

Gaspare Luigi Marcone

Introduzione all'arte di Anne e Patrick Poirier. Idee e opere da Villa Medici a Villa Adriana¹

Nel loro percorso artistico, gli artisti francesi Anne e Patrick Poirier hanno sviluppato una poetica basata principalmente sull'idea della memoria e della fragilità umana, legata alla violenza del tempo e della storia. La loro ricerca e produzione artistica è stata ampiamente stimolata - oltre che naturalmente da esperienze biografiche - dallo studio dell'archeologia e dei monumenti del passato, conosciuti in numerosi viaggi. Anche considerando che nell'etimologia del termine *monumentum* è insita l'idea di memoria, si può comprendere come per i due artisti l'arte antica possa essere osservata come dinamico fondamento storico per guardare al futuro, in sintonia con l'idea di George Kubler secondo il quale un'opera d'arte è sempre «un pezzo di divenire immobilizzato, o un'emanazione del tempo passato».² Seguendo tali principi, nel corso degli anni Anne e Patrick Poirier hanno elaborato i loro progetti con materiali eterogenei intrecciati a pensieri e riflessioni, perseguendo nelle forme e nei contenuti una sperimentazione radicale e ad ampio raggio, sulla base di pressoché tutta la strumentazione di tecniche e materiali messa in campo nella produzione artistica del secondo Novecento: l'uso del frammento, della fotografia, dell'*objet trouvé*, della musica e dell'installazione (museale o ambientale) ha permesso loro una più efficace esplorazione delle tematiche di loro interesse, con la possibilità di «scivolare dal passato al futuro»³ senza mai fermare la propria capacità d'inventare, intessuta d'utopia.

Loro opere sono state esposte alla Biennale di Venezia (1976, 1980, 1984), a *Documenta* (Kassel, 1977), alla Biennale di Parigi (1972, 1985) e sono presenti nei più importanti musei internazionali.

¹ Il seguente saggio nasce dopo la giornata di studi del 29 ottobre 2007 intitolata: *Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: Villa Adriana come palcoscenico*, svoltasi presso il Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Milano, dove Anne e Patrick Poirier sono intervenuti come relatori. Ringrazio gli artisti, Antonello Negri e Massimo Valsecchi per gli utili consigli e le proficue conversazioni e Valentino Albini per la realizzazione dell'apparato iconografico. In questa sede si analizzeranno solo alcune tappe del variegato e multiforme percorso artistico dei Poirier (tra gli anni Settanta e Novanta) inerenti soprattutto gli stimoli ricevuti dal soggiorno all'Accademia di Francia di Villa Medici (1967-1971) e dalla visita dei siti archeologici in Italia tra cui risulterà fondamentale Villa Adriana a Tivoli; è doveroso sottolineare quindi che il presente testo ha solo una finalità "introduttiva" e che per gli approfondimenti si rimanda alle note bibliografiche. Anche se gli estremi cronologici sono quelli dichiarati, è sembrato comunque necessario presentare l'ultima monumentale opera degli artisti francesi, *Il giardino della memoria. Progetto per una necropoli contemporanea*, enorme cimitero come opera d'arte, quasi una "sintesi" della loro visione estetica tra arte, architettura, archeologia e idea di memoria, i cui progetti, planimetrie e modelli sono stati esposti in una mostra allestita a Palazzo Pirola di Gorgonzola (Milano) dall'ottobre al dicembre del 2010, e successivamente in una mostra al Museo MADRE di Napoli, a cura di chi scrive, dall'aprile al maggio 2011 (poi prorogata fino al 5 settembre 2011).

² KUBLER 2002, p. 28: «Per quanto frammentarie possano essere le sue condizioni, un'opera d'arte rappresenta sempre un pezzo di divenire immobilizzato, o un'emanazione del tempo passato». Vd. inoltre GOMBRICH 1985, pp. 15-32.

³ BARILLI 2006, p. 72.

Anne e Patrick Poirier nacquero rispettivamente a Marsiglia e Nantes nel 1941 e 1942, quando le città europee erano ridotte a brandelli dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale;⁴ crebbero dunque tra rovine architettoniche contemporanee e proclami politici di "ricostruzione e rinascita" postbellica. A posteriori, anche la rielaborazione di tale biografica memoria ha contribuito alla definizione di una propria poetica del frammento, mai contaminata da sentimentalismi nostalgici. Non è casuale che un aspetto essenziale della loro ricerca riguardi proprio l'uso del frammento,⁵ innestandosi in quella precisa tradizione delle avanguardie artistiche storiche foriera dell'irreversibile «crisi della grammatica e della sintassi di tradizione classico-accademica».⁶



Fig. 1. *Villa Medici. Quindici Erme*, 1970-71. Teche, calchi in carta, erbari e foto su ceramica, ciascuna m 2 x 0,45 x 0,30. Parigi, collezione Centre Georges Pompidou.

Dopo aver studiato tra 1963 e 1966 all'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs di Parigi, nel 1967 vinsero il Grand Prix de Rome e per quattro anni - assecondando la tradizione del *grand tour* che sin dal XVII secolo aveva portato in Italia molti artisti francesi (e non) per studiare le antichità di

⁴ Vd. la fotografia di Nantes, città natale di Patrick, dopo i bombardamenti (16 settembre 1943), riportata in *Poirier* 1994, p. 46.

⁵ Vd. ZANCHETTI 2001, pp. 11-30; Zanchetti analizza le dinamiche che hanno portato all'uso del frammento nell'arte del XIX e XX secolo, citando anche Anne e Patrick Poirier rappresentati da un'opera intitolata significativamente *Ο χρόνος*, 1982, cybachrome su alluminio e acrilico, m 2,10 x 1,32, Milano, collezione privata. Vd. inoltre PEDRETTI 2007, p. 6.

⁶ NEGRI 2001, p. 10.

Roma - poterono lavorare a Villa Medici circondati dai giardini e dalle antiche rovine.⁷ Proprio nella "città eterna" la riflessione sulla fragilità del passato, dell'arte e della natura si poté concretizzare nei loro primi lavori; tale quadro di formazione e di riflessione sarebbe stato ulteriormente arricchito dalla visita, nel 1970, dei siti archeologici della foresta cambogiana, allora minacciati dalle distruzioni della dilagante guerra del Vietnam⁸ e, più in generale, dalla stessa natura, che sembrava quasi "divorare e occultare" gli edifici costruiti dall'uomo.

Nell'opera del 1970-71 *Villa Medici. Quindici Erme* (fig. 1) conservata al Centre Georges Pompidou di Parigi, calchi di statue romane sono inseriti in teche di legno protette da un vetro molto sottile; sopra ogni erma, un cofanetto custodisce alcune foglie e una fotografia della scultura. L'immagine fotografica e l'idea del frammento sono metafora della memoria umana che può ricordare gli eventi vissuti non in modo completo ma solo per singoli fotogrammi. Le teche appaiono simili a sarcofagi o reliquiari verticali e i calchi, realizzati in sottilissima carta giapponese, oltre a riprendere le forme esterne delle statue sembrano quasi volerne catturare l'anima nascosta. Tutto dichiara l'idea della fragilità dell'arte: rompendo il vetro si può distruggere, con l'opera, il contenuto simbolico.

Il calco non è inteso come processo di semplice appropriazione formalistica o citazionista; vi si riscontra anzi una volontà più concettuale, che tende a prelevare l'eterno dal transitorio, volendo cogliere l'"idea del tempo" insita nelle statue antiche,⁹ o forse, parallelamente, è un tentativo di voler fermare l'esperienza del tempo, inteso come «tempo puro».¹⁰

Questo desiderio sarà il motivo sotteso anche nel ciclo *Anima Mundi* (1991). Cercando di fermare un'arte inafferrabile e fugace come la musica, i Poirier hanno applicato la tecnica dell'*objet trouvé* assemblando parole, spartiti musicali e fotografie di antichi monumenti.¹¹ Il dialogo con l'arte antica rivela «un'ansia contemporanea e un'urgenza esistenzialista, estranei alla nostalgia o a qualunque ripetizione di stile»¹² e la fragilità delle opere costruite nella storia dell'uomo diventa per analogia

⁷ Dopo il soggiorno a Villa Medici i Poirier si trasferirono a Berlino come borsisti del D.A.A.D (1977-1978) e a New York come borsisti del P.S.1. (1979-1980). Vd. la nota biografica in *Poirier* 2009, p. 136.

⁸ *Poirier* 1984, p. 13.

⁹ Vd. KUBLER 2002, p. 26: «I nostri segnali provenienti dal passato sono molto deboli e i mezzi a nostra disposizione per recuperare il loro significato sono ancora estremamente imperfetti. [...] Tutti questi processi di mutamento costituiscono un'area misteriosa e inesplorata dove il viaggiatore perde rapidamente l'orientamento e si trova a brancolare nel buio. Pochissimi sono gli indizi che possono farci da guida: forse gli schizzi e gli abbozzi di architetti ed artisti [...] possono aiutarci a delineare appena i confini di questa oscura regione dell'"ora" dove l'impronta del futuro è ricevuta dal passato». I Poirier inoltre si sono dedicati anche in modo specifico al "genere" della natura morta come *vanitas* realizzando un gruppo di opere fotografiche (vd. *Poirier* 1997).

¹⁰ Si leggano a riguardo le annotazioni dell'antropologo francese Marc Augé riportate nel suo illuminante testo *Rovine e macerie. Il senso del tempo*: «Contemplare rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo, del tempo puro» (AUGÉ 2004, p. 36); non a caso, visto anche gli stimoli che le ricerche dei Poirier offrono a varie categorie di studiosi, Marc Augé scriverà un contributo critico sull'arte degli artisti francesi (AUGÉ 2009, s. p., [pp. 4-9]).

¹¹ *Poirier* 1991, pp. 124-127.

¹² BARZEL 1991, p. 9.

simbolo di fragilità umana.

Villa Medici ha ispirato una lunga e variegata serie di lavori, tra cui *Primi calchi* e *Quindici libri-erbari* tra il 1969 e il 1971 (fig. 2).

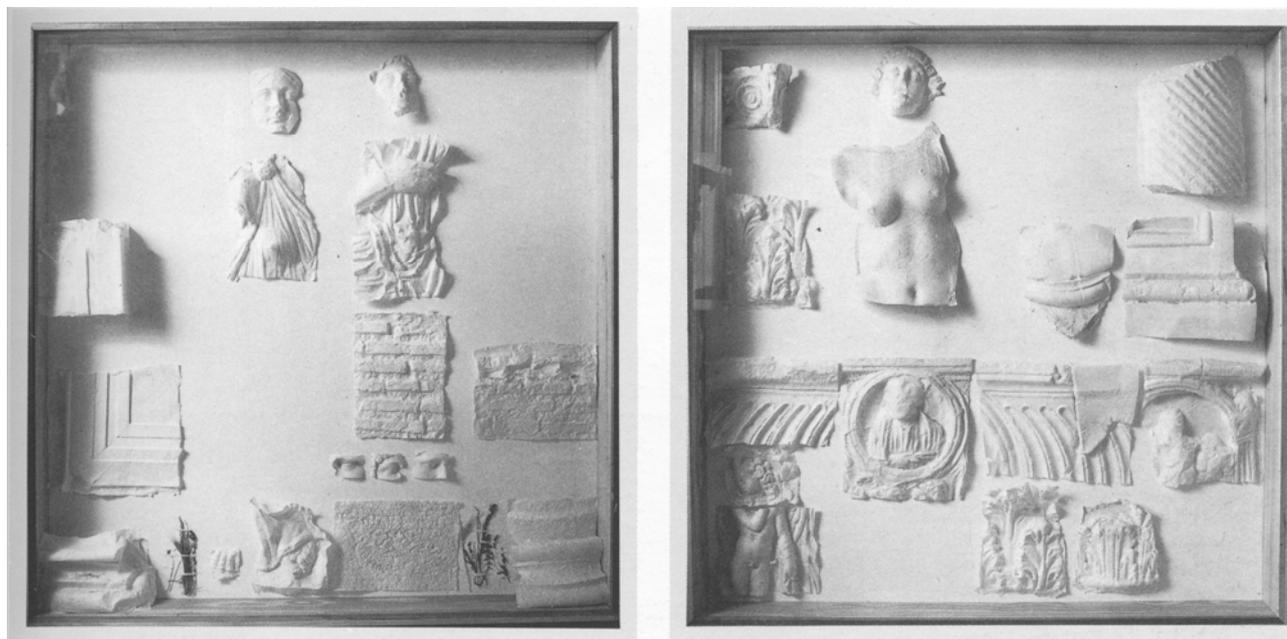


Fig. 2. *Villa Medici. Calchi*, 1969-70. Teche, calchi di carta, ciascuno m 1,50 x 1,50. Collezione privata.

Analogamente, tra il 1971 e il 1973, i siti archeologici di Ostia Antica e Isola Sacra hanno stimolato progetti scultorei e architettonici. Iniziava a delinearsi la figura immaginaria di un “architetto-archeologo”, data dalla fusione delle due anime artistiche dei coniugi francesi.¹³

Ostia Antica. Costruzione, 1971-72 (figg. 3-4), è un plastico in terracotta (m 12 x 6) che riproduce abbastanza fedelmente la planimetria del sito. Lo scavo archeologico si trasforma in uno scavo dell'anima e del tempo; non è una ricostruzione di tipo scientifico ma un’“archeologia parallela”, creativa e sentimentale definita, successivamente, una «archéologie d'un temps présent».¹⁴ Il viaggio tra le rovine di Ostia diviene un viaggio nel luogo della memoria e dell'oblio, corrispondente alla lenta morte della città romana, avvenuta per il passare del tempo e non per eventi catastrofici.

Nella serie *Ostia Antica. Calchi* del 1971 le forme dei muri in laterizio delle abitazioni romane sono riprodotte in carta giapponese. Anche i lavori legati all'Isola Sacra, città “sepolcrale e portuale” romana - con il relativo simbolismo legato alla morte e al viaggio -, sono realizzati con lo stesso procedimento; in questo caso i Poirier ricalcano anche le epigrafi latine con l'idea di provare a fermare l'oblio d'iscrizioni millenarie (*Isola Sacra. Iscrizione. Calco*, 1973; fig. 5). È altresì costante la produzione di libri-

¹³ Sulla questione si veda, più in generale, SANS 1994, p. 62: «Dans une position de scepticisme quant à toute possibilité de nouveauté, Anne e Patrick Poirier dénonçaient ouvertement un phénomène de société au sens large: la défail du “je”».

¹⁴ SAUSSET 2009, s. p., [pp. 10-17].

erbari o diari archeologici, dove l'unione di fotografie, foglie, disegni e pensieri cerca di raccogliere e armonizzare oggetti visti e riflessioni quotidianamente condotte durante le frequenti "esplorazioni culturali".

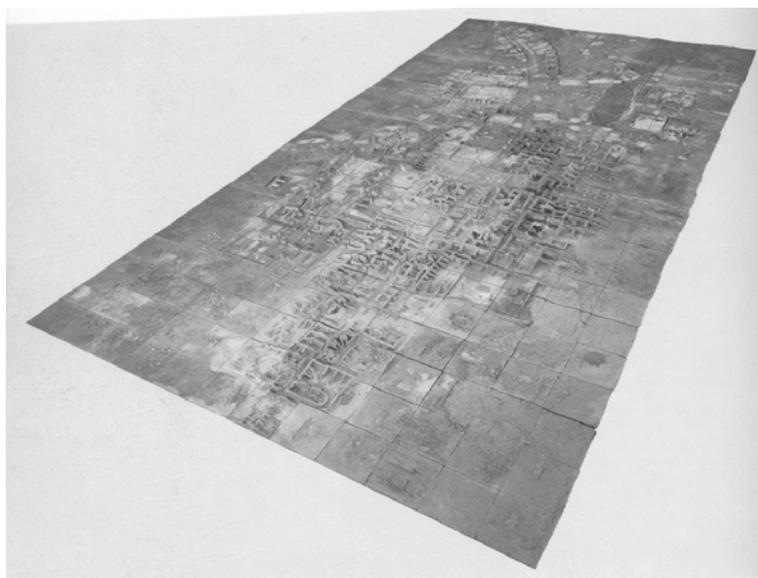


Fig. 3. *Ostia Antica. Costruzione*, 1971-72. Costruzione in terracotta, m 12 x 6. Vienna, collezione Ludwig.

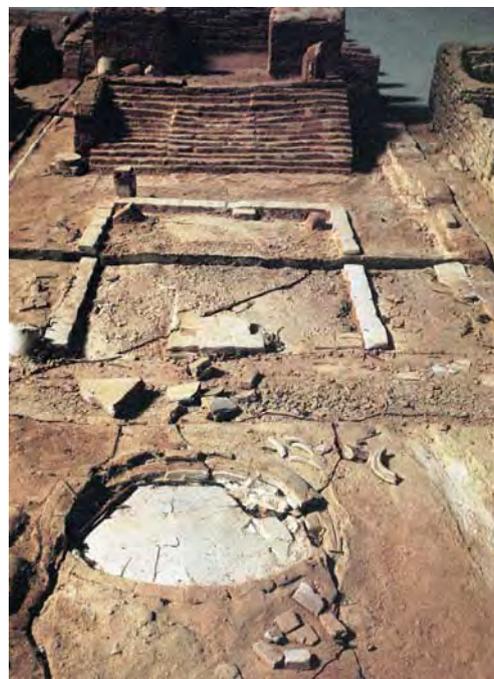


Fig. 4. *Ostia Antica. Costruzione*, 1971-72. Costruzione in terracotta, m 12 x 6. Vienna, collezione Ludwig (particolare).

Dopo *Bordeaux. Stele e diario erbario*, 1973, presentato alla Biennale di Venezia del 1980 (fig. 6),¹⁵ i due artisti sono entrati in un "periodo notturno". La visita della Domus Aurea nel 1975 diviene un'avventura nel mondo sotterraneo della residenza neroniana non ancora aperta al pubblico; camminando di nascosto nel buio sottosuolo di quelle stanze i Poirier scoprono una dimensione ancestrale fatta di suggestioni oniriche e ctonie. Il tradizionale mito "negativo" di Nerone quale imperatore incendiario e folle ispira una serie di lavori "oscuri": la Domus Aurea aveva perduto la sua luce e gli splendori originari a causa del tempo ma anche per la *damnatio memoriae* del suo creatore. Il fuoco diviene metafora e simbolo della distruzione, del trascorrere del tempo e di paure inconse.

Tra le numerose creazioni di quegli anni, *Il Giardino Nero* del 1975 è composto da tre erbari "fotografici" neri,¹⁶ mentre *L'incendio della Grande Biblioteca* del 1976 (fig. 7) in carbone e legno (m 7 x 4; oggi alla Nationalgalerie di Berlino) riproduce un progetto labirintico, un'architettura mentale e

¹⁵ Nel lavoro sulla cattedrale di Bordeaux - dove l'oggetto stesso dell'opera (la cattedrale) è inteso come *summa* del sapere medievale - si può già intravedere una tensione verso l'enciclopedismo delle opere successive; i calchi dell'edificio sacro sono collegati ai frammenti di foglie e fiori raccolti dai Poirier nella città francese, in una specie di oggettivazione per campioni di intrecci di passato e presente, di natura e cultura.

¹⁶ Vd. *Poirier* 1991, p. 110.

simbolica legata all'idea del sapere; la fragilità della cultura è bilanciata dalla trasmissione del sapere visto come elemento positivo ma di insistente precarietà.



Fig. 5. *Isola Sacra. Iscrizione. Calco*, 1973. Calco su carta, m 0,40 x 0,40. Canberra, collezione Museum of Contemporary Art.



Fig. 6. *Bordeaux. Stele e diario-erbario*, 1973. Teche, calchi in carta, erbari; ciascun calco m 1,60 x 0,40 x 0,15. Collezione privata. (Allestimento alla Biennale di Venezia del 1980).

Un progetto simile ma di dimensioni molto maggiori, *Costruzione IV* (m 12 x 18), una "città-desiderio" anonima, fu esposto a *Documenta* di Kassel nel 1977 (fig. 8). In opere monumentali del genere s'instaura un rapporto dialettico con lo spettatore che da un lato può dominare con la sua altezza i plastici adagiati sul pavimento ma, allo stesso tempo, è circondato e quasi avvolto dalle grandi planimetrie tridimensionali.¹⁷



Fig. 7. *L'Incendio della Grande Biblioteca*, 1976. Costruzione in carbone e legno, m 7 x 4. Berlino, collezione Nationalgalerie (particolare).



Fig. 8. *Costruzione IV*, 1977. Costruzione in carbone, legno, acqua, m 12 x 18. Rennes, collezione Fonds Régional d'Art Contemporain. (Allestimento a *Documenta* di Kassel del 1977).

¹⁷ Su *L'incendio della Grande Biblioteca* e su *Costruzione IV* si vedano inoltre gli appunti e le fotografie riportate in Poirier 1984, pp. 58-62.

Si può notare come il processo creativo dei Poirier avvenga quasi attraverso “momenti rivelativi” di dechirichiana memoria¹⁸ ispirati dal *genius loci*; forse il culto del passato nasce da un'idea di “arte originaria” - e non forzatamente originale - in sintonia con quanto scriveva de Chirico quasi un secolo fa.¹⁹



Fig. 9. *Diario dell'archeologo*, 1980. Piante di edifici su pergamena, m 1 x 0,80. Collezione privata.



Fig. 10. *Circular Utopia*, 1979-80. Costruzione in gesso, diametro m 7. Collezione privata.

¹⁸ Poirier 1984, p. 22.

¹⁹ BARILLI 2007, pp. 208-211 e pp. 326-328; in queste pagine Barilli colloca le ricerche dei Poirier dei primi anni Settanta in una linea definita “ripetizione differente” (titolo di una mostra curata a Milano nel 1974 dallo stesso Barilli) che si manifesta periodicamente come momento “implosivo” volto a recuperare le proprie origini e la propria storia culturale dopo l’“esplosione” di sperimentazioni artistiche estreme come l’Arte concettuale degli anni Sessanta. Tale tendenza può essere paragonata alle riflessioni di de Chirico negli anni Venti e alla generale tendenza al “ritorno all’ordine” dopo le esperienze delle avanguardie storiche. Vd. inoltre BARILLI, 1974. Per una panoramica complessiva dell’arte francese tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento: RESTANY - BARILLI - PRODHON 1994. Sull’idea di “rivelazione” in Giorgio de Chirico: BALDACCI - ROOS 2007, pp. 8-10. Sul “ritorno all’ordine”: NEGRI 2005, pp. 230-249.

Il luogo che più ha suggestionato e stimolato i due artisti è Villa Adriana, visitata più volte dal 1977: quasi uno spartiacque per la loro ricerca, da allora evolutasi in decine di progetti ancor più universali e utopici. Dopo l'oscurità della Domus Aurea, i due artisti vivono un'esperienza luminosa, eterea, connessa al tradizionale mito "positivo" di Adriano, imperatore, architetto, mecenate, filosofo e grande viaggiatore.

In quegli anni, la figura immaginaria dell'"architetto-archeologo" creata dai Poirier si determina definitivamente;²⁰ con l'architettura vi è il desiderio esistenziale di "ordinare il caos". I due leggono e ricordano i pensieri di Marguerite Yourcenar nelle *Memorie di Adriano*: «... ogni edificio era la trama di un sogno»,²¹ testimoniando come la memoria visiva sia unita alla memoria letteraria di alcuni autori particolarmente significativi per la loro ricerca (Omero, Esiodo, Freud, Frazer, Vernant, Borges, Derrida, ecc...).²² Anche i testi letterari, siano essi classici, contemporanei o filosofici, subiscono un processo di rifunzionalizzazione che porta alla nascita di una personale "letteratura parallela".²³

Il candore del marmo, i ninfei, le immense cupole di Villa Adriana stimolano la loro immaginazione utopica. Nei *Taccuini di appunti* (1977) e nel *Diario dell'archeologo* (1980) ritroviamo disegni architettonici e planimetrie su pergamena che evidenziano la razionalità dei luoghi, ma anche sogni e archetipi ideali della residenza adrianea (fig. 9).

In *Circular Utopia*, realizzata nel 1979-80 (fig. 10), vi è il calco in gesso - con diametro di 7 metri - della volta a cassettoni del Pantheon romano; è il progetto di una città circolare che vede un'enorme *agorà* centrale circondata da edifici a forma di *ziggurat* dove si fondono simbologia numerica e geometrica.²⁴ Sono chiari i riferimenti ad alcuni progetti dell'architettura illuminista francese del XVIII secolo, ovviamente presenti nella "cultura visiva" dei Poirier. Se pensiamo alle pure forme utopiche dei disegni di Étienne-Louis Boullée possiamo comprendere come l'estetica dei due artisti si avvicini sempre più a un pensiero universalista ed enciclopedico;²⁵ l'architettura non è intesa semplicemente come arte del costruire ma diviene una costruzione mentale carica di potenzialità conoscitive.

Il *Tempio dalle 100 colonne* del 1980 (m 3 x 3; fig. 11) ripropone l'idea simbolica di un edificio perfetto ma in rovina, realizzato in gesso seguendo le vere proporzioni delle colonne viste a Villa

²⁰ PAJANO 1991, pp. 10-13.

²¹ Citazione riportata in Poirier 1984, p. 23.

²² Vd. Poirier 2007, pp. 5-9. Particolarmente interessante per le ricerche dei Poirier sul tema della memoria è il "confronto" che s'instaura con alcune opere letterarie e filosofiche che indagano lo stesso tema. (Vd. YOURCENAR 1986; DERIDDA 2003). Per le relazioni tra l'opera della Yourcenar e l'antichità classica vd. POIGNAULT 1995.

²³ A questo proposito è utile ricordare che i Poirier - oltre a curare personalmente i cataloghi delle loro mostre monografiche (che diventano quasi libri d'artista ricchi di riflessioni, fotografie di viaggio, citazioni e pagine di diario) - sono anche autori di veri e propri testi di "letteratura artistica": vd. POIRIER 1974, POIRIER 1975, POIRIER 1990a, POIRIER 1990b, POIRIER 1993. (Vd. inoltre la bibliografia riportata in Poirier 2009, s. p., [pp. 138-139]).

²⁴ Vd. Poirier 1984, p. 72.

²⁵ Vd. KAUFMANN 1966, pp. 227-236.

Adriana. Le rovine e i frammenti ritornano in *Equilibrio instabile o caos organizzato* del 1980 (m 4,50 x 4,50 x 20; fig. 12), enorme colonna in gesso composta, in questo caso, da frammenti geometrici e ben definiti;²⁶ l'“architetto-archeologo” sembra voler razionalizzare l'idea di casualità e irregolarità insita nel frammento.

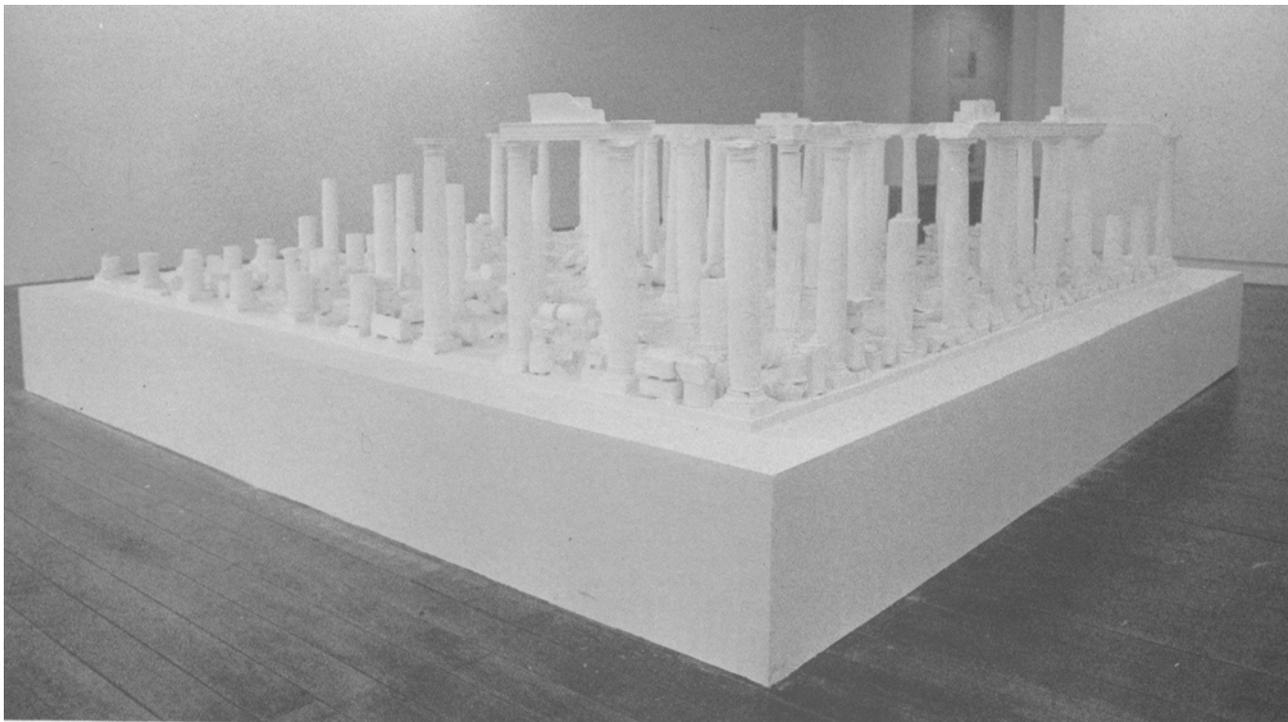


Fig. 11. *Tempio dalle 100 colonne*, 1980. Costruzione in gesso, m 3 x 3. Montreal, collezione Musée d'Art Contemporain.



Fig. 12. *Equilibrio instabile o caos organizzato*, 1980. Costruzione in gesso m 4,50 x 4,50 x 20. Collezione privata.

²⁶ Nel corso degli anni Ottanta l'idea della colonna “frammentata” è stata ripresa dai Poirier in più occasioni con materiali e dimensioni diverse; una di queste colonne, ad esempio, è stata realizzata per gli spazi esterni del Museo Luigi Pecci di Prato; il titolo dell'opera, in acciaio inox ed esposta in modo permanente, è dato dal celebre verso oraziano, *Exegi monumentum aere perennius* (acciaio inox, circa m 4 x 12 x 5); vd. *Poirier* 1994, pp. 102-103 e p. 259.

Tale processo si manifesta anche in *Villa Adriana. Omaggio a Piranesi* del 1981, scultura in gesso formata da due imponenti basi di colonne (ciascuna m 4 x 4 x 3, e m 4 x 4 x 2,50; fig. 13), monumento celebrativo di un altro grande esponente dell'architettura illuministica e "fantastica" del Settecento.

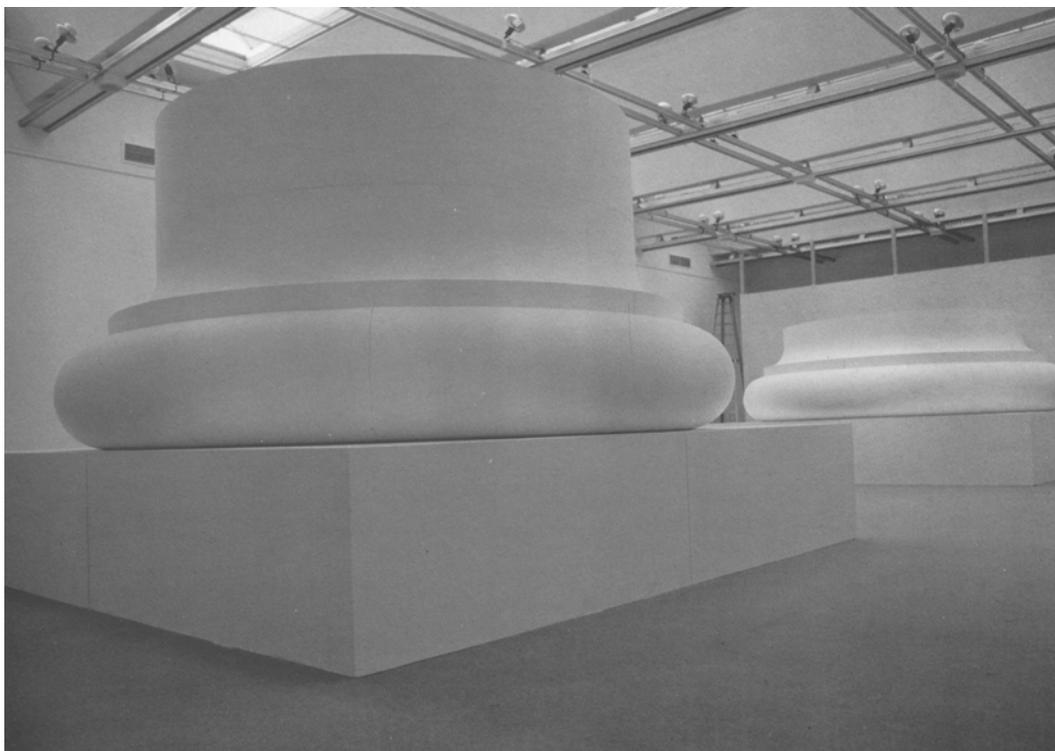


Fig. 13. *Villa Adriana. Omaggio a Piranesi*, 1981. Costruzione in gesso, ciascuna m 4 x 4 x 3 e m 4 x 4 x 2,50. Chalon-sur-Saône, collezione Maison de la Culture.

Nello stesso periodo, nascono "macro-cicli" di opere legati al mito della "Gigantomachia" e "Teogonia", che tendono a dar forma e attualizzare il conflitto tra le pulsioni primitive e ancestrali dei titani e il pensiero logico-razionale delle divinità olimpiche; il *chaos* tenta di opporsi al *kosmos*. Trasferiti nel marmo o su fotografia, tali simbolismi mitologici divengono metafore della complessità della psiche.²⁷

In questo ciclo di opere è ben percepibile l'influsso delle teorie psicoanalitiche di Freud²⁸ e Jung inerenti il «patrimonio di immagini primordiali, di archetipi, di simboli mitici che costituisce "l'incoscienze collettivo" dell'umanità».²⁹ E l'umanità appare totalmente annichilita e desertificata in

²⁷Walter Benjamin già nel 1931 sulla rivista "Die Literarische Welt" proponeva un parallelismo tra fotografia e psicanalisi, vd. ora BENJAMIN 2000, pp. 62-63: «La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. [...] Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo». Vd. inoltre PERNIOLA 1997, pp. 171-173. Per i lavori dei Poirier legati al tema della "Teogonia", di cui non si tratterà in questa sede, si veda: Poirier 1991, pp. 58-63, pp. 70-77 e pp. 132-137.

²⁸ Vd. GOMBRICH 1973, pp. 13-40.

²⁹ PERNIOLA 1997, p. 101.

Gigantomachia. Paesaggio colpito dal fulmine: un'enorme città costruita in legno e carbone nel 1982-1983 (m 12 x 6; fig. 14) che diventa un campo di battaglia carbonizzato da folgori divine e misteriose.³⁰

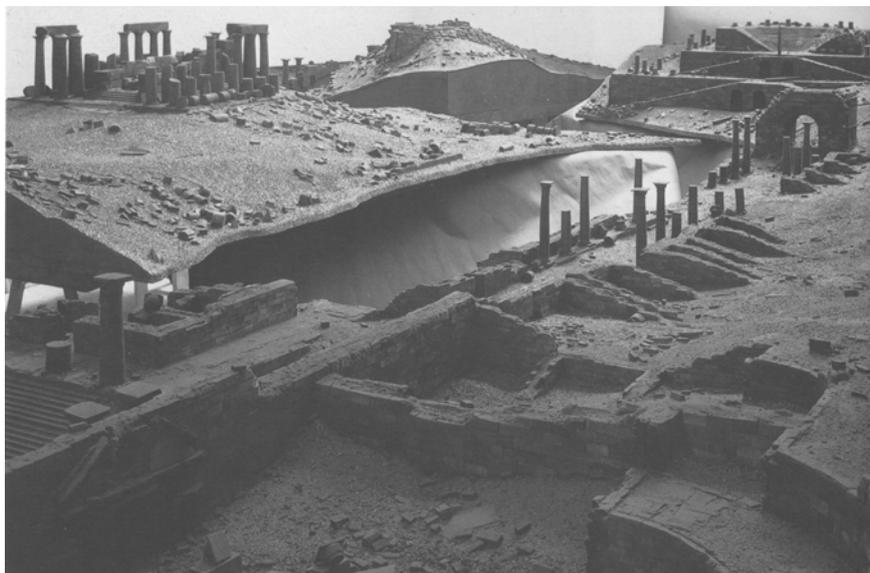


Fig. 14. *Gigantomachia. Paesaggio colpito dal fulmine*, 1982-83. Costruzione in carbone, legno, acqua, m 12 x 6. Collezione privata (particolare).



Fig. 15. *Gigantomachia. La morte di Efialte*, 1982. Marmo e bronzo, varie misure. Santomato (Pistoia), Fattoria di Celle. Collezione G. Gori.

Un lavoro relativo alla serie della "Gigantomachia", *La morte di Efialte* del 1982, in marmo e bronzo, è installato in modo "frammentario" nel giardino della Fattoria di Celle presso Pistoia (fig. 15);

³⁰ La riflessione sul mito della "Gigantomachia" è stata stimolata, oltre che dai testi di letteratura greca, dagli affreschi di Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova, visti nel 1982 (vd. *Poirier* 1984, p. 118).

alcune folgore sono disseminate e conficcate nel terreno circostante, due frecce in bronzo colpiscono i grandi occhi in marmo del gigante e riportano alcuni versi dell'ottavo libro dell'Eneide virgiliana ("fulgores nunc horridos sonitumque" e "metumque flammisque sequacibus iras"; fig. 16).³¹ L'opera è particolarmente interessante, oltre che per i rimandi mitologici e psicoanalitici, perché "vive" (o forse "muore") al contatto con la natura e con i suoi agenti atmosferici subendo le relative metamorfosi; sembra che i due artisti vogliano verificare sulle proprie creazioni le violenze del tempo e della natura che prima avevano osservato solo sulle rovine dell'antichità classica, pensando forse alla «bellezza involontaria» dovuta agli effetti delle «cause naturali e del tempo», come ha osservato la Yourcenar in *Il tempo grande scultore*.³²



Fig. 16. *Gigantomachia. La morte di Esialte*, 1982. Marmo e bronzo, varie misure. Santomato (Pistoia), Fattoria di Celle. Collezione G. Gori.

A distanza di più di un decennio dalla visita a Villa Adriana i Poirier, nel 1991, tornano a un candido progetto utopico con *Mnemosyne* (m 7 x 5,50 x 3; figg. 17-18), una città ellittica che ricalca la forma del cervello umano; riprendendo la mitologia greca, dove Mnemosine è dea della memoria e madre delle Muse, quindi di tutte le arti, essi provano a costruire un luogo utopico del sapere. Oltre ai riferimenti formali all'architettura illuminista, vi ritroviamo una concreta filosofia enciclopedica che si spinge fino all'utopia politica: come ha scritto Frances A. Yates, le barriere tra diverse discipline, arte, letteratura, filosofia e religione spariscono nella storia della memoria.³³ A ogni parte del cervello umano corrispondono luoghi diversi - sala della solitudine, sala della serenità, sala della beatitudine... - per dar forma all'idea che l'anima umana è fatta

³¹ Anche in questo caso i Poirier operano intrecciando mitologia, tradizioni e testi letterari secondo la propria creatività e sensibilità senza ovviamente un fine scientifico o filologico; si leggano, per esempio, le loro riflessioni sul progetto della Fattoria di Celle riportate in *Poirier* 1984, p. 92: «Per noi Celle era il luogo ideale per realizzare quella gigantomachia che a poco a poco, attraverso scoperte e intuizioni successive, prendeva corpo nella nostra mente. Già di per sé, Celle è un luogo mitologico poiché, pur senza essere mai raffigurata, la mitologia vi è presente ovunque: grotte, cascate, laghi, oscure foreste, isole, strane architetture. La località è un compendio di tutti gli elementi più significativi, fra i quali primeggia una cascata costituita da enormi blocchi di pietra serena, caoticamente ammassati come per effetto dell'improvviso scatenarsi di una forza occulta della natura. Questa visione evoca irresistibilmente l'immagine dei Giganti che sovrapposendo monte a monte tentarono di dare la scalata all'Olimpo». Sulla Fattoria di Celle e sulla collezione di Giuliano Gori vd: *Arte Ambientale* 2008.

³² Vd. ZANCHETTI 2001, p. 12; YOURCENAR 1992.

³³ YATES 1993, p. XXIII. Riflessioni dei Poirier su gli studi di Frances A. Yates, e in generale sull'"arte della memoria", sono riportate in *Poirier* 2007, pp. 5-9. Anche sul tema di Mnemosine e delle Muse vi sono noti riferimenti, più metaforici che iconografici, all'arte e alle teorie di de Chirico, vd. FAGIOLO DELL'ARCO 1984, pp. 5-6.

di memoria e oblio e che la memoria costituisce l'essenza dell'umanità. La forma dell'opera è in armonia con il suo contenuto anche quando tali luoghi architettonici divengono spazi labirintici simili alle circonvoluzioni del cervello, con tutto il fascinoso timore che l'idea di labirinto può generare nell'uomo.³⁴ Anche relativamente a *Mnemosyne*, disegni, schizzi e riflessioni sono raccolti negli *Archivi dell'architetto* (1992; fig. 19), nel tentativo ancora volto a catalogare, per proteggerla, la fragilità delle idee e la loro trasmissione nel tempo.



Fig. 17. *Mnemosyne*, 1991. Costruzione in legno dipinto, m 7 x 5,50 x 3. Collezione privata.



Fig. 18. *Mnemosyne*, 1991. Costruzione in legno dipinto, m 7 x 5,50 x 3. Collezione privata (particolare).

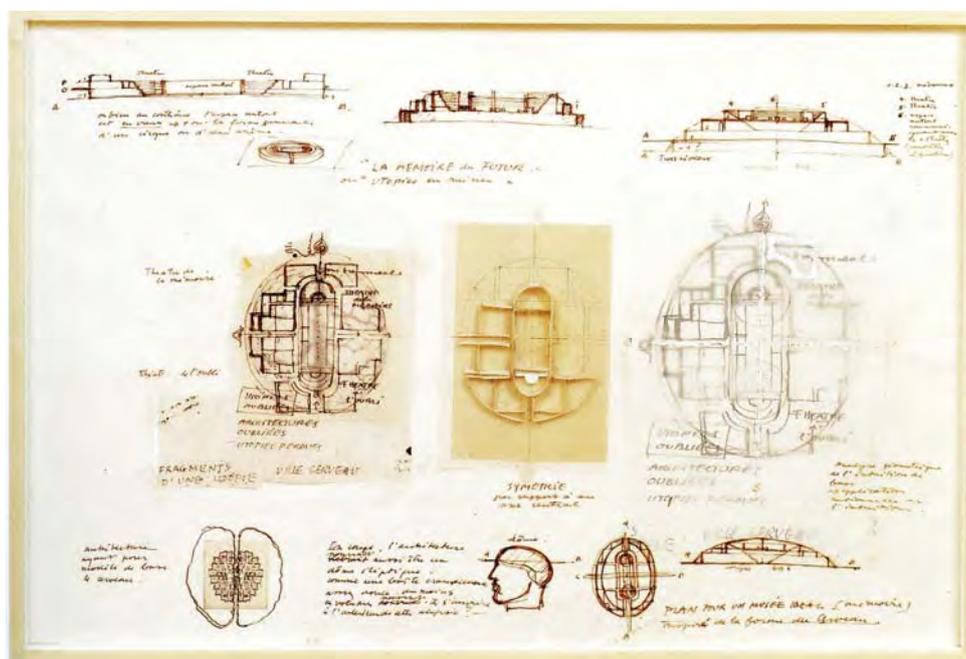


Fig. 19. *Mnemosyne*. *Archivio dell'architetto*, 1992. Disegni, inchiostro, collage, m 1 x 1,40. Collezione privata.

³⁴ Barilli ha paragonato queste forme labirintiche anche alle "memorie artificiali" dei «microcircuiti stampati sui chips di silicio», vd. BARILLI 1994, p. 28.

Risulta evidente che la suddivisione per “luoghi tematici” del progetto ricalca l'idea urbanistica voluta da Adriano per la sua dimora, dove ogni edificio aveva una determinata funzione culturale, estetica e politica.

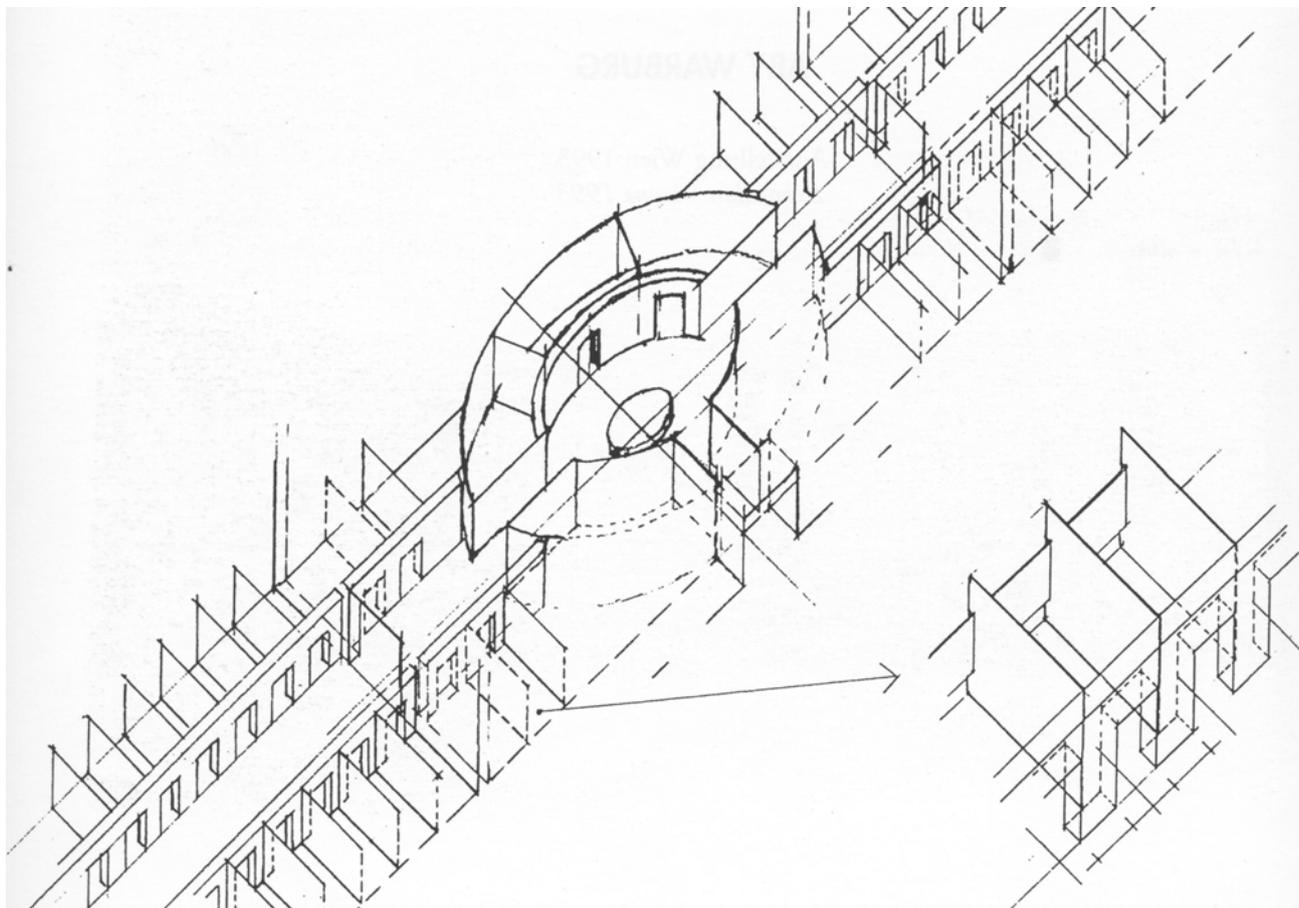


Fig. 20. Progetto per l'allestimento della mostra su Aby Warburg alla Kunstakademie di Vienna, 1993.

Pare quasi superfluo ricordare che un progetto chiamato proprio *Mnemosyne* - mai portato a termine - era stato teorizzato da Aby Warburg come un'opera iconografica in forma di “atlante illustrato” determinato dall'unione di fotografie e testi didascalici.³⁵

Nel 1993, in occasione della mostra dedicata a Warburg e al suo “atlante”, i Poirier furono invitati a progettarne l'allestimento nella Kunstakademie di Vienna (fig. 20).³⁶

³⁵ GOMBRICH 2003, pp. 240-241.

³⁶ Riflessioni dei Poirier sulle ricerche di Warburg sono riportate in *Poirier* 2007, pp. 5-9 e in *Poirier* 2009, s. p., [p. 69]. In generale sull'“atlante” *Mnemosyne* di Warburg e sulla complessa genesi del progetto esposto poi anche in Italia - a Siena, Firenze, Roma e Napoli - tra il 1998 e il 1999, vd.: SPINELLI - VENUTI 1998; CENTANNI 2002; GOMBRICH 2003, pp. 240-260.



Fig. 21. *Ouranopolis*, 1995. Tecnica mista, legno, acciaio, vetro, m 5 x 4 x 0,6. Installazione, Sonnabend Gallery, New York.

Questa vocazione museografica, del tutto aperta al futuro e alla riflessione sul significato del museo oggi, si manifesta anche in *Ouranopolis* (1995; fig. 21),³⁷ dove nasce l'idea di un utopico spazio ellittico di quaranta sale visibili attraverso piccole fessure in vetro (fig. 22), sorta di anello fantascientifico sospeso nel vuoto; un lavoro che sembra quasi confermare il desiderio degli artisti, espresso già in alcune riflessioni del 1974, ossia di pensare un luogo come «immenso museo di tutte le nostre visioni-ossessioni».³⁸

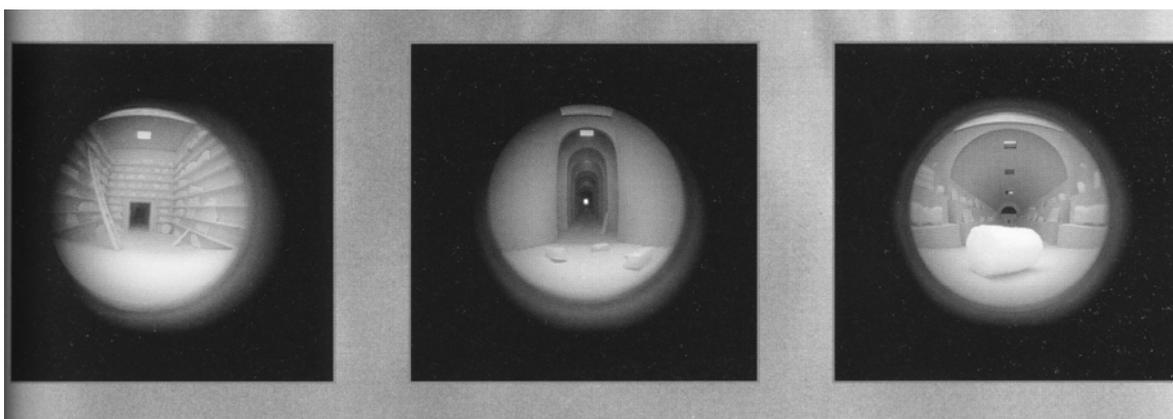


Fig. 22. *Ouranopolis*, 1995. Tecnica mista, legno, acciaio, vetro, m 5 x 4 x 0,6. Installazione, Sonnabend Gallery, New York (particolare).

³⁷ Vd. *Poirier* 2009, s. p., [p. 74]: «[...] notre amour des bibliothèques comme métaphores de la mémoire nous a conduits à construire cette bibliothèque-musée idéale, vaste bâtiment elliptique et volant, sorte d'ovni capable de s'envoler vers d'autres mondes avec sa moisson de mémoire, au moindre signe de catastrophe, pour sauver un peu de notre culture en péril».

³⁸ Vd. ora *Poirier* 1984, p. 14. In generale sui temi di classicità, rovina, museo e monumento in relazione all'idea della memoria, analizzati da una prospettiva "estetico-filosofica" vd. CAPPELLETTO - CHIODO 2004.

Molte di queste idee, elaborate dai Poirier in decenni di viaggi e ricerche, sperimentazioni e riflessioni, sono state quasi "sintetizzate" nell'ultimo monumentale progetto, *Il giardino della memoria* (figg. 23-25), un cimitero-giardino per la città di Gorgonzola (Milano); la planimetria del monumento riprende la forma di una foglia di quercia (pianta che tradizionalmente simboleggia forza ed eternità, e i tre livelli del Cosmo: mondo sotterraneo con le radici, mondo terreno con il tronco e il mondo celeste con i rami). A un livello più concettuale, vi è l'idea di un "ciclico ritorno": una foglia adagiata sul suolo "vive" una lenta decomposizione, diviene *humus* a contatto con il terreno, proprio come i nostri corpi, ma questo ciclo è legato anche a una rinascita. Le venature della foglia costituiscono i sentieri del cimitero ognuno dei quali avrà il nome di una costellazione per indicare un "legame" tra mondo terreno e realtà ultraterrena, idea che emerge anche dall'imponente ingresso (fig. 26) a forma di arco di cerchio (alto 8 metri, lungo 81 metri e con una profondità massima di 12,50 metri) rivestito da tessere di mosaico blu-azzurro con inserti dorati per evocare le stelle e la volta celeste. I riferimenti simbolici e culturali nelle progettazioni dei Poirier sono sempre molteplici: è noto, ad esempio, che nella cultura egizia il cielo e la volta celeste erano rappresentati dalla dea Nut con il corpo "arcuato" e ricoperto di stelle.



Fig. 23. *Il Giardino della memoria*, 2009-2010. Veduta parziale della mostra presso Palazzo Pirola, Gorgonzola (Milano), 2010. Foto di A. Guidetti e G. Ricci.



Fig. 24. *Il Giardino della memoria*, 2009-2010. Veduta parziale della mostra presso Palazzo Pirola, Gorgonzola (Milano), 2010. Foto di A. Guidetti e G. Ricci.



Fig. 25. *Il Giardino della memoria*, 2009-2010. Veduta parziale della mostra presso il Museo MADRE di Napoli, 2011. Foto A. Benestante.



Fig. 26. *Senza titolo (Entrata Principale. Progetto cimitero Gorgonzola)*, 2009. Acquerello, pastello e matita su carta, m 0,32 x 0,45. Collezione Anne e Patrick Poirier.



Fig. 27. *Senza titolo (Cimitero di Gorgonzola. La cappella)*, 2009. Acquerello e matita su carta, m 0,49 x 0,40. Collezione Anne e Patrick Poirier.

Il cimitero diviene un giardino, un nuovo Eden, luogo per l'incontro tra i vivi e i defunti; e infatti osservando i disegni emerge chiaramente che tutta la parte centrale è costituita solo da piante e colline che quasi occultano e proteggono le sepolture disposte lungo il perimetro. Alcune di queste colline potranno diventare sepolture private, riprendendo la struttura degli ipogei italici. Inoltre, la matrice "classica e illuminista" dei Poirier, è evidente oltre che dall'ingresso a "cupola" anche dal progetto della cappella funeraria (fig. 27) a forma di chiglia di nave rovesciata (legandosi all'idea della nave come veicolo per l'aldilà come nella mitologia egizia, greco-romana, nordica fino all'idea di "navata" delle basiliche paleocristiane);³⁹ collocato nella parte destra dell'ingresso, è uno spazio puro e candido, laico, perché non possiede simboli sacri caratterizzanti, e quindi

capace di ospitare culti e riti diversi. Sulle pareti vi saranno i nomi "dorati" di pensatori, filosofi e uomini religiosi che hanno meditato sull'idea della morte e del divino, quasi una dichiarazione dell'universalità del sapere e del destino umano davanti al "mistero più enigmatico". Un aspetto fondamentale risiede però nella funzionalità pratica del progetto che ha rispettato tutti i parametri richiesti dalla committenza comunale; in questo caso quindi la "visione utopica" degli artisti potrebbe concretizzarsi in un vero monumento pubblico.⁴⁰

In questo lungo viaggio creativo tra luoghi silenziosi e sepolti dal tempo, Anne e Patrick Poirier hanno cercato grandi dubbi e piccole certezze dell'animo umano con il desiderio finale di trovare sé stessi.

Gaspere Luigi Marcone
gl.marcone@gmail.com

³⁹ Anche in questo caso gli artisti hanno motivato alcune scelte progettuali con un testo teorico-poetico intitolato *Il Giardino di Hypnos. Progetto per una necropoli contemporanea*, riportato in *Poirier 2010*, pp. 15-16; inoltre, in particolar modo per questo progetto, l'esperienza biografica ha un ruolo determinante: nel 2002 gli artisti hanno perso il loro unico figlio, di trentatré anni, Alain-Guillaume.

⁴⁰ Per ulteriori approfondimenti sull'ideazione del progetto, i parametri tecnici e costruttivi, sui suoi sviluppi e la futura realizzazione architettonica si veda: *Poirier 2010*, *passim*.

Abbreviazioni bibliografiche

Arte Ambientale 2008

AA. VV., *Arte Ambientale. La Fattoria di Celle. Collezione Gori*, Prato, Gli Ori, 2008.

AUGÉ 2009

M. Augé, *Du crépuscule à l'aube*, in Poirier 2009, s. p., pp. 4-9.

BALDACCI - ROOS 2007

P. Baldacci - G. Roos, *La rivelazione e gli enigmi: le Piazze d'Italia*, in P. Baldacci - G. Roos (a cura di), *De Chirico*, catalogo della mostra, Padova 2007, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 8-10.

BARILLI 1974

R. Barilli (a cura di), *La Ripetizione Differente*, catalogo della mostra, Milano 1974, Milano, Studio Marconi, 1974.

BARILLI 1994

R. Barilli, *Paradigmi francesi per un sintagma comune*, in RESTANY - BARILLI - PRODHON 1994, pp. 15-39.

BARILLI 2006²

R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Milano, Feltrinelli, 2006 (prima ed.: 2006), p. 72.

BARILLI 2007⁴

R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2007 (prima ed.: 1984), pp. 208-211; pp. 326-328.

BARZEL 1991

A. Barzel, *Le porte del sogno*, in Poirier 1991, p. 9.

BENJAMIN 2000³

W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 62-63 (prima ed.: 1966).

CAPPELLETTO - CHIODO 2004

C. Cappelletto - S. Chiodo (a cura di), *La traccia della memoria. Monumento - Rovina - Museo*, Milano, Cuem, 2004.

CENTANNI 2002

M. Centanni (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

DERIDDA 2003

J. Deridda, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003 (ed. or.: *Mémoires d'aveugle. L'autoportraits et autres ruines*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1990).

FAGIOLO DELL'ARCO 1984

M. Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 5-6.

GOMBRICH 1973⁵

E.H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 13-40 (prima ed.: 1967; ed. or.: *Freud's Aesthetics* in "Encounter", vol. 26, 1, gennaio 1966; tr. it. in "Tempo Presente", anno 9, febbraio 1966).

GOMBRICH 1985

E.H. Gombrich, *Custodi della memoria. Tributi e interpreti della nostra tradizione culturale*, Milano, Feltrinelli, pp. 15-32 (ed. or.: *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1984).

GOMBRICH 2003²

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 240-260 (prima ed.: 1983; ed. or.: *Aby Warburg. An intellectual biography*, London, The Warburg Institute, University of London, 1970).

KAUFMANN 1966

E. Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 227-236 (ed. or.: *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge, Harvard University Press, 1955).

KUBLER 2002³

G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 26-28 (prima ed.: 1976; ed. or.: *The Shape of Time*, Yale, Yale University Press, 1962).

NEGRI 2001

A. Negri, *Introduzione*, in ZANCHETTI 2001, pp. 9-10.

NEGRI 2005

A. Negri, *Il ritorno all'ordine*, in *Lezioni di Storia dell'Arte. Dall'Impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, 4, Ginevra-Milano, Skira, 2005, pp. 230-249.

PAJANO 1991

R. Pajano, *Splendide tracce di un architetto-archeologo*, in Poirier 1991, pp. 10-13.

PEDRETTI 2007

B. Pedretti, *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Torino, Utet, 2007, p. 6.

PERNIOLA 1997

M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, p. 101; pp. 171-173.

POIGNAULT 1995

R. Poignault, *L'antiquité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar: littérature, mythe et histoire*, 2 voll., Bruxelles, Latomus, 1995.

POIRIER 1974

A. e P. Poirier, *A la mémoire de Romulus*, Liège, Yellow Now, 1974.

POIRIER 1975

A. e P. Poirier, *Les paysages révolus*, Paris, Sonnabend, 1975.

Poirier 1984

Anne e Patrick Poirier. Architettura e Mitologia, catalogo della mostra, Milano 1984, Milano, Electa, 1984, p. 13; p. 14; p. 22; p. 23; p. 118.

POIRIER 1990a

A. e P. Poirier, *Memoria artificiosa*, Salzburg, Thaddaeus Ropac, 1990.

POIRIER 1990b

A. e P. Poirier, *Memoria mundi*, Roma, Valentina Moncada, 1990.

Poirier 1991

Anne et Patrick Poirier, Bologna, Renografica, 1991, pp. 124-127.

POIRIER 1993

A. e P. Poirier, *Mnémosyne*, Bruxelles, Isy Brachot, 1993.

Poirier 1994

Anne et Patrick Poirier, catalogo della mostra, Wien-Fréjus 1994, Milano, Electa, 1994, p. 46.

Poirier 1997

A. Commellato (ed.), *Anne et Patrick Poirier. Fragility*, Ginevra-Milano, Skira, 1997, pp. 47-48.

Poirier 2007

Anne e Patrick Poirier, catalogo della mostra, Bologna 2007, Bologna, Damiani, 2007, p. 6; pp. 5-9.

Poirier 2009

Anne e Patrick Poirier. Vertiges/Vestiges, catalogo della mostra, Avignon 2009, Paris, Gallimard, 2009, s. p., p. 74; p. 136; pp. 138-139.

Poirier 2010

Il Giardino di Hypnos. Progetto per una necropoli contemporanea, in *Anne e Patrick Poirier. Il giardino della memoria. Progetto per una necropoli contemporanea*, Ginevra-Milano, Skira, 2010, pp. 15-16.

RESTANY - BARILLI - PRODHON 1994

P. Restany - R. Barilli - Prodhon (a cura di), *Arte in Francia 1970-1993*, catalogo della mostra, Bologna 1994, Milano, Mazzotta, 1994.

SANS 1994

G. Sans, *Les ruines du present*, in *Poirier* 1994, pp. 57-65.

SAUSSET 2009

D. Sausset, *Archéologie d'un temps présent*, in *Poirier* 2009, s. p., pp. 10-17.

SPINELLI - VENUTI 1998

I. Spinelli - R. Venuti (a cura di), *Mnémosyne: l'atlante della memoria di Aby Warburg*, catalogo della mostra, Siena 1998, Roma, Artemide, 1998.

YATES 1993²

F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993, p. XXIII (prima ed.: 1972; ed. or.: *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966).

YOURCENAR 1986

M. Yourcenar, *Opere. Romanzi e Racconti*, Milano, Bompiani, 1986.

YOURCENAR 1992

M. Yourcenar, *Opere. Saggi e Memorie*, Milano, Bompiani, 1992.

ZANCHETTI 2001

G. Zanchetti, *Vestigia, dissoluzione e nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo*, in G. Zanchetti (a cura di), *Frammenti. La nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo*, catalogo della mostra, Milano 2001, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 11-30.