvel, (l'architetto del nuovo Museo Reina Sophia a Madrid ), induca a Jean Baudrillard<sup>2</sup> riflessioni sulla verità in architettura e sulla artisticità del linguaggio architettonico? Né è casuale che in Italia sia stato un critico d'arte a curare la mostra di architettura di maggior spessore di questi ultimi anni<sup>3</sup> sottolineando il ruolo immaginativo e visionario assunto dal linguaggio architettonico contemporaneo proiettatosi in aree debordanti dallo specifico e dalla funzionalità<sup>4</sup>. Né è meno sintomatico che un artista come il californiano Matthew Barney trovi nell'architettura utilizzata nel *Ciclo di Kremaster* e più specificamente nel costruito metropolitano, il suo luogo elettivo immaginato come anatomia dell'inconscio urbano.

Spettacolarità, uscita dallo specifico, inversione dei ruoli tra funzione e forma sono i passaggi sui quali è tracciato il percorso che sbocca nell'architettura come palcoscenico di Morphosis, nell'*high tec* idraulico di Diller e Scofidio, nello spettacolo dello spettacolo di Coop Himmel(b)lau ecc.

Va ricordato che il rapporto dell'immagine con la scena del mondo prima della Land Art e in una chiave pubblica a sfondo sociologico, venne culturalmente presagito con lucidità visionaria da Guy Debord già nel 1967<sup>5</sup> in un ambito che estendeva l'idea della spettacolarità a tutta la fenomenologia della società contemporanea, lungo una comunicazione analoga a quella che aveva battuto il Futurismo attraverso i canali della città e del teatro ; Dada e il Surrealismo con la messinscena e la provocazione intellettuale del pubblico; il *Living*, *Fluxus* e tutta l'arte del Comportamento con il coinvolgimento del fruitore nell'azione artistica..

Se si eccettua l'introiezione esistenziale della pittura informale, che trasformò l'impatto visivo in una fenomenologia dell'*es*; la seconda parte del XX secolo è stata attraversata dall'onda lunga dell'istanza individuale dell'arte immessa nella corallità di una spettacolarità diffusa.

In tutti questi casi la città è stata l'inevitabile plesso di riferimento per una visione spinta oltre l'elemento funzionale dove l'architettura intrecciava sullo stesso corpo arti plastiche, visive,

---

<sup>2</sup> JEAN BAUDRILLARD, JEAN NOUVEL *Les objets singuliers* "Architecture et Philosophie", Calman-Levy 2000.

<sup>3</sup> *Arti & Architettura 1900/2000* 1/10/2004-13.02.2005, Palazzo Ducale Genova a cura di G. Celant.

<sup>4</sup> GERMANO CELANT-PIERLUIGI NICOLIN *Dell'Arte* in "Domus", settembre 2004.

<sup>5</sup> GUY DEBORD *La Societè du Spectacle* Gallimard, Parigi

architettoniche e tecniche della comunicazione .

. Da questa prospettiva dilatata è derivato che l'opera dell'architetto, da una postazione inevitabilmente pubblica, è entrata in competizione diretta con quella dell'artista . Architetture che diventano sculture nella città o negli spazi urbani trovano riscontro in tutto il mondo civilizzato nelle realizzazioni di Kas Oosterhuis, Asymptote Architecture, Peter Eisenman, Herzog & De Meuron, Nox, Embt, Greg Lynn, ecc. Per converso, e osmoticamente, sculture che diventano architettura, sono realizzate per gli spazi urbani da Vito Acconci, Frank Stella, Daniel Buren, Anselm Kiefer, dagli artisti della Land Art, e, in Italia per esempio, da Burri a Gibellina con il "Grande Cretto", scultura gigantesca che ha inglobato nella sua struttura la città intera.

Alla stessa esigenza di una vocazione urbana dell'arte va ricondotta anche la rinnovata attenzione per opere che si impongono con nuove strategie oggettuali e di comunicazione ambientale (Olafur Eliasson, Anish Kapoor, Dan Graham, Sol Lewitt, Claes Oldenburg, James Turrel, Candida Hofer, ecc. e, in chiave filmico-visionaria, il già ricordato Matthew Barney).

3. Da questo punto di vista collocare nel centro storico di Macerata una serie di complessi monumentali di Ivan Theimer sia pure solo per una esposizione temporanea (ma va ricordato che l'artista ha installato sue opere permanenti nelle aree urbane di Parigi, Bordeaux, Stoccolma, Praga, Foligno, Lugano) indica una consapevolezza culturale che occupa la zona intermedia (e tuttora praticamente vuota) di una situazione urbanistica e storica rimasta divaricata tra l'idea ottocentesca di monumentalità celebrativa e il linguaggio altamente concettualizzato dell'arte contemporanea.

Ivan Theimer interviene in questo territorio disertato collocando nella città antica opere che pongono più di una interrogazione al nostro presente. Esse infatti imprimono allo spazio i segni magistrali di una qualificazione iconica che rivela la ritrovata capacità del moderno di rapportarsi alla forza del simbolo e alla persistenza dell'istanza della rappresentazione figurale . Egli fa dialogare le opere con la città confrontando forme dell'ambiente e artefatti esaltandone la

capacità evocativa senza indulgere all' autoreferenza della mimesi realistica o alla evocazione celebrativa . In preda alla forza della trasfigurazione simbolica, Theimer celebra il mito e la perennità del tempo; moltiplica i segni sulla figura arricchendo il tema principale con eventi figurativi che , dalla profondità del bronzo si proiettano in chi guarda. Il potente immaginario dei temi figurativi scaturisce dalla magia di una tecnica antica e magistrale in cui il colpo della stecca scava chiaroscuri, e la sgorbia mette a nudo i tendini di una lezione di anatomia tenuta sotto gli occhi del pubblico. In tutto questo, e non tanto nel ritorno alla rappresentazione o nello stile improntato alla perfezione della forma, si esercita il profondo anacronismo delle sue opere che restituiscono alla figura, alla tecnica e all'affabulazione narrativa della scultura coordinata con l'architettura e il vissuto urbano, la dimensione pubblica e alternativa al dato concettuale, smaterializzato, e problematico dell'arte moderna.

Scultura come narrazione e come chirurgia, e forse anche come chiropratica e chiromanzia se è vero che le mani dell'artista imposte sulla materia ne guidano l'andamento imprimendo alle forme una forza che resiste alla volubilità del tempo. Con questa libertà espressiva Ivan Theimer immette nel nostro tempo percorsi iconografici e divinazioni iconologiche appartenuti ad altre ere della storia dell'arte. Una carica che recupera la distanza e il distacco dalla cronaca e dal quotidiano nella verticalità dell'obelisco che scandisce sulla città un tempo non calcolabile.

Elemento consacrato al culto del Sole, corrispondente all'idea salomonica di sapienza come irraggiamento di luce eterna e somma dei misteri sapienziali e di virtù intellettive; portato dall'Egitto in occidente da imperatori e papi per essere convertito ai culti dell'impero e del cristianesimo, l'obelisco ha riconquistato con Ivan Theimer le sue più arcane suggestioni simboliche e geroglifiche. Collegato al mito di Ercole, l'obelisco allude al tempo che trionfa sull'impresa umana e che si apre alla sapienza ermetica. testimoniando la memoria dell'antico, la vittoria dello spirito sulla materia e il sapere che sconfigge la morte. Issato sul carapace della tartaruga, l'obelisco è la metafora dell'immortalità.

4. Le opere di Ivan Theimer messe a confronto con l'antico, aprono ulteriori prospettive. Essendo segnali provenienti non dal chiuso degli ateliers, o dal sistema dell'arte, ma dal campo aperto della vita e del territorio abitabile, attivano, come negli anni Ottanta le scritte di Barbara Kruger, percorsi di comunicazione concepiti per scuotere e consapevolizzare chi abita la città. Questi messaggi sono il segno di una nuova mentalità dell'artista che non vuole più sottrarsi alle molteplici possibilità interattive della scala urbana e di ampliamento della comunicazione attraverso un'arte che mette in gioco geografia, storia, memoria e rapporti di fruizione legati a spazi praticabili. L'artista prende coscienza che è nella città che l'opera d'arte viene messa in condizione di riconquistare una centralità caricandosi di rimandi e caricando di senso a portata di sguardo la specificità del sito. Superata la visione egoistica del collezionismo e l'idea documentaria del museo come clinica dell'arte, la comunicazione complessa che si sprigiona dal rapporto opera/città, ridà valore al tema monumentale come relazione dell'oggetto con il territorio e archetipo del sangue e del suolo evocato dal genius loci. Con questa mentalità i trapianti degli obelischi dall'Egitto all'Europa; e le dislocazioni perpetrate da Sir John Elkin a spese del fregio del Partenone; e da Robert Koldewey ai danni della Porta di Ivstar di Babilonia; monumenti sradicati e traslocati da Atene a Londra e dalla Mesopotamia a Berlino in sedi museali confortevoli ma astratte, vengono letti come l'inaugurazione brutale di un vetero-positivismo che, ignorando le storie di appartenenza e le ragioni ideali di fondazione, ha incrementato in nome delle esigenze del museo come casa di ricovero dell'opera d'arte, la pratica dello stravolgimento di solide verità originarie.

Riprospektata la questione in questi termini, la collocazione nella città di forme ad alta densità di senso risarcisce l'arte della perduta totalità e la consegna a un tempo meno effimero. E' evidente che una città che vuole vivere come attuali le sue testimonianze storiche, esprime un segno sovratemporale che nella concretezza plastica dell'opera abbraccia paesaggio, città e vita con lo sguardo alto di una visione tragiuardata oltre il passo del suo tempo.

Anche i *Wrighters*, che nelle periferie urbane trovano la pagina stravolta per i loro messaggi, sono un tipico prodotto metropolitano. Tuttavia i graffiti nascono per la morte, dicono l'orizzontalità dello sguardo e della caduta della storia che annulla la differenza tra "High" e "Low Culture". L'opera monumentale e l'architettura esprimono, al contrario, una verticalità che compete con la natura, la storia e la memoria innescando il meccanismo di un'opera durevole e "aperta" ben altrimenti dotata del modello neoilluminista divulgato negli anni Sessanta. L'idea di una scultura monumentale dunque rimette in circolazione un pensiero che diventa attivo non solo nella teoria, nelle biblioteche o nelle accademie, ma anche nel pieno del vissuto di una civiltà antropizzata.

5. La scultura, infine, non si accontenta più di stare dietro alla architettura nel rapporto pubblico con il mondo. Oltre la tecnica, l'economia e l'ecologia dell'abitare, rivendica una identità che afferma pubblicamente la disinibizione a riconoscersi in realizzazioni capaci di andare oltre il tema ispirandosi a profondità che non hanno cessato di trasmettere i loro segnali. Questo risveglia nell'immaginario collettivo la seduzione di idee e di percorsi di conoscenza, oltre la storia, l'ideologia, la politica, l'economia, e legati piuttosto alle energie ancestrali e simboliche di una comunità capaci di mettere in movimento le dinamiche del profondo e i flussi involontari della memoria.

Come ho osservato altra volta (1) è un caso che *monumento* e *memento* abbiano lo stesso etimo?

ITALO TOMASSONI

(1) Italo Tomassoni *Monumento. Inattualità o urgenza dell'inattualità* in "Diomede" 2006 – Perugia