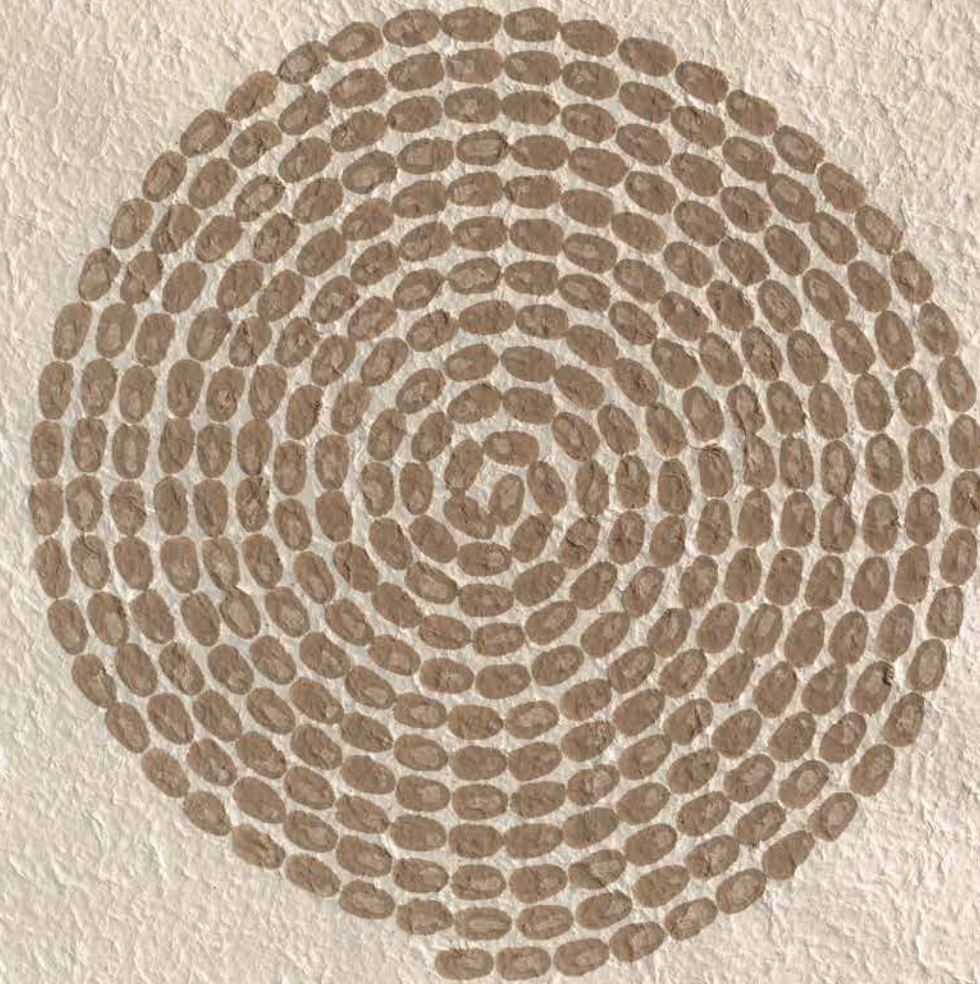


2021

M.A.N.U.
Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria
Perugia

IL CANTO DELLA TERRA



IL CANTO DELLA TERRA

Orizzonti di Land Art

Orizzonti di Land Art



IL CANTO DELLA TERRA

Orizzonti di Land Art

a cura di Paolo Repetto
in collaborazione con Valter Sposini



M.A.N.U.
Museo Archeologico
Nazionale dell'Umbria
PERUGIA



Direzione
Regionale
Musei
Umbria

IL CANTO DELLA TERRA

Orizzonti di Land Art

3 Settembre - 8 Ottobre 2021

Mostra a cura di - Exhibition by:

Paolo Repetto

in collaborazione con Valter Sposini

Catalogo a cura di - Catalogue by:

Paolo Repetto e Michela Zerrilli

Testo di - Text by

Maria Angela Turchetti, Daniele Zepparelli,

Paolo Repetto, Andrea Cortellessa

Crediti fotografici - Photograph credits:

Vincenzo Miranda

Grazie a - Thanks to:

Cristiano Cinti, Francesca Cavallin

Diritti di riproduzione

Tutti i diritti di riproduzione delle opere...

MOSTRA REALIZZATA CON IL CONTRIBUTO DI:



CON IL PATROCINIO DI:



CON LA COLLABORAZIONE DI:



GEMELLATO CON:



IN CO-ORGANIZZAZIONE CON:

Comune di Narni

MEDIA PARTNER:



SPONSOR



INDICE

LAND ART, ARCHEOLOGIA, UMBRI, ETRUSCHI E MUSEI	7
<i>Maria Angela Turchetti</i>	
LA BOTTEGA DELLA SPERANZA	11
<i>Daniele Zepparelli</i>	
ORIZZONTI DI LAND ART	15
<i>Paolo Repetto</i>	
CANTARE NELLA TERRA	25
<i>Andrea Cortellessa</i>	
OPERE	31

CANTARE NELLA TERRA

di Andrea Cortellessa

«Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo»: l'esergo virgiliano dell'*Interpretazione dei sogni* – con la sua postdatazione al «1900», da Freud dimostrativamente apposta – è l'atto di nascita, o se si vuole la dichiarazione di guerra, della modernità. Vi si annunciava, ha commentato una volta Carlo Ginzburg, che «la parte nascosta, invisibile della realtà non è meno importante di quella visibile». La psiche umana, ha spiegato Paul Ricoeur, fondamentalmente è uno spazio – di qui quella che si è preso a definire topica freudiana: una casistica, certo, che è anche una topologia e anzi, ha precisato James Hillman, una «topografia» – e questo spazio non è piano. Nel 1930 Gottfried Benn, pensosamente riflettendo sulla «costruzione della personalità» (in uno dei primi saggi compresi nello *Smalto sul nulla*), parla di una «geologia dell'lo», proprio riferendosi alla «grande idea» freudiana del «carattere stratificato del mondo psichico». Nei suoi ultimi scritti, come *Il disagio della civiltà* e *Costruzioni nell'analisi*, per spiegare i procedimenti della psicoanalisi Freud in effetti impiegherà con insistenza una metafora, come quella dell'archeologia, che implica una consustanzialità di *psiche e terra*: così come l'archeologo, partendo da minimi indizi affioranti, porta in superficie quanto è sepolto sotto la superficie del terreno, l'analista, a sua volta «scavando» negli strati della coscienza, può giungere alla ricostruzione di «*interi monumenti antichi*».

Nei primi decenni del Novecento sono stati poeti come Benn, a sviluppare sistematicamente questa analogia. Nel 1921 scrive Osip Mandel'stam che «la poesia è un vomere che ara e rivolge il tempo portando alla superficie i suoi strati profondi più fertili», e l'anno dopo usa un'immagine folgorante per descrivere il lavoro sul linguaggio del suo maggior predecessore: «armeggiando con le parole come una talpa, Chlebnikov ha scavato una rete di canali sotterranei verso il futuro». E a Mandel'stam guarderà come a un maestro, traducendolo e dedicandogli diversi scritti, il massimo poeta «geologico» della seconda metà del secolo, Paul Celan: a sua volta interprete sottilissimo, «spetrografico», della «struttura composita e «agglutinata» della Natura»: che osserva «con sguardo poetico e insieme scientifico» (Camilla Miglio). Dell'immagine di Mandel'stam si ricorderà nel '68 Eugenio Montale, presentando ai lettori del «Corriere della Sera» quello che sempre più chiaramente ci appare come il suo più autentico successore nella nostra poesia di secondo Novecento, un vero «fratello segreto» di Celan come Andrea Zanzotto (anche se poi, in quell'articolo che suonò come un'investitura, preferisce impiegare – per cercare di descrivere un testo infinitamente scivoloso come *La Beltà* – metafore di liquidità). Del resto quindici anni prima era stato proprio Zanzotto, nel primo dei suoi tanti saggi e interventi sulla poesia del suo più vero maestro, a usare sistematicamente una imageria geologica: in un saggio del 1953 dal titolo memorabile, *L'inno nel fango*, definisce quella di Montale «una luce che rende tutto pietra, o meglio residuo, detrito, scoria». Per Zanzotto la poesia, in generale, scopre una dimensione del passato che infinitamente trascende

quella che chiamiamo storia: «ricercando le sue origini, la vicenda umana trova quella degli animali mostruosi e della terra, la scienza storica sfuma nella paleontologia e infine nella geologia», dal momento che «l'uomo» è «fatto in definitiva solo di terra».

Se nel prosieguo del suo dialogo col maestro Zanzotto non mancherà di sviluppare questi presupposti, finendo per divinare nella poesia tarda di Montale (da *Satura* in avanti), assai prima che questa trovi la sua sistemazione definitiva, una dimensione «scatologica» ed entropica che poi in effetti si manifesterà devastante tra «stalle d'Augia», «zattere di sterco» e «sudicie / esche di scolaticcio», addentrandosi in un «erebo di topi, di ceneri, di brandelli e frustoli, di loculi inabissati nel tempo», si finisce per pensare quasi che in questa stagione il vettore dell'insegnamento, fra Montale e Zanzotto, tenda a invertirsi: se è vero che in un libro straordinario come *Vocativo*, che è addirittura del '57 (quattordici anni, dunque, prima di *Satura*), troviamo quello che è un vero e proprio "testo a fronte" dell'*Inno nel fango* in un componimento visionario come *Fuisse* (del verbo «essere», in latino, il titolo riprende l'infinito passato), che si legge come la sua «fuga di morte»: qui «io» ci parla infatti come un reperto fossile dalle profondità della terra: dove, sepolto, fra le «pieghe della terra / cieca ad ogni tentazione d'alba», «ogni smorto desio della vita» si sedimenta negli «strati della terra», sprofonda in «abissi di carbone» e prefigura il momento in cui si «confonderà in marmo».

Anche un grandissimo prosatore che solo *in extremis* tenterà a sua volta il verso e che era amico di entrambi, cioè Goffredo Parise, restò colpito dall'immagine della *talpa* che Montale aveva associato all'instancabile lavoro psico-geo-linguistico di Zanzotto: nell'83, all'uscita del suo libro più aereo e cristallino, *Fosfeni*, scrive un articolo in cui lo definisce non solo un «geologo», ma «un manufatto nervoso ed ematico di geologia». Il poeta – per tradizione, ferita e coltello – è dunque insieme roccia e spettrografo, pietra grezza e orafò (qualche tempo dopo dirà Parise che se «la vita di Montale fu colore della polvere», «questa polvere conteneva diamanti»): ricordando gli esordi "metafisici" – assorti e decolorati, algidi e insieme lividi – di un libro come *Dietro il paesaggio*, dice Parise che «l'intreccio paesaggistico degli inizi» di Zanzotto si era «svolto tutto al contrario che in direzione bucolica, cioè visiva e orizzontale come prometteva», per prendere invece «direzioni verticali, di pozzo artesiano».

Anche in questo caso, l'interprete amico ha saputo divinare gli sviluppi a venire del poeta: se è vero che dopo la formidabile «pseudo-trilogia» (che ha in *Fosfeni* la sua anta centrale, e nel *Galateo in Bosco* e *Idioma* quelle laterali, che più in profondità scavano nel tessuto storico e meta-storico del paesaggio d'origine), per Zanzotto, ci sarà tempo ancora, eroicamente scavallando la fine di un secolo che ha saputo interpretare come nessuno per inoltrarsi oltranzistico e oltraggioso in pieno «duemila» (come, mezzo secolo prima, aveva profetizzato *Fuisse*), per una «seconda» trilogia: quella composta da *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati* che Stefano Dal Bianco ha potuto definire «dell'oltremondo». E dove, nel titolo dell'*opus ultimum* (pubblicato nel 2009, due anni prima del congedo), torna puntuale la metafora geologica. Inizialmente Zanzotto aveva pensato a un altro titolo rispondente alla medesima *imagery*, *Erratici* (che ora con intelligenza Francesco Carbognin ha dato alla preziosa raccolta delle sue poesie disperse): ma se questo si riferisce alla

disgregazione di un post-paesaggio ormai privo di qualsiasi ordine e armonia, sconvolto dal «progresso scorsoio» che ha devastato l'ambiente naturale, il titolo definitivo pare invece alludere a uno straordinario sforzo di ri-composizione e ri-ordinamento: che stupisce, e quasi sgomenta, nello "stile tardo" di un autore giunto, ormai, alla soglia dei novant'anni.

L'anta centrale della nuova e magnifica post-trilogia, *Sovrimpressioni*, si apre con un paesaggio «minacciato di estinzione», quello dei «Palù o Val Bone» (negli anni Novanta Zanzotto si è battuto come un leone, intervenendo con continuità ogni volta che ha potuto, contro un progetto di autostrada che avrebbe cancellato questo sito, riuscendo infine nell'intento di salvaguardarlo) in cui occhieggiano luccicanti «mosaici di luci specchiate speculari / sottrazioni di luce tracimate / acque immilanti / per prati ed accerchiati incanti». E così suona la nota in calce a questi versi:

sono zone acquitrinose che già dal medioevo erano state "strutturate" in varie forme, specie dai cistercensi, e trasformate in vaste scacchiere di prati circondati da acque correnti e da alberature di diverso carattere, conservate con memore animo attraverso i secoli. L'attuale espansione di insediamenti industriali o abitativi e la necessità di ampliare la rete stradale, ormai trombotica, soprattutto nel Veneto, cui si aggiunge un'agricoltura cieca e invasiva, minacciano oggi di far del tutto sparire questi veri e propri capolavori di "land art"

Colpisce il parallelo che fa Zanzotto, del paesaggio "umanizzato" – a un'altezza in cui l'«insediamento-fioritura» non s'era ancora fatto «insediamento-piaggia» –, con un indirizzo artistico, come la *Land art*, che in precedenza mai aveva fatto capolino nei suoi non rari affondi sulle figurazioni artistiche (il poeta discende da una genia di pittori, e l'influsso di suo padre Giovanni in particolare – abile paesaggista e miniaturista costretto all'esilio durante il Ventennio per la fede antifascista – si scopre decisivo, in effetti, in tante movenze psichiche del figlio): negli anni Sessanta era stata insistente, invece, l'ambivalente suggestione esercitata dall'arte informale (evocando per esempio nell'*Arcadia putrefatta* di *IX Ecloghe*, 1962, «sanie informale, nigredo, liquame», «l'informe mondo, l'informale sete / d'esistere»).

Solo un termine di paragone viene in mente, infatti, per questa consustanzialità fra psiche e terra (l'«artificiosa terra-carne» di un altro episodio di *Vocativo*, *Esistere psichicamente*): non un poeta (anche se fu assiduo lettore di poesia, e pudico autore di versi in prima persona) bensì un artista visivo – se tale etichetta basta a definire un artefice di leonardesca, polimorfa genialità come Robert Smithson. Prima della morte precocissima (a trentacinque anni nell'estate del 1973, in un incidente aereo in Texas, mentre su un apparecchio leggero sorvolava un proprio lavoro, al solito, di gigantesche proporzioni), Smithson fece in tempo non solo a rivoluzionare "scala" e "portata" di quanto siamo disposti ad associare al repertorio dell'arte, ma anche a scrivere un lussureggiante corpus di testi che restano fra le testimonianze più geniali – non da ultimo per "letteraria" consistenza – nell'interpretazione del mondo (nella sua concreta materia idrogeologica e atmosferica) offerta dal Ventesimo Secolo.

Smithson e Zanzotto condividono, si può dire sin dall'inizio dei rispettivi percorsi, la convinzione che i linguaggi dell'arte siano composti da inesauribili «detriti simbolici», e che l'artista debba prendere coscienza del «tempo geologico e degli strati di materiale preistorico sepolti nella crosta terrestre». Come ha spiegato Riccardo Venturi, la geologia era per Smithson «un bagno nel tempo profondo di cui aveva bisogno per liberarsi delle maglie strette del modernismo»: «l'entropia prende il posto del progresso allo stesso modo in cui la geologia prende il posto della teologia».

Numerosissimi i *loci paralleli* che si potrebbero citare, nei lasciti saggistici del poeta veneto e dell'artista del New Jersey (i quali si ignorarono a vicenda per tutta la vita); mi limito a riportare qualche passo di uno dei più suggestivi scritti di Smithson, quello che ha per titolo *A Sedimentation of the Mind* e uscì nel 1968 su «Artforum»:

La superficie terrestre e le invenzioni della mente arrivano a disgregarsi nelle discrete regioni dell'arte. [...] La mente e la terra sono in un costante stato di erosione: fiumi mentali logorano sponde astratte, onde cerebrali minano rocce di pensiero, le idee si decompongono in pietre di inconsapevolezza, e cristallizzazioni concettuali si spezzano in depositi di ragione sabbiosa. [...] Tutto il corpo è trascinato nei sedimenti cerebrali, dove particelle e frammenti si fanno riconoscere come coscienza solida. Un mondo scolorito e fratturato circonda l'artista. Organizzare questo caos di corrosione secondo modelli, strutture e suddivisioni è un processo estetico che non è stato quasi mai preso in considerazione. [...] Rimane il fatto che la mente e gli oggetti di alcuni artisti non sono "unità", ma cose prese in uno stadio di disgregazione sospesa. Si potrebbe obiettare ai volumi "vuoti" in favore di "materiali solidi", ma non esistono materiali solidi, tutti contengono cavità e fessure. [...] Tutto il caos è presente nel buio all'interno dell'arte. Rifiutando i "miracoli tecnologici", gli artisti arrivano a conoscere i momenti corrosivi, gli stati carboniferi del pensiero, la contrazione del fango mentale nel caos geologico; negli strati della coscienza estetica. Lo scarto fra mente e materia è una miniera di informazioni.

Si pensa alla straordinaria prosa zanzottiana del '63, *Premesse all'abitazione*, capace di trasmettere direttamente ai nervi di chi legge la "nevrosi da luogo" di un autore che ausculta sé stesso e la «profonda psiche» che trascorre «dalla stabile ferma esaltazione allo spolpamento, al cavernizzarsi dell'anima, all'erosione del senso dell'essere»; che si pone a guardia dei più lievi moti del clima, «ore e giorni che in apparenza si sovrappongono in uno screziatissimo e inestricabile tessuto, ma che invece scattano fuori acutamente distinti l'uno dall'altro, col loro aggressivo sapore di guasto o di paradiso, solo per minime mutazioni o movimenti»; e che insomma si condanna in via definitiva ad «abitare qui»: «costretto a cammini obbligati e a soste obbligate come procedendo in una sabbia mobile».

Davvero più che una *Ecopoetry* – come, non certo a caso, si tende a leggerla oggi – quella di Zanzotto è allora una *Land Poetry*: che, proprio come la *Land Art* di Smithson, con la terra non si pone in contrasto polemico né in edenica fusione, ma in semplice coappartenenza. Così il maestro di Pieve di Soligo ci mo-

stra quale possa essere, davvero, il *luogo* della poesia nel mondo – e nell'esistenza di chi lo abita. Che, al di là della metafora "geologica" adottata per lui dall'amico Parise, è davvero e nient'altro che la Terra. Il luogo della poesia nel mondo è infatti, molto semplicemente, il luogo dell'uomo. Un filosofo del nostro tempo, Peter Sloterdijk, ha sostenuto che forse dovremmo smetterla di chiederci *cosa siamo*, per interrogarci – più concretamente, se non più modestamente – *dove siamo*. Cosicché, magari, ci metteremo finalmente al posto nostro. Che non può essere in alcun modo fuori del mondo: non ci è consentito togliere il disturbo, infatti, più di quanto potremmo sopravvivere una volta che il mondo lo avremo ucciso. È tanto fatuo e *inutile* vagheggiare – rivolgendosi da esseri umani ad altri esseri umani – una ri-natura finalmente monda dell'uomo brutto sporco e cattivo, di quanto sia criminale e *inutile* rapinare devastare crocifiggere un ambiente del quale questo essere umano, piaccia o meno, fa parte integrante.

A servire, semmai, sarebbe un nuovo colloquio: il nostro accordo col mondo, che è quello della poesia col mondo, ma anche il nostro nei confronti della poesia – e del suo «dono a doppio rivolto» (come lo ha definito sempre Zanzotto). Questa lingua, malgrado-tutto viva, è la lingua della vita in un mondo malvivo, ancora, che ogni giorno muore: come quella che ancora e malgrado-tutto si muove nella sepoltura di *Fuisse*. È poco, si dirà; quasi niente, forse. E forse tutto.