

César

Presentazione alla mostra - Galleria Galatea, Torino - 1966

Di César tutti sanno che ha schiacciato le automobili, moltiplicando così il valore commerciale di una ferraglia destinata ai forni di recupero. Le “compressioni” attuate tra il 1960 e il 1961 furono infatti un'operazione clamorosa, di cui si occuparono anche Le cronache dei settimanali illustrati. Ridurre ad un semplice parallelepipedo tanti metri di tubi di latta o di piombo o intere carrozzerie d'automobile poté sembrare, sul momento, un fatto destinato soltanto a sorprendere il mondo e stupirlo: un capriccio vistoso, uno dei tanti che si incontrano nel corso della storia dell'arte moderna; gettati lì, all'azzardo, per richiamare l'attenzione sovente distratta del pubblico. Poté sembrare, cioè, soltanto un gesto destinato a scuotere gli umori della platea, più che a definire meglio la logica interna dell'azione sulla scena. In realtà le “compressioni” furono uno di quei gesti perentori che appartengono alla natura violenta, anche se apparentemente così gioviale e farsesca di César: un gesto di sfida e di rottura.

César poté pensare, a un certo punto della sua carriera, che la compressione meccanica, probabilmente veduta in azione nel metodico vagabondaggio di ricerca tra i campi dei rifiuti metallici, realizzasse automaticamente certe strutture che lui aveva sperimentato manualmente per tanti anni, in un lento progredire di accumuli di frammenti di materiale diverso, rottami o prodotti di serie che il progresso tecnologico porge come elementi di un linguaggio che nella sua costruzione sintetica e nelle sue espressioni può valersi di frasi fatte invece che di semplici sillabe o parole. Ma, anche quando la “compressione” avveniva secondo certi tempi particolari, e diventava quindi compressione “guidata”, obbligata, l'occhio dell'artista e la sua eccitazione non potevano non rendersi conto che il gioco personale inserito nelle relazioni meccaniche di quantità peso e ritmo non andava oltre il limite effettivo imposto dalla casualità, fosse pure casualità in movimento, in divenire sul filo di una modificazione continua della forma. Fu dunque un gesto di sfida e di rottura, lanciato coraggiosamente dall'artista sapendo che sarebbe ritornato contro lui stesso, come un *boomerang*.

Né può essere diversamente interpretato, io credo, il *moulage* del pollice della sua stessa mano, ingrandito molte volte e riprodotto in materiali diversi, dal polietilene all'acciaio inossidabile, che ha di nuovo sorpreso, stupito e persino sconcertati gli spettatori e i critici di una mostra parigina dedicata alla “mano” e che adesso figura alla Galatea nella versione in bronzo argentato. Quel pollice troncato alla base deve essere considerato e veduto, io credo, non come una deviazione improvvisa dell'immaginazione dell'artista sulla strada della pop-art venuta di moda, cioè sulla strada di un realismo che diventa polemico nella misura in cui è estremamente oggettivo e sensoriale, ma semmai come un “termine”, uno di quei segni concreti che gli antichi collocavano ai margini delle strade e sui confini delle proprietà: idoli, e nel tempo stesso spauracchi per il viandante. Voglio dire che questo “Pollice” è l'indicazione di un limite; allo stesso modo che era stato un'indicazione di limite la “compressione” meccanica. Un limite che César riconosce spontaneamente ed ha il coraggio di rappresentare in concreto: idolo e nel tempo stesso spauracchio di una fantasia, la sua, che non può fare a meno della realtà e non può esprimersi se non attraverso il gesto, frammento vivo e autonomo dell'azione. Accogliendo, cioè, l'improvvisazione e l'azzardo di gesti che nella loro sequenza, nella loro coordinazione e nel loro generoso accumulo ricostruiscono davanti ai nostri occhi una realtà che compare inedita, non condizionata da memorie e da prefigurazioni. La realtà di un terzo mondo, collocato tra il mondo delle riproduzioni illusorie, vero inganno della natura, e quello delle pure e astratte invenzioni fantastiche.

Dalle “placche murali”, in cui le figure sembrano iscritte attraverso eruzioni, crolli, inabissamenti ed alla fine del raffreddamento di una crosta incandescente; al palpito ancora così mostruoso di bestia ferita, e di bestia in agguato in “Le gari”; a quello, infine di “Armandine”, aperto e accogliente quasi di slancio la consapevolezza di esistere, anzi di essere, César si muove entro questi limiti, sfiorando a volte gli opposti ma senza lasciarsi attirare o catturare.

L'avventura straordinaria di César, come esperienza dominata da una adesione alla realtà quotidiana che è piena e mai contraffatta, e come ricerca tesa a dare a tale adesione manifestazioni parallele ed evidenze fenomeniche in un campo che è caratterizzato dall'ansia della libertà e del

distacco, ha qualcosa in comune con la storia di altri artisti del suo tempo, che sono stati pungolati dalla consapevolezza di essere elementi di una natura fragile, minata alle sue basi, corruttibile, deformabile e nel tempo stesso violenta e dispotica, come se potesse aver sempre ragione della propria violenza e vincere la propria labilità. Penso a Germaine Richier e ad Alberto Giacometti, che hanno rifiutato la pur nobile accademia, di Rodin, di Bourdele, di Despiau o di altri, dalla quale uscivano ma hanno anche avvertito, nel profondo della loro esistenza, che l'attrazione non poteva dare una risposta a tutti i suoi interrogativi; neppure a quelli semplicemente formali e che, soprattutto, essa avrebbe provocato una lacerazione insopportabile, insopportabile proprio alle radici.

Nell'opera di César sono alcuni gli aspetti mostruosi che nella Richier appaiono provocati dalle contaminazioni e dagli innesti di flora e di fauna; tuttavia non vi depositano il sospetto allarmante che possa esistere un mondo che possiede coesioni e leggi diverse da quello reale. Ci sono, nell'opera di César, anche alcuni tratti di quella angoscia della presenza umana, veduta nel suo dato più elementare: l'esistere dell'essere, che tormenta le figure di Giacometti e le rende tumefatte, scorticate e trepidanti nella contraddizione, forse irriducibile, tra materia e spirito. C'è soprattutto un'idea dello spazio quasi affatto identica a quella di Giacometti; che è di spazio incumbente, percettibile soltanto attraverso la presenza un poco misteriosa di figure, infinitamente magre e minuscole quali che siano le loro dimensioni effettive, che lo attraggono e lo catturano nella trama delle loro coordinate. Ma sono gli effetti leggeri di un attrito con le esperienze capitali del suo tempo, in cui César non poteva sottrarsi e che non sminuiscono il suo contributo originale alla definizione di una possibile scultura del nostro tempo: voglio dire quel senso o sentimento del peso autentico della vita che lui ci comunica con la più piccola scaglia del suo lavoro. Il peso della vita; il peso delle origini stesse della vita; la fatica che la vita sostiene per vincere la sua inerzia e la sua massa; la forza meccanica che l'aiuta a vincere: una forza meccanica che batte con lo stesso ritmo denso nelle vene degli insetti, nelle condutture dei motori, nei fianchi e negli omeri degli uomini di Draguignan o di Villeteuse: luoghi della periferia industriale parigina, che le mani di César e la fiamma dei saldatori rendono altrettanto remoti di Cromagnon e Neanderthal.

Questo sentimento dominante, del peso delle cose e del peso della vita delle cose, sembra contraddire la natura di uomo del Sud, che è così scoperta in César. L'idea di quantità massiccia e compatta ch'esso trascina con sé sembra infatti escludere sia il gioco del colore, come effetto di riverbero rapido della luce, sia la vibrazione osmotica delle cose vedute nella luminosità atmosferica del Sud; che, infatti, rode e divora le apparenze. In realtà è proprio la luminosità intensa delle rive del mediterraneo, dove César ha vissuto la sua prima giovinezza, che gli ha potuto dare ben oltre la vivacità delle esperienze visive e tattili di superficie, la certezza che le cose, oggetti e figure, "sono" nel nostro pianeta, che esistono anche se decidessimo di ignorarle. Cose che sorgono dalla terra; che vi affondano solidamente le radici; che tornano a crescere dal fango informe, un fango di cui porteranno poi sempre il peso ed insieme con il peso una specie di istinto perenne alla caduta, cui fa riscontro, se l'artista interviene con la stessa energia dei creatori un perenne istinto all'elevazione, a mettere le ali, a staccare i piedi da terra in una crescita senza fine, o anche soltanto come avviene ne "Il piede" del 1964, a differenziarsi dalla terra, per un accenno di passo ancora incerto, sospeso.

Come era già accaduto per Cézanne, l'intenso, spietato riverbero ha spinto César oltre la diffrazione della luce, a toccare terra oltre i limiti dei miraggi. Nell'astrolabio il segno di César deve essere appunto un segno di terra. Ma la sua terra sono gli scarichi degli altiforni, delle officine meccaniche e i cimiteri della tecnica. Il suo fango è il ferro. Il suo soffio è una lingua di fuoco.

Luigi Carluccio