

Giovanni Anselmo

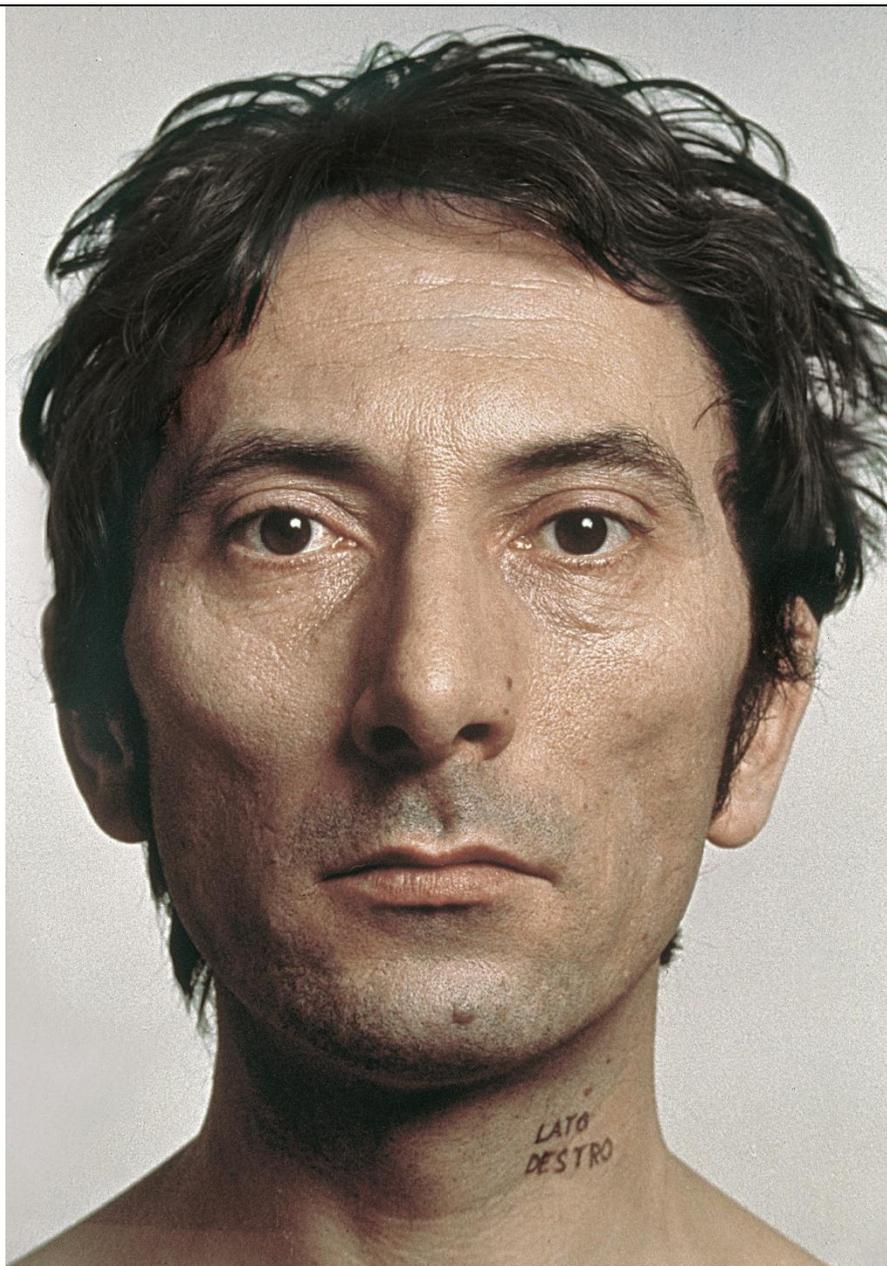
Oltre l'orizzonte

20.06.24

— 06.10.24

a cura di **Gloria Moure**

una mostra organizzata dal **Guggenheim Museum Bilbao** in collaborazione con il **MAXXI**



Giovanni Anselmo, *Lato destro*, 1970
Collezione privata, Torino - foto © Paolo Mussat Sartor
Courtesy Archivio Anselmo ETS

glossario:

Orizzónte s. m. [dal lat. horīzon -ontis, gr. ὀρίζωv -ovτος, propr. part. pres. di ὀρίζω «limitare» (sottint. κύκλος «circolo»)]. – 1. a. La linea apparente, a forma di cerchio o di arco di cerchio, lungo la quale, in un luogo aperto e pianeggiante, il cielo sembra toccare la terra o il mare, tanto più ampia quanto maggiore è l'altitudine del luogo dal quale si osserva. (tratto da Enciclopedia Treccani)

in poche righe:

La cooperazione con altri musei e istituzioni culturali in Italia e nel mondo è uno dei punti cardine del MAXXI: **GIOVANNI ANSELMO. Oltre l'orizzonte**, che aprirà al pubblico il **20 giugno**, è il frutto della prestigiosa collaborazione con il **Guggenheim Museum Bilbao**.

La mostra, a cura di **Gloria Moure**, è un focus completo sulla ricerca di Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934 – Torino, 2023), nonché l'ultima da lui progettata prima della sua scomparsa lo scorso dicembre e, per questo motivo, costituisce una parte importante della sua eredità artistica. Un viaggio nella carriera di Giovanni Anselmo dagli anni Sessanta a oggi per raccontare l'approccio creativo di un artista che ha indagato attivamente e con grande sensibilità le energie, le forze e le dinamiche che governano l'universo.

Dal Guggenheim di Bilbao, **GIOVANNI ANSELMO. Oltre l'orizzonte** approda dunque a Roma, nel museo progettato da Zaha Hadid, completamente ripensata per la Galleria 5, la più scenografica delle gallerie del MAXXI e luogo idoneo per sprigionare appieno la potente relazione tra l'opera di Anselmo e lo spazio architettonico in cui è esposta.

Tra il visibile e l'invisibile, le opere in mostra restituiscono al pubblico il ritratto di un artista legato al gruppo dei Poveristi, ma che al contempo ha saputo smarcarsi da qualsiasi etichetta creando il proprio alfabeto artistico, che nella fisicità, nei concetti di spazio e di tempo nonché nell'ampia gamma di mezzi ed elementi adoperati ha trovato la sua caratterizzazione.

voci:

Alessandro Giuli, Presidente Fondazione MAXXI: «Dopo la grande collettiva *Ambienti 1956 - 2010*, che proprio in questi giorni ha raggiunto un record di presenze affermandosi come la mostra d'arte del MAXXI più visitata di sempre, siamo certi che anche questa monografica, dedicata a un artista straordinario come Anselmo, incontrerà l'entusiasmo del nostro pubblico.

Proseguiamo così una nuova stagione, iniziata sotto i migliori auspici e nel segno di prestigiose collaborazioni con altre istituzioni culturali in Italia e nel mondo, che - come il Guggenheim Bilbao in questa occasione - sempre più spesso scelgono di affiancare il loro nome a quello del Museo nazionale delle arti del XXI secolo».

Francesco Stocchi, Direttore artistico MAXXI: «Concepita come un laboratorio, la mostra offre una lettura dinamica dell'insieme dell'opera di Anselmo, un agire che nello spettatore si traduce in condivisione. Nel porre le opere in rapporto diretto con l'architettura di Zaha Hadid, la mostra presenta una relazione paesaggistica unica per restituire, usando una terminologia cara all'artista, una "situazione di energia" libera di agire».

Gloria Moure, curatrice della mostra: «Con Anselmo ci rendiamo conto che la condizione umana è, per così dire, la condizione artistica, perché gli individui non hanno altra scelta che ridefinire continuamente il proprio ambiente, relativizzando e mettendo in discussione le convenzioni precedentemente stabilite».

tour:

Ancor prima di entrare in mostra, al visitatore attento non sfuggiranno alcune inattese incursioni dell'opera "Particolare" (1972 - 2024), una proiezione luminosa a parete che, come in un percorso sconosciuto, appare a sorpresa in luoghi di passaggio del Museo, tracciando così l'itinerario che porta all'ingresso della galleria 5. Le immagini di "Identifications: Giovanni Anselmo" (1970) e "Etcétera" (1995) - una delle rare interviste concesse dall'artista alla Televisión gallega - segnano l'ultimo tratto del corridoio sospeso da cui si accede alla mostra. Ad accompagnare il visitatore per tutta l'esperienza saranno la voce e le parole di Anselmo scelte per il catalogo, oltre che per alcuni interventi a parete.

Ad accogliere il visitatore prima di varcare la soglia, il documento di un'esperienza "La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965" (1965), raccontata dallo stesso Anselmo come un mero *souvenir*, una cartolina, la fotografia di un momento che è divenuto opera nell'istante in cui è accaduto e che ha segnato un'imprescindibile tappa della sua carriera artistica. L'ingresso, che sembra sottolineato sulla parete destra dai sedici disegni che compongono "Particolare di infinito" (1969 - 79), è in un grande spazio aperto, "abitato" da alcuni dei lavori più celebri di Anselmo: "Direzione" (1967), "Entrare nell'opera" (1971) prestito del MART di Rovereto, "Trecento milioni di anni" (1969), "Per un'incisione di indefinite migliaia di anni" (1969), "Il panorama con mano che lo indica" (1982 - 84), "Lato destro" (1970), "Tutto" (1973 - 2024), "Senza titolo (Struttura che mangia)" (1968) e la sua ultima opera realizzata nel 2023, "Mentre verso oltremare il colore solleva la pietra".

Proseguendo verso la vetrata, racchiusi tra "Direzione (Est)" e "Direzione (Nord)" del 1967 - 1978, un gruppo di lavori degli anni Sessanta, di cui fa parte "Torsione" (1968), prestito della GAM di Torino, e l'opera "Dissolvenza" (1970).

Concludono il percorso "Senza titolo (Struttura che beve)" del 1968 e alla sinistra della vetrata tre grandi elementi di lastre in pietra dell'opera "Senza titolo", del 1988 - 1990.

Oltre ai prestiti di importanti musei, le **trenta opere in mostra** provengono in gran parte dalla collezione dell'artista e da importanti collezioni private di tutta Europa.

racconti:

Ad accompagnare la mostra **un ciclo di dialoghi interdisciplinari** con scienziati, psicologici, antropologi e sociologi su alcune parole chiave connaturate nella ricerca di Anselmo: *Gravità*, intesa come forza fisica e anche come principio che unisce il materiale e l'immateriale, il visibile e l'invisibile; *Magnetismo*, fenomeno attraverso il quale l'artista lavora sul concetto di orientamento, tensione e infinito; *Crisi*, letta come un momento di potenziale trasformazione che contiene in sé l'energia del cambiamento. A settembre in **videogallery** è in programma la proiezione del docufilm "Arte Povera - Appunti per la storia" (2023), una produzione Sky Arte con la regia Andrea Bettinetti. Il documentario è uno dei racconti più aggiornati dedicati al movimento più sovversivo dell'arte italiana che ne ripercorre la genesi attraverso le parole e i ricordi dei suoi maggiori protagonisti.

L'Ufficio Educazione accompagnerà i visitatori nel percorso espositivo attraverso **visite guidate** in italiano e in inglese. Sarà possibile ascoltare le parole di Anselmo attraverso il nuovo sistema multimediale di **audioguide** Nubart (info e prenotazioni edumaxxi@fondazionemaxxi.it).

Il **catalogo**, edito da Poligrafa editore 2024 e pubblicato in occasione della mostra, traccia il percorso di Giovanni Anselmo dagli anni Sessanta agli ultimi lavori con un ampio racconto che attraversa tutta la carriera dell'artista e riunisce immagini storiche, saggi, una biografia critica e una bibliografia selezionata.

Info e immagini
maxxi.art/area-riservata

Ufficio stampa MAXXI
Flaminia Persichetti
Ilaria Mulas
press@fondazionemaxxi.it +3906324861 - 3495512059

GIOVANNI ANSELMO.
FISICITÀ DELL'INTANGIBILE
Gloria Moure

*Invece di rappresentare, mi interessa presentare. Presento situazioni; invece di rappresentare un paesaggio, uso il paesaggio o parte di esso*¹

Prima di introdurre l'opera di Giovanni Anselmo, credo sia importante considerare il contesto temporale – gli anni Sessanta del XX secolo – in cui ha avuto inizio il suo lavoro e ricordare che questo decennio rappresenta un corpus solido e omogeneo dal punto di vista ideologico. In quel periodo, soprattutto nell'arte, ma anche in molti altri settori del sapere, si è verificata una vera e propria frattura che ha scardinato l'apparente regolarità contestataria mettendo in discussione l'idea razionalista di progresso, ricostruendo e rivedendo gli approcci creativi nella loro interezza.

A partire dal XIX secolo, tutti i campi del sapere modificano il loro approccio alla realtà, si accentua l'interesse per il frazionamento e per la scoperta delle strutture interne. Tale approccio ha portato a una visione meccanicistica e oggettiva, ossessionata dalla certezza empirica in tutte le discipline, le quali, per spiegare il proprio sviluppo autonomo, hanno gettato le basi di una filosofia differenziata.

Il nuovo contesto spingeva a credere in un mondo deterministico, chiaramente definito da relazioni oggettive e in cui la struttura interna delle cose era l'unica ragione coerente che giustificava la loro classificazione. Le parti arrivavano a predominare sull'insieme. La conoscenza percepibile attraverso i sensi e il ruolo dell'essere umano come interprete sovrano caddero in declino, assediati dalla psicologia, dalla sociologia, dall'economia e dalla filosofia della storia. In questo modo, il giudizio e l'opinione individuali, colonne portanti del fervore illuminista, finirono per essere vituperati da una modernità pietrificata che sembrava interessata solo alle proprie velleità scientifiche idealizzate e consacrate come idoli.

Così, una volta eliminata la necessità della rappresentazione come standard di riferimento fondamentale, l'opera d'arte diventò introspettiva e autoreferenziale, tendendo a isolarsi da qualsiasi ambiente.

La creatività iniziò a concentrarsi su ciò che doveva essere strettamente artistico. Gli elementi plastici e visivi, così come le loro connessioni, dovevano essere valutati in sé, senza considerare il contesto fisico o culturale in cui si trovavano. Creatore e percettori si ritrovavano estranei rispetto a un oggetto che esisteva di per sé e la cui alterità costituiva la sua caratteristica principale. Tuttavia, la pressione dovuta a questo isolamento portò all'esaurimento dell'approccio introspettivo e, sia nell'ambito concettuale che in quello minimalista, la rappresentazione fu costretta a smaterializzarsi e a rarefarsi negli oggetti scelti, nello spazio architettonico o naturale o nelle azioni degli artisti, così per una sua logica interna l'arte tornò inevitabilmente alla composizione paesaggistica. Non a caso, nel 1960, Yves Klein realizzò l'operazione *Un uomo nello spazio! Il pittore dello spazio si lancia nel vuoto (Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide!*, fig. 1), che consiste in un fotomontaggio descritto dall'artista con queste parole: "Sono il pittore dello spazio. Non sono un pittore astratto ma, un artista figurativo, realista. Siamo onesti, per dipingere lo spazio devo essere in posizione, devo essere nello spazio"².

L'alterità, l'isolamento, la presunta purezza plastica e visiva spingevano a ricercare l'espansione nello spazio, a includere la rappresentazione nelle azioni e a valorizzare la galassia oggettuale per quello che era, una realtà. La dialettica, quindi, si poneva in termini di rottura dei confini e, di conseguenza, del paesaggio. Non si trattava di un ritorno reazionario alla rappresentazione ma di una partecipazione, di un'interazione critica e poetica con il contesto. Si recuperava il paesaggio, ma rinnovato e ampliato, così come la realtà, con lo scopo di modificarla e prostrarla, data la sua natura in fieri e considerando che il creatore ne era al tempo stesso arte e parte. Non si trattava, tuttavia, della fine del paradigma

¹ Conversazione tra Giovanni Anselmo e Gloria Moure, 24 marzo 2023, Torino.

² Yves Klein, *Un homme dans l'espace!*, "Le Dimanche", 27 novembre 1960. Ripubblicato in *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003, p. 182.

moderno, ma del suo rinnovamento, di un riscatto finalizzato a renderlo più in linea con i presupposti iniziali di preponderanza dell'insieme rispetto alla frammentazione.

Penso tuttavia che gli sviluppi artistici dagli anni Sessanta, tra cui l'opera di Anselmo, si siano mossi nella giusta direzione. Questo movimento si è semplicemente adattato alle nuove esigenze della realtà; in primis legandosi alla tradizione più antidiscorsiva, e riconoscendo esplicitamente l'evidenza dell'idea di paesaggio, la convinzione che il mondo è così come si presenta perché noi siamo lì per comprenderlo, poiché in esso siamo allo stesso tempo osservatori e parte integrante e, pertanto, siamo la sua immagine, così come il mondo è la nostra immagine. Non si tratta quindi dell'ennesimo passo su una strada senza ritorno e in effetti, per vedere materializzato lo spirito dell'epoca, basta esaminare l'opera di Anselmo del 1971 *Entrare nell'opera* (fig. 2), una fotografia in bianco e nero su tela in cui si vede l'artista correre in un campo.

Si tratta quindi di una concezione del mondo che non può che essere globale e contingente. Il mondo è dunque un immenso paesaggio in cui l'empirico e il mentale sono inevitabilmente intrecciati. L'essere umano non è un osservatore separato che plasma questo paesaggio, ma ha un impatto su di esso nel tentativo di valorizzarlo, misurarlo e conoscerlo.

L'interazione senza limiti e l'identificazione del linguaggio con la plasticità e la visibilità degli oggetti sono stati il fattore scatenante e catalizzatore di una rivoluzione configurativa di immense proporzioni, da cui sono emerse nuove tensioni e contrappunti. Nel caso di Giovanni Anselmo, questa cornice di idee non solo coincide con le direttrici del suo approccio creativo, ma acquisisce anche una straordinaria solidità e purezza.

La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto del 1965 (fig. 3) è la testimonianza di un'escursione notturna sulla vetta del vulcano Stromboli nel 1965. L'alba, apparendo all'orizzonte da una quota più bassa, proiettò l'ombra dell'artista nello spazio rendendola non visibile: "C'erano il cielo, il fuoco, la terra, l'acqua, l'aria, gli elementi fondamentali della vita. La mia ombra saliva perché il sole era basso. Un amico scattò la foto e immortalò quella realtà con dentro questa storia, un momento magico. Sei consapevole di dove sei, ti senti presente, un dettaglio che completa l'universo"³. Grazie a questa esperienza, Anselmo ha una rivelazione che lo porta a iniziare qualcosa di completamente nuovo rispetto all'attività artistica svolta fino a quel momento. Rifugge l'idea di rappresentazione e decide di presentare la realtà. Trae esperienza dalla vita stessa e lavora con gli elementi che costituiscono il mondo e il nostro rapporto con esso. Nulla, dalle cose più elementari a quelle più complesse, sfugge alla smania progettuale dell'artista; materialità e virtualità si mescolano in un pozzo creativo, così come si intrecciano la sfera prettamente fisica e quella linguistica. Prevalde l'aspetto cognitivo dell'arte come approccio creativo e, di conseguenza, il carattere sperimentale della creazione non utilitaristica, ossia poetica.

Nelle mostre di Anselmo tutto rimanda all'idea di paesaggio nella sua accezione più estesa e interattiva, fino a proporre una sorta di situazionismo critico con i materiali e gli oggetti, che spinge il visitatore ad associare il concetto di configurazione a quello di arte e, successivamente, a identificare quest'ultima con la realtà più evidente, anche a costo di provocare un certo disagio: "mi sono servito della forza di gravità, dell'energia dei campi magnetici terrestri, della capacità del cotone di assorbire l'acqua e della lattuga, quale materiale organico, di disidratarsi... e "convocando" queste energie le rendo quotidiane, rendo per esempio praticabile, più confidenziale, la distanza che separa il suolo dalle stelle..."⁴.

Ama utilizzare come risorse il percorso e la passeggiata percettiva che attraverso una trama compositiva collegano in modo nuovo opere già realizzate, e le mette in relazione con opere nuove formando così, di volta in volta, piccole e selezionate antologie, che assorbono da sole le pieghe più o meno complesse degli spazi espositivi. Costringe l'osservatore a prendere coscienza delle complicate intrinsecità della percezione e dei suoi persistenti condizionamenti, ma c'è anche una decisa allusione all'orientamento e alla direzione, in entrambi i casi con un intento strettamente poetico e nell'ottica di una loro sovrapposizione.

³ Conversazione tra Giovanni Anselmo e Gloria Moure, 24 marzo 2023, Torino.

⁴ Andrea Viliani, "Torino, 15 giugno 2006. In conversazione", in *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra (MAMbo, Bologna), Hopefulmonster, Torino 2007, p. 224.

Da un lato l'orientamento, sottolineato da bussole infisse su cumuli di terra e frecce pietrose, allude all'energia magnetica del pianeta, si allea con essa e, in questo modo, con ciò che definisce la sostanza intrinseca delle cose, e non con la loro apparenza. Dall'altro, a volte, la direzione dei percorsi terrestri, che diventano ciechi nei minuscoli rettangoli concettuali di colore oltremare intenso, suggerisce l'ignoto. Proprio con questo accento cromatico e formale, con questo riferimento delicato e minuto, che nonostante le dimensioni ridotte ha una straordinaria potenza visiva, pur facendo parte di un complesso insieme spaziale e oggettuale, Anselmo scioglie con estrema maestria ogni dubbio sulla sconvenienza dell'astrazione riduttiva e raggiunge invece, per paradosso, la massima coesione tra idea, forma, materia e percezione, enfatizzando un intenso e denso contenuto realistico.

In primo luogo, come iconografia, il piccolo rettangolo di *Oltremare* (p. 210-11) è assimilabile all'intellettualità per eccellenza, anche se l'artista ironizza sulla storia dell'arte e, invece di usare il prevedibile e fondamentalista colore piatto, lascia che le sbavature provocate dalla spatola possano essere individuate dallo spettatore che si avvicini all'opera. In secondo luogo, questa rigorosa rivendicazione concettuale contiene tutti i paesaggi sconosciuti e ancora da plasmare ma che sono per definizione probabili, poiché non si tratta di un riferimento marino, ma piuttosto di porre l'enfasi sul colore stesso, che per gli europei non esisteva finché non fu importato dall'Oriente. In tal modo, il percorso rimane aperto e inconcreto sia dal punto di vista compositivo che simbolico; e non poteva essere altrimenti, dal momento che le opere, ciascuna singolarmente e nel loro insieme, interagiscono con il paesaggio. Anselmo dimostra così che ottenere esteticamente tanto da una forma scarna e colorata non è un mero esercizio di stile, e sarebbe fallace perseguire il contrario.

In ogni caso, l'iconografia che Anselmo impiega lascia ben poco spazio all'evocazione emotiva e si riduce alla cruda esposizione di oggetti e materiali che, come nel caso dei rettangoli oltremare, costituiscono generiche allusioni a questioni globali dell'esperienza, tanto essenziali quanto preliminari alla costruzione di qualsiasi ideologia e persino di qualsiasi grammatica; in modo che, all'inevitabile evidenza materiale e formale, si unisce la caratteristica di essere profonde astrazioni che operano proprio al confine tra l'azione del configurare e il fatto del percepire; ed è per questo che producono uno shock cognitivo nell'osservatore che vi cammina intorno. Così, le pietre con le tracce dei cunei a vista (p. 191) sono natura, gravità, densità, energia, ma sono anche colore e forma; sono la pressione equilibratrice che in un'opera tiene coeso un insieme di cornici, e in un'altra sono invece elementi che pendono sulle tele incontaminate come misteriose nature viventi (fig. 4). Non c'è quindi spazio per una virtualità illusoria, ma per quell'altra virtualità che potremmo definire come evento possibile, che è latente e che richiede una certa interazione paesaggistica per diventare una realtà osservabile.

Per quanto riguarda il primo aspetto, Anselmo lo risolve con un gesto ironico, delicato e abrasivo al tempo stesso, che consiste nel collocare uno specchio appoggiato alla parete con il lato riflettente rivolto verso il muro e i bordi di appoggio accuratamente protetti con cotone idrofilo (p. 109). Per quanto riguarda il secondo aspetto, lo enfatizza ovunque attuando un'abilissima inversione, volta a provocare l'incontro paesaggistico del linguaggio con gli oggetti e a convertire questa alleanza nell'elemento chiave delle alterazioni che fanno emergere dinamicamente la realtà e ne rendono impossibile qualsiasi esteriorizzazione dalla posizione dell'osservatore. Questa inversione si costruisce attraverso le parole proiettate, con esse Anselmo ci introduce nella sfera delle denominazioni, che sono esattamente l'opposto degli oggetti che impiega, essendo questi cumuli concentrati di connotazioni il cui potere reale supera la rilevanza della loro più ovvia ed elementare identificazione. Tuttavia, questo radicale cambiamento di approccio configurativo non è una rottura, ma la constatazione di un circolo vizioso inevitabile, poiché le parole luminose sono indicazioni molto neutre, quasi prive di qualsiasi casistica grammaticale.

Si tratta di vocaboli che intercettano gli oggetti per caso o per espressa scelta dell'artista, ma in modo molto astratto si riferiscono solo all'azione dell'osservare o all'obiettivo configurativo di tale osservazione senza ulteriori dettagli, in modo che la certezza implicita in ogni denominazione rimane in quella fase e non limita in alcun modo il potere simbolico degli oggetti nominati, dal momento che si limita a localizzarli e non a specificarli semanticamente. È in questo senso che parole configurative come *tutto* o *particolare* servono a includere alcune parti o zone degli spazi espositivi nel complesso dell'opera, o che altre come *visibile* giustificano l'improvvisa e casuale inclusione dei soggetti osservanti

nelle opere realizzate, nel momento in cui si trasformano in oggetti, interponendosi nel fascio di luce dei proiettori.

Percorsi critici percettivi, gruppi di massima astrazione ed enorme energia segnica, fermenti di interazioni complesse e cicli che legano indissolubilmente l'osservatore all'osservato sono caratteristiche descrittive delle opere di Anselmo e, a loro volta, afferenti all'idea interattiva di paesaggio che, permea profondamente tutto il suo approccio creativo. A tal proposito, c'è un'opera in particolare che l'artista non installa mai in modo isolato e che illustra efficacemente questo primato configurativo.

Si tratta di una grande tela, all'interno della quale è disegnata una mano in scala molto ridotta, che invita l'osservatore a contemplare il panorama stando appoggiati su una pietra opportunamente posizionata proprio sotto di essa (p. 187). Ma ci sono ancora altri due aspetti che contribuiscono al *leitmotiv* paesaggistico, ai quali abbiamo finora fatto riferimento in modo implicito o indiretto e che meritano un'analisi più dettagliata. Si tratta del tempo e dell'energia, a prescindere dal loro stato.

Per quanto riguarda la dimensione del tempo, è evidente che l'approccio alle mostre come percorsi percettivi attraverso gli orientamenti dell'*infinito* e dell'*oltremare* implica un tempo reale di percezione senz'altro già molto caratterizzato soggettivamente dall'intensità psicologica e immaginativa con cui l'osservatore pondera il suo percorso. Anselmo utilizza con particolare attenzione anche un altro tipo di tempo, che, seppur non smetta di essere un elemento poetico, sembra meno umano, perché impercettibile eppure onnipresente, nascosto ma inesorabile; è il tempo millenario, il tempo immenso del paesaggio, che si rivela attraverso il movimento e la trasformazione materiale, attraverso il desiderio della natura, altrimenti assolutamente indifferente a chiunque di noi. Pur essendo un tempo tragico, l'artista lo plasma con una poetica delicata. In *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, 1969 (fig. 5) una barra di ferro completamente ricoperta di grasso, tranne che per le estremità, reca a fianco del suo punto di appoggio la scritta "incisione". L'incisione raffigurata è quella che dovrebbe lasciare il peso del ferro, quando le parti non protette della barra inclinata si vanno disfacendo per ossidazione. In *Senza titolo (Struttura che beve)*, 1968 (p. 90) l'acqua in un contenitore si travasa silenziosamente assorbita dalle strisce di cotone idrofilo che ne fuoriescono. E in *Senza titolo (Struttura che mangia)*, 1968, (p. 102) quella più percettibilmente accessibile, una lattuga fresca inserita tra due pezzi di granito abbracciati da un filo di ferro deve essere sostituita per evitare che il blocco si sgretoli quando la pressione del materiale organico diminuisce: "Dobbiamo imparare a pensare il mondo non come qualcosa che cambia nel tempo, ma in qualche altro modo. Le cose cambiano solo in relazione l'una all'altra"⁵.

Se all'inizio di questo testo ho detto che l'opera di Anselmo mi sembra antica ma astorica, è proprio perché contiene l'enormità del divenire della natura, che trasforma la storia delle civiltà in brevi aneddoti. E se anche mi sembra epica, pur senza una punta di emotività, è per la lotta che si svolge continuamente mentre la freccia del tempo si muove tra le esplosioni entropiche che omogeneizzano e distruggono tutto e la volontà di sopravvivenza dei sistemi complessi, come la vita, che trovano nella differenza e nella creatività la loro migliore difesa.

Di conseguenza, se Anselmo sottolinea plasticamente questo tempo sovrumano, ricrea anche l'energia gigantesca che lo sottende e lo sostiene. A tale proposito, abbiamo già accennato al fatto che, coagulando l'orientamento degli oggetti per mezzo delle bussole incastonate, si faceva già un riferimento indiretto al magnetismo, che non è che una delle forme di manifestazione di questa energia naturale. Ma oltre a ciò, dimostrando un'intuizione eccezionale, Anselmo riesce a configurare con grande semplicità e poesia relazioni fisiche fondamentali come l'equivalenza tra massa ed energia, o evidenze comprovate come la precarietà dell'equilibrio che impedisce a queste forze latenti di scatenare la loro trasformazione. È sicuramente questo il motivo per cui nelle sue opere le pietre (fig. 6) pesanti si mantengono spesso in una certa posizione per gravità, grazie al fragile contenimento di nodi scorsoi o di fili sottili, come accade per i blocchi appoggiati alle tele o alle pareti, con *Verso oltremare*, 1984, (p. 197) — il menhir appuntito e inclinato che si rivolge, senza toccarlo, a un rettangolo color oltremare — o con il plexiglass oblungo e trasparente abbracciato da un filo metallico in *Senza titolo*, 1967 (p. 61).

⁵ Carlo Rovelli, *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, p. 159.

In effetti, quel paesaggio è la vita e il mondo nel suo complesso, e la loro evoluzione è prodotta da piccolissime mutazioni, che incidono continuamente su una rete di interdipendenze molto complesse e provocano cambiamenti di vasta portata difficilmente prevedibili. Si potrebbe dire senza timore che l'arte, come la definisce Anselmo, può essere un generatore di mutazioni poetiche efficaci tanto quanto quelle casuali che scandiscono il ritmo della natura; da qui derivano le sue diverse presentazioni di una realtà, sempre con il carattere di opera unica, ma di dimensioni diverse a seconda del luogo per cui sono state create.

L'apprezzamento del tempo, un'aperta riservatezza e la presentazione delle convenzioni condividono un equilibrio stabile e un'attenta economia configurativa nell'approccio creativo di Anselmo. I cambiamenti nel corso della sua carriera nascono dalla coerenza e dall'autenticità.

Il suo atteggiamento e il suo lavoro suggeriscono un'avventura gloriosa che affronta tutte le sue conseguenze.

Ma oltre al suo importantissimo lascito artistico, ci mostra l'esempio della sua posizione e della sua convinta difesa. Opponendosi fin dall'inizio a qualsiasi evasione estetica, ci trasmette l'essenza dello smarrimento e della poesia che comportano le nostre percezioni, e con essa la certezza che dobbiamo osservare e non vedere, perché questo è il motivo per cui l'arte è parte della condizione umana. Con Anselmo ci rendiamo conto che la condizione umana è, per così dire, la condizione artistica, perché gli individui non hanno altra scelta che ridefinire continuamente il proprio ambiente, relativizzando e mettendo in discussione le convenzioni precedentemente stabilite.