



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

CHIARA MACCHIA

The New Liberty.

Le donne che germinano di Cristian Grossi

I. Intro

La donna e la pianta. Trasformazione e perfezione. Immagine. Suono. Lentissimo fluire del tempo. È *Trasformazioni.spore*, il progetto di videoarte che allude alla germinazione delle piante e al raggiungimento dell'asetticità nell'emotivo. È il 12 agosto 2007 quando le donne che germinano di Cristian Grossi si svelano agli occhi del pubblico. Una video-installazione proiettata su un artbox. Il pubblico aveva l'impressione che si succedessero illustrazioni statiche. Il movimento, impercettibile, si poteva cogliere solo passando ogni 10 minuti davanti allo schermo.

Cinque diversi cicli di vita (*Rebus frase* [Video 1], *Bianca prende il vento* [Video 2], *Respirami polline nuovo* [Video 3], *Confida il segreto* [Video 4], *Maria kitsch attende inesorabile* [Video 5]) che procedono secondo lo schema di sviluppo di un organismo vegetale. Ciò che viene rappresentato è l'evoluzione organica, fisiologica di un destino che si compie: il mutamento come tendenza evolutiva alla perfezione (Turco 2010). Quello che nell'arco di sei ore di proiezione prende corpo è il concetto di Perfezione della natura, che procede nella sua evoluzione, nonostante lo sporco dell'umanità e di ciò che la riguarda, contro cui queste piante assolute nulla possono. Paradossalmente non è la pianta, ma la donna a dominare visivamente l'intera opera. Una femminilità che, proprio perché è una spora, basta a se stessa, evolve e rigenera in altre forme viventi assolute e perfette: organismi vegetali. "La donna per me è il

mezzo espressivo” – ci spiega Grossi – “Credo fortemente che il femminile abbia una valenza allegorica fortissima, molto più incisiva e accurata del maschile. Il suo esistere è già un simbolo del suo fortissimo potere semantico. Il mio percorso, il mio lavoro, è modellato sul corpo, sul viso, sul sentire delle donne”. Anni luce però dall’arte come mezzo di denuncia. Cristian Grossi ci racconta emozioni, utilizzando grafica e immagini.

2. Don(n)a vita

Già Jung aveva teorizzato, nell’archetipo di ‘Femminilità e Madre’ (Pieri 1998), l’ambivalente semantica della Donna *genetrix*: sicuramente origine, passiva entità generatrice, grembo che porta e nutre. E tuttavia con “l’essere contenuti, l’essere dentro il grembo, assume un valore oscuro, angoscioso, di negazione o distruzione della vita” (Pieri 1998: 412). Nel *New Liberty* di Grossi la donna adempie alla sua funzione di strumento di vita, essenzialmente per la vita. Segno comunicatore di vita la donna, nelle dinamiche artistiche di Cristian Grossi, “è ibrida, è al limite. Mi son fatto un’idea, che quello di ‘donna’ è molto simile a ciò che in matematica si chiama concetto ‘primitivo’. Si dice primitivo un ente che usa se stesso per definirsi e per definire gli altri”.

In quest’opera la donna è pianta. La donna, emblema e veicolo di vita che si crea e viene alla luce, qui non appartiene al mondo reale. Il *medium* scelto è la *computer graphic*, “la macchina universale” (Youngblood 1988: 35). L’atto creativo si origina però dalla materia concreta e imperfetta: disegno manuale a china, umano, intimo. Attraverso la digitalizzazione, la semplificazione delle curve in modelli matematici, l’umano trascende e si astraie. È grafica. È virtuale. La cifra scelta è il *Liberty*. Evidente il rimando estetico a Beardsley e Klimt, che garantisce la sintesi tra il mondo femminile e quello vegetale. Le figure femminili che si susseguono in *Trasformazioni.spore* sono assolute. Racchiudono in sé significato e significante della

pietà, del mutamento fisico, del grembo di vita, dell’attesa. Procedono nel loro *modus vivendi* distaccate, lontane. Eppure, per l’adozione di piccoli dettagli, lo spettatore non percepisce asetticità, ma un susseguirsi di emozioni e sensazioni intense, armoniose, mai banali.

3. “Rebus frase 2,5,7”

Una donna al centro dello schermo in abito nero, cappello grande e nero, con un motivo floreale sul lato sinistro, volto e collo gialli, su fondo completamente azzurro. Guarda verso lo spettatore. Respira lentamente, e lentamente, di tanto in tanto, chiude e apre le palpebre. Lo sguardo lontano, apparentemente distratto. Il contesto è asettico. Un grande, infinito azzurro, in cui questa figura è calata. In lontananza rumori. Traffico cittadino, auto, moto, voci. Il suono crea immagini, concetti. Improvvisamente la mente di chi osserva si popola di scene quotidiane, emblema di vita vissuta troppo in fretta per essere assaporata: superficialità, sporco, egoismo. La donna continua a respirare. Impercettibilmente si sposta sempre più al centro. Il suo sguardo è ancora altrove. Quei rumori la logorano. Interferiscono con il suo mondo assoluto, graficamente perfetto. Il suo dolore profondo non trapela. È intimo, silenzioso. La sofferenza non si legge nel suo sguardo, che è ancora fisso. Poi lenta, nera, sgorga una lacrima su quel giallo volto vitreo. Trafigge, poco a poco, inaspettata, imprevedibile, rivelatrice ad un tempo della sua angoscia e della sua impotenza. Lei, al centro dell’assoluto, non può niente per quel mondo in caduta. Nonostante la fissità dello sguardo, l’assenza di altri elementi, quella piccola lacrima nera è rivelatrice della sofferenza, dell’anima, dell’emozione. E non sfugge a chi osserva. Se graficamente il segno è astratto e asettico, la resa artistica raggiunge il culmine di *pathos* in questo *frame*, grazie alla lacrima e ai rumori della realtà, che aggrediscono il mondo ovattato e virtuale. La donna continua a respirare, piano. Nell’ostinazio-



Video 1: Cristian Grossi, *The New Liberty, Spora 1, Rebus frase 2,5,7*, 2007. Fotogramma.

ne di quei rumori le spuntano dalla schiena fiori e rami. La sofferenza non le ha impedito di assecondare la sua natura, che è quella di una spora, e genera da sé. Dà vita ad un essere perfetto, che a sua volta procede nella perfezione: una pianta. A germinazione compiuta i rumori si dissolvono nelle corde di una chitarra. La musica ha purificato il rumore. Tutto ora è armonia e spirito puro.

Sulla necessità della presenza del suono nelle immagini, per una totale comprensione dell'opera artistica, si è più volte espresso il più rivoluzionario videoartista vivente, Bill Viola:

Io credo all'unità di tutti i sensi e alla loro scambievole identificazione. Non penso al suono e all'immagine separatamente. Abbiamo preso l'abitudine di identificare la telecamera con l'occhio e il microfono con l'orecchio. [...] Il terreno della percezione è la percezione – o sensazione – di uno spazio nella sua totalità. Una nozione che si basa sulla nostra passività o ricettività al suono più che su di una percezione della sua aggressività e frammentazione, come nel funzionamento dell'occhio o in quello dell'attenzione umana. Si lega più alla coscienza profonda che all'attenzione momentanea. (Boyle 1984: 97)

Il suono diventa materia, garantisce la catarsi e il ripristino di un equilibrio fondamentale in un mondo perfetto, irreali. Una compenetrazione percettiva, possibile, secondo Youngblood, solo nell'arte digitale che è capace di creare *concetti immaginanti*:

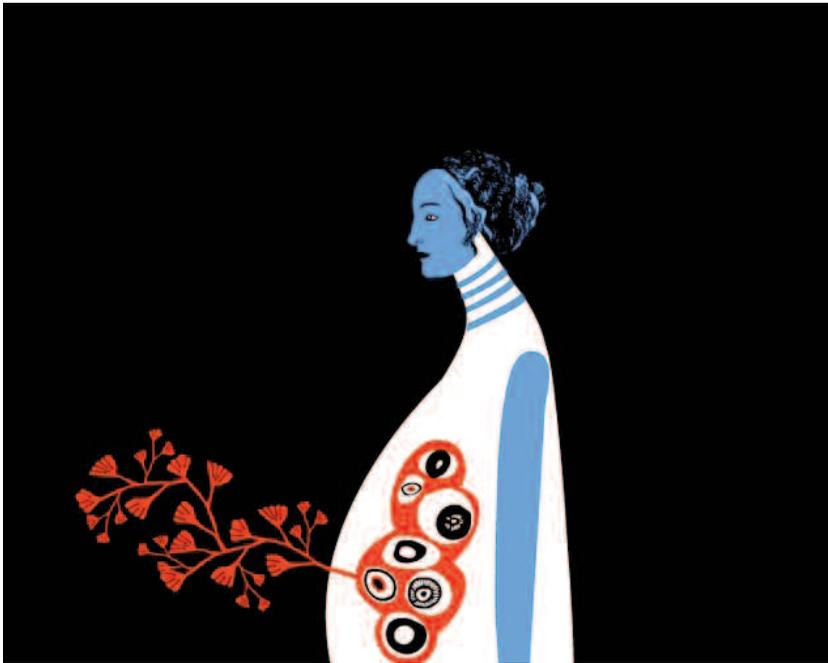
tramite il potere integrativo della macchina universale, l'artista dà ordini ad un mezzo che è simultaneamente espressione orale e segno scritto, immagine acustica e visuale, a colori o in bianco e nero, statica o in movimento dinamico – il tutto in uno spazio virtuale e perciò non soggetto ad alcuna restrizione della fisica e alla gravità che governa il mondo della materia. Ma ancora più importante è la capacità di interagire dinamicamente con tali espressioni, di cambiarle ed esserne cambiati in itinere [...]. (1986: 39)

L'alchimia dunque è resa possibile dall'utilizzo della *graphic computer* come *medium*: "è il computer, non il video, attraverso cui possiamo percepire concetti e quindi immaginarli [...]. *L'algoritmo della rappresentazione*, comprendente due modi di descrizione, numerico (concettuale) e visuale (percettivo), che in precedenza occupava ambiti fenomenologici che si escludevano a vicenda" (Youngblood 1986: 39).

4. Bianca prende il vento

Lo sfondo è nero. Sull'estremità destra una figura femminile, ritratta sul profilo sinistro, col grembo gravido. Il bianco è utilizzato per il suo abito, mentre una sfumatura cromatica molto intensa di azzurro evidenzia le parti del corpo scoperte: viso, collo, braccia. I capelli sono raccolti e neri, definiti dall'azzurro. In questa seconda rappresentazione il nero è utilizzato sia in funzione della resa dell'assoluto, sia come esplosione di colore, per la scelta del suo opposto, il bianco (Kanizsa 1987: 212), che fa emergere Bianca e il suo stato interessante. Il suono di un vento primaverile, cinguettii in lontananza, fruscio di foglie, dipingono immagini di natura serena e feconda. Il vento soffia da sinistra, avvolge completamente Bianca che lentamente lo respira e se ne nutre. Il suo grembo cresce. Iniziano ad essere visibili dei piccoli semi, di evidente memoria klimtiana, custoditi da una sacca arancio. Nulla insidia questo mondo perfetto. Unica protagonista la Natura, di cui la donna è armoniosamente parte. Nutrita dal vento, Bianca germina. Si genera dal suo ventre una pianta rossa. Il suono degli elementi naturali si annulla nella musica di uno xilofono. Un altro ciclo si chiude all'insegna della perfezione compiuta. La musica diviene voce e materia dell'assoluto.

Pur essendo evidente, dal punto di vista estetico, il richiamo a Beardsley, sotto un profilo semantico, più per contrasto che per analogia viene alla memoria *La Speranza I* [Fig. 1] di Klimt. Si tratta del dipinto che nel 1903 destò scandalo e scalpore perché raffi-



Video 2: Cristian Grossi, *The New Liberty, Spora 2, Bianca prende il vento*, 2007. Fotogramma.

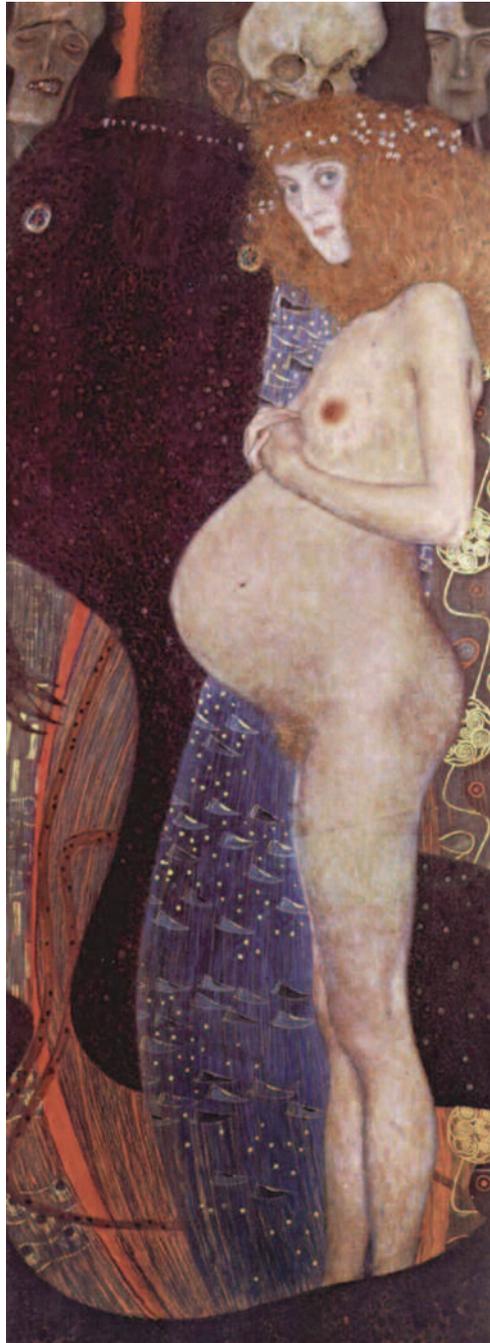


Fig. 1:
Gustav Klimt, *La Speranza I*,
1903, olio su tela, Ottawa,
National Gallery of Canada.

gurante una donna gravida completamente nuda. Si tratta di un'opera che rende visivamente "la bipolarità che, al volgere del secolo, l'immaginario attribuisce alla natura femminile" (Di Stefano 1999: 90) per l'intreccio di vita e morte, innocenza ed eros, bellezza e orrore. Come Bianca, *La Speranza I* di Klimt occupa il lato destro della tela. È ritratta di profilo e volta verso il lato sinistro. Ma non guarda a sinistra. I suoi grandi occhi sono per l'osservatore. Al contrario di Bianca, qui la maternità non è armoniosa, perfetta, assoluta. La percezione di innocenza, data dal grembo e dai fiori bianchi intrecciati sul capo, si annulla nella sensualità del volto, della folta chioma rossa, tradizionale caratteristica fine ottocentesca della donna fatale. Mentre Bianca è una spora, germina, genera vita da sé, il suo ventre si nutre di vento, la gravidanza di Klimt è frutto di un amore fisico, materiale di cui si leggono ancora le tracce sul viso della donna. Bianca è calata in un contesto asettico, in cui il suono crea immagini di natura. È un ambiente perfetto, che regala pace e serenità a chi incontra l'opera. La gestante di Klimt, viceversa, è insidiata da creature mostruose, presagio della precarietà della vita, una volta fuori dal grembo materno. Il drago mostruoso al suo fianco è stato letto dalla critica di fine Novecento secondo la simbologia junghiana, che lo considera un'immagine archetipica, rappresentante morte e rinascita psichica (Pieri 1998). Anche nell'immaginario e nell'arte dell'Estremo Oriente quello del drago è un simbolo ambivalente. Si tratta di due aspetti distinti di un unico significato: quello del principio demiurgico e della trasformazione che può volgere al Bene – potenza divina – o al Male – potenza demoniaca (Chevalier e Gheerbrant 1992). Maternità satanica o madre divoratrice sono state le conclusioni più accreditate sul messaggio di questa *Speranza*, alla fine del secolo scorso, partendo esattamente dall'analisi di queste due immagini accostate: una madre in attesa e un drago mostruoso (Di Stefano 2000: 25). Seppur per mezzo di simboli ed archetipi, Klimt impregna la sua arte di realtà, annodata nell'ossessione di *eros* e *thanatos*. In particolare Neumann, nel suo studio sulla Grande Madre, afferma:

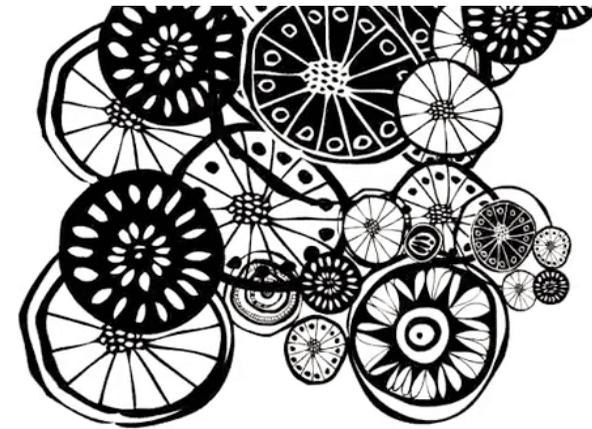
Se il mondo, la vita, la natura e la psiche, sono stati esperiti come Femminile che genera e nutre, protegge, riscalda, anche i loro opposti vengono percepiti nell'immagine del Femminile: morte e distruzione, pericolo e bisogno, fame, mancanza di protezione sono vissuti dall'umanità come un soggiacere alla madre oscura e terribile. (1981: 6)

Volendo aggrapparsi alla convinzione che l'arte e la genialità procedono per semplicità, potremmo attenerci al parere di Ludwig Hevesi, critico austriaco molto vicino a Klimt, che certamente ne riferisce in parte il pensiero: *La Speranza I* di Klimt rappresenta le minacce del mondo che attendono al varco l'ignara creatura, ancora protetta dal corpo materno (Di Stefano 1999: 90). Per il resto faccia il lettore. Speranza che la creatura riesca a venire alla luce e, una volta nel mondo, possa sopravvivere?

Guardando *Bianca prende il vento* questi interrogativi non sfiorano la mente del pubblico. Volendo rifarci a Jung o alla simbologia orientale, anche Bianca aderisce, ovviamente, all'archetipo dell'origine della vita. È evidente il suo grembo che cresce. Ma intorno tutto è ovattato. Attraverso i suoni, la nostra mente vede il mondo di pace di cui fa parte. I suoi occhi non comunicano con chi osserva. È intenta a germinare. Il suo ciclo si compie senza eccessi di amore o urla di dolore. Dal suo grembo emerge una pianta, che continua a vivere e a respirare il vento, in un mondo vegetale imperturbabile, purificato dalla musica. Semplicemente. Perché Bianca non è una donna. È una spora. Non è pittura, è arte grafica.

5. Sciogli l'enigma

Respirami polline nuovo, ovvero il vento, gli insetti, la primavera, invitano alla vita. Esattamente a metà della video installazione una pausa. Una cesura completamente bianca con fiori definiti di nero, con suoni che rimandano alla vita vegetale e tre parole,



Video 3: Cristian Grossi, *The New Liberty, Spora 3, Respirami polline nuovo*, 2007. Fotogramma.

che sintetizzano il senso dell'intera opera. La vita che si rigenera, evidenziata dalla parola *polline* al centro, trae nutrimento dal respiro. Cresce col vento, il sole, l'acqua, che *re-spira*, lentamente. Il tempo. Le lunghissime attese della natura, dell'incontaminato. Calma, gradualità.

Graficamente un nuovo inizio. È evidente a questo punto un netto sovraccarico dei tratti. Progressivamente i fiori, polline nuovo, si moltiplicano, riempiono tutto lo schermo, crescono, si ingigantiscono, introducendo una tendenza sia estetica che semantica. Il messaggio è ancora quello di una vita che si perpetra nell'incontaminato, attraverso una veste femminile. L'obiettivo quello di sciogliere il rebus iniziale. È compito del penultimo ciclo seminare un indizio: *Confida il segreto*. Al di là della germinazione, colpiscono le esagerazioni grafiche della donna, trasformata in un'immagine grottesca, dalle cui mani, chiuse a mo' di bocciolo, volano via fiori rarefatti. Un contrasto talmente grande da innescare dubbi, interrogativi che troveranno risposta solo nell'attesa e nell'epilogo con l'ultimo ciclo: *Maria kitsch attende inesorabile*.

Quest'ultimo ciclo, come *Respirami polline nuovo*, costituisce una tappa fondamentale – non a caso in chiusura – rivelatrice del significato attraverso il significante. Per la prima volta la donna ha un nome: Maria. Esattamente come la donna che, nella spiritualità occidentale, diede la vita fisicamente, da sé, ad un essere puro. Come per il terzo ciclo lo sfondo è bianco. Un bianco puro, luminoso e illuminante. Il corpo di Maria è un rosso fuoco contenuto dal nero dell'abito lungo e ampio. Gioca di tanto in tanto con un lembo della sua lunga collana di perle. E attende. Nel lento scorrere del tempo, in quello sguardo proiettato eternamente altrove, germina gradualmente dal capo, da un angolo del vestito, su tutto il corpo. Nella calma sospesa di quello sguardo impenetrabile è racchiuso il segreto della vita e della natura. L'evidenza del sovraccarico e del *kitsch* è paradossalmente una rivendicazione dell'essenziale, della riduzione del significato semplicemente a ciò che si vede. Nulla è nascosto, tutte le ambi-



Video 4: Cristian Grossi, *The New Liberty, Spora 4, Confida il segreto*, 2007. Fotogramma.

guità sono cancellate. Ciò che emerge è la semplicità dei processi naturali, il loro persistere nonostante tutto, la capacità della Natura di trascendere il Male dell'uomo. Anche la scelta della sinestesia come strumento di comunicazione rientra in quelli che Moles definisce *i caratteri oggettivabili del Kitsch*

La sinestesia costituisce un altro degli elementi caratteristici del *Kitsch* nell'arte. Nel teatro è *kitsch* l'ambizione dello 'spettacolo totale', che coinvolge contemporaneamente la vista e l'udito, l'intelligenza e i sensi, ed è insieme colore e forma, scena e personaggi, musica e poesia; e che, se gli fosse possibile, per rendere più assoluta la sua onnipresenza e la sua totalità, farebbe appello anche al gusto, all'olfatto al senso tattile. Nella spettacolarità dell'*opéra comique*, con le sue incongruenze, le sue scene di cartapesta e il suo 'bel canto', troviamo ben più che un pizzico di *kitsch*. [...] al fine di rendere popolare e ipersensualizzare un'opera [...]. (1978: 3)

Va da sé che quanto teorizzato da Moles per il teatro è applicabile a questo caso di arte grafica, in cui immagine, suono, colore, forme si compenetrano al fine di comunicare un messaggio di vita semplice e pura. È una vita che ci osserva, ma non può salvarci, soffre, ma non si piega. Persiste, attraverso le molteplici forme del femminile, nella sua natura. Una lunga, lenta, inesorabile germinazione.



Video 5: Cristian Grossi, *The New Liberty, Spora 5, Maria kitsch attende inesorabile*, 2007. Fotogramma.

BIBLIOGRAFIA

- BOYLE D. (2000), "Intervista a Bill Viola", in LISCHI S. e ALBERTINI R. (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 94-98.
- CHEVALIER J. e GHEEBRANT A. (1992), *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano.
- DI STEFANO E. (1999), *Klimt. L'artista e le opere*, Giunti, Firenze.
- DI STEFANO E. (2000), "Klimt: le donne", inserto redazionale allegato a *Art e Dossier*, n. 161, Giunti, Firenze.
- KANIZSA G. (1987), *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna.
- NEUMANN E. (1981), *La Grande Madre*, Astrolabio, Roma.
- PIERI P.F. (1998), *Dizionario junghiano*, Bollati Boringhieri, Torino.
- YOUNGBLOOD G. (2000), "Cinema elettronico e simulacro digitale. Un'epistemologia dello spazio virtuale", in LISCHI S. e ALBERTINI R. (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 31-41.

SITOGRAFIA

TURCO M., *Trasformazioni.spore*, 2010:

<http://www.crixtian.it/press--weblinks/>.

MOLES A.A., *Kitsch*, 2010:

http://www.treccani.it/Portale/elements/categoriesItems.jsp?pathFile=/sites/default/BancaDati/Enciclopedia_del_Novecento/VOL03/ENCICLOPEDIA_DEL_NOVECENTO_VOL_03_000157.xml.