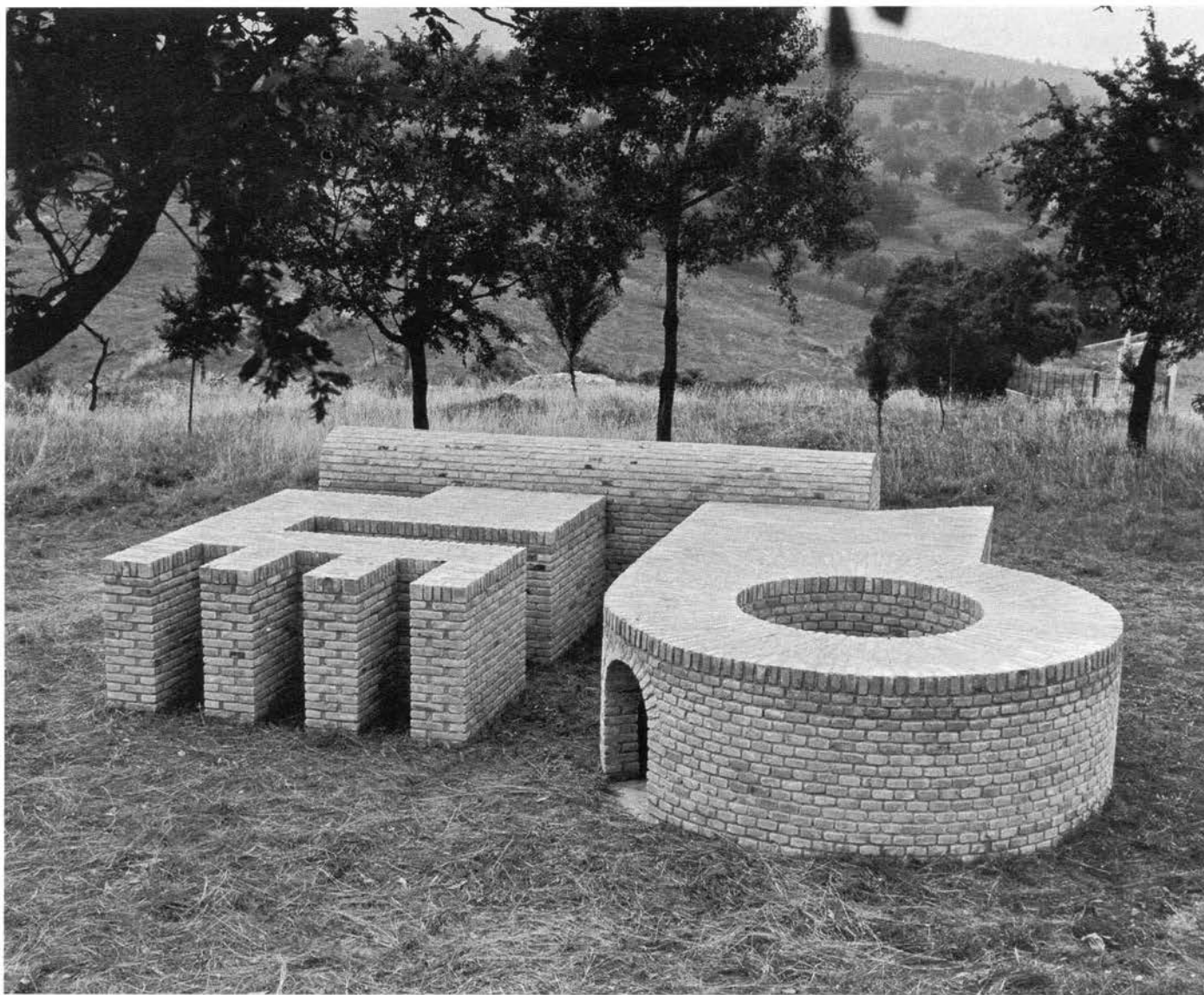




Claudio Parmiggiani, *Clavis*, 1977. L'opera riprodotta e quelle pubblicate nelle pagine seguenti di Mario Diacono, si estendono su 9000 mq, le alture di Collebeato nei dintorni di Brescia, che il collezionista Carlo Clerici, con la collaborazione di Piero Ca-

vellini, ha messo a disposizione degli artisti. Benchè autonome, le due opere sono iscritte in un unico percorso di lettura, che scandisce una serie progressiva di topoi elementali dallo ctónico (terra-alberi), al talattico (acqua-lago), all'uranico (aria-cielo).

Ken Damy

Agricoltura, età dell'oro

Sulle colline di Brescia un percorso a grande scala nella metafisica del territorio. Parmiggiani e Diacono vi hanno costruito le nuove agrisculture ove l'ambiente è l'opus.

C'è un flusso in atto di arte e di artisti verso gli spazi aperti, campagne e deserti, questi ultimi privilegiati dagli artisti americani, che costituisce l'ultima fase di elaborazione linguistica di un progetto ormai decennale. È noto che gli «earthworks» del '68 rappresentarono il ribaltamento del rigore

concettuale minimalistico in un materiale «brut».

De Maria, Smithson, Oppenheim, Heizer usarono allora campi ed eserti come una arena su cui tracciare o misurare la dilatazione delle intenzioni formali di una generazione che aveva trasformato la scultura da composizione di volumi in ela-

borazione dello spazio di un ambiente. La «vastità» dei loro progetti (da cui discendeva come naturale la scelta dei deserti) era in sintonia coi problemi di «scala» che l'arte americana aveva avuto dai tempi di Pollock, Clifford Still e Morris Louis e che la società americana si era inventata coi primi gratta-

cieli; i deserti dell'Arizona (la zona arida) figuravano dunque come l'altra faccia di New York, e l'«earthwork» era legato alla New York School non meno dell'Action Painting.

La dialettica grattacielo-deserto tornava immediatamente in Europa a quella familiare di città-campagna. I lavori «agriscul-

turali» non sono stati decisamente una connotazione dell'arte europea, malgrado l'intelligenza e la dedizione che vi ha dedicato Richard Long, che dopo i «testi» del '67 ha messo l'accento su una propria performance negli spazi aperti piuttosto che degli spazi aperti, lasciandovi «tracce» che appaiono più come «signature» del territorio che come una sua trasformazione.

Le agrisculture di Claudio Parmiggiani (Clavis) e di Mario Diacono (Ubiqua) sono state costruite sulle alture di Collebeato: 9000 metri quadrati di terreno collinoso nei dintorni di Brescia che il collezionista Carlo Clerici ha messo a disposizione con la collaborazione di Piero Cavellini. Benché autonome le due opere sono iscritte in unico percorso di lettura, che seguendo l'ascendenza naturale del terreno, scandisce una progressione di topoi elementali, dallo ctonico (terra-alberi) al

talattico (acqua-lago), all'uranico (aria-ciolo).

L'area del significativo dei lavori risiede nella loro dimensione ritualistica, sia a livello di linguaggio che a quello di metafora sacralizzante. La Clavis di Parmiggiani che allude a una tesi di anello-chiave fatto indossare ai defunti nei funerali romani perché permettesse loro di aprire le porte di un mondo ulteriore, è un'architettura che l'osservatore può agire ritualmente. Introducendosi nel suo anello, egli vien messo in condizione di aprirsi una strada verso l'opera: una volta nel suo interno le dà e ne riceve senso, formando una strada verso il sapere inscritto nell'opera come memoria collettiva, in un rapporto di proiezione pura che crea un parallelo significativo con il precedente «Theatrum orbis», realizzato da Parmiggiani nel '75. L'architettura si adegua alla conformazione del terreno, se ne lascia informare e non rinuncia ad un'ipotesi di abitabi-

lità, sostituendo innanzitutto a quello fisico-utilitario il criterio di dimora concettuale. Deposito di materialità edilizia e di informazionalità mito-poietica, l'agriscultura obbedisce alle leggi di ingombro di una disposizione spaziale/volumetrica reale: dice tutta la propria intenzione di recuperare l'assolutezza di presenza di un manufatto di «maisons»; accenna alla perdita di discorso nel linguaggio-arte; si affida alla discorsività della propria rinuncia. Arrivando dalla strada l'osservatore vede della Clavis solo il muro arcuato del «cannello»; deve girarvi attorno per scoprirvi l'anello, la dentatura. Dopo averne avvertito la semplicità figurale, può schiudersi l'entrata alla percezione della sua «gestalt»...

Per osservare l'Ubiqua di Diacono, l'osservatore deve internarsi nel campo e arrivare a un bacino nel cui centro sta immersa una «struttura primaria» nera, in ardesia. Dalla pietra-

acqua si può raggiungere, dopo qualche decina di metri la pietra-terra, bianca, poggiata su un'aggettazione della collina, e da qui può entrare nel campo di visione ravvicinata della pietra-aria, rossa, sospesa a tre metri dal suolo mediante cavi d'acciaio fissati a due pali di ferro.

L'ubiquità di Ubiqua è evidentemente didascalica, trasposta com'è da Maier. La matrice ermetica confluisce in quella linguistica «minimal», come commento ironico-filologico alla pura macropercezione che ci si può oggi attendere da una struttura rituale. Nel percorrere l'opera l'osservatore avrà coscientemente misurato, attraverso le fasi dell'opera al nero, dell'opera al bianco e dell'opera al rosso, il teorema euristico dell'opera. Il tempo di lettura vi si identifica dunque col rito di lettura: tempo e rito possono riflettere l'uno nell'altro l'identità della propria valenza, che si afferma come sacralità ironica dell'osservatore. □



Claudio Parmiggiani, Clavis, 1977. La foto riprende una prospettiva della scultura-oracolo dell'artista. La configurazione ad anello-chiave delle dimensioni di cm. 760x660x130/180, in mat-

toni e calce, allude ad una scultura e si interroga come edificio. Attraverso un'apertura ad arco nel perimetro dell'anello, l'osservatore può introdursi nel cerchio-chiostro dell'anello stesso.



Ken Dumy

Mario Diacono, *Ubiqua*, 1977. Il lavoro è composto da tre pietre, al nero, al bianco, al rosso, ciascuna di cm. 100x90x80, disposte in ordine ascendente lungo il pendio della collina. La fotografia ripro-

duce la pietra nera, in ardesia di lavagna, che è immersa per metà in un bacino formato da un corso d'acqua naturale. Per osservare l'*Ubiqua* l'osservatore deve internarsi nel campo e arrivare al bacino.

Mario Diacono, Ubiqua, 1977. A lato pietra al nero, in basso: a sinistra pietra al bianco, a destra pietra al rosso. Dalla pietra acqua si può raggiungere dopo qualche decina di metri, la pietra-terra, bianca, poggiata su un'aggettazione della collina, e di qui si può entrare nel campo di visione ravvicinata della pietra-aria, rossa, sospesa a 3 metri dal suolo, mediante cavi di acciaio, fissati a pali di ferro.

