

*„Ora le fondamenta di tutti gli edifici si fanno di fortissimi pali di quercia o di rovere, che dura eternamente sotto acqua [...]. Questi fitti per forza nel terreno, et poi fermati con grosse traverse, et ripieni fra palo et palo con diversi cementi et rottami di sassi, fanno per coagulazione et presa loro fondamenta così stabili et ferme.“*

FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* (Venice: Jacomo Sansovino, 1581), p. 140.

### Àncore e destinazioni

Un dittico implicito introduce la mostra *“Ponteggi narrativi”*. Due costruzioni si stagliano nei due ambienti che si aprono all'ingresso dell'Arsenale Institute for Politics of Representation. Sono due possibilità spaziali che, a prima vista, sembrano porre dinanzi a un bivio: recintare o sorreggere? Ma ciò che appare recintare – il perimetro di un interno fantasma, un assemblaggio di stanze in assenza, le fondamenta di una casa che verrà – è al tempo stesso una linea labirintica da seguire con lo sguardo come un percorso che tende verso la gravità del centro per poi tornare sisifianamente su se stesso. Ciò che sembra sorreggere – forse un'impalcatura sghemba, una protesi fuori misura o una spina sanguinolenta conficcata nel corpo della Forgia Marinarezza – è invece incastrato, intrappolato tra il fondo del cielo e la frontiera dell'abisso. Antipodale è la loro risposta alle forze della natura. Se la *casa o via* (*“Haus oder Weg”*) sembra ricercare un baricentro bassissimo, l'opposto accade con la scultura rosso ferrigno (*“O.T.”*) che si erge nello spazio a fronte. Ambivalente è il loro compito. *Abitare e attraversare* sono paradigmi del programma dell'architettura i cui confini le due opere rendono opachi, suggerendo nuove visioni tangenti. Dissolvendo i confini tra una casa, una pianta di una casa, e l'impronta estrusa di un tragitto senza meta né via d'uscita, *“Haus oder Weg”* è al contempo architettura e progetto di architetture impossibili. Che le sagome sottili e pericolosamente affilate che circoscrivono uno spazio siano mosse da una forza centripeta o centrifuga, che riporta fuori ogni volta che si tenta di raggiungere il fulcro, è un'ulteriore biforcazione del regno delle possibilità. In questa costruzione, la battaglia con la gravità della terra sembra ancora aperta a negoziazioni: la scultura non è ancorata al suolo, ma vi si appoggia con solidità. Le controforze dei pezzi protesi verso l'alto parlano della possibilità di levitare; contraendosi nelle giunture, cercano radici nel peso della materia dalla massa minima. Talvolta l'opera appare una figura-zione scheletrica, un strano animale che striscia sul

pavimento, i cui attributi corporei sono negati dalla geometria delle forme che lo trasforma in un arnese; se ne riconoscono ancora solo le ossa, scolpite, appuntite, lavorate per divenire armi di una lotta per la conquista dello spazio. Dentro il perimetro, gli echi di figure altre (individui minuscoli a sorreggerne gli angoli? Esseri che impugnano utensili per l'evoluzione della tecnica dall'osso all'astronave?) – sono miraggi possibili ma non necessari. Mossa da una tensione opposta, la volontà di *“O.T.”* di farsi dialogo tra pavimento e soffitto è un esperimento che permette di cogliere e misurare la spazialità interna dell'architettura che abita; con la delicatezza di una danzatrice, l'agilità di un trampoliere, la determinazione di una catapultata, sembra in procinto di spingersi in alto ad aprire il coperchio della stanza. Della stessa costruzione apparirà più avanti una miniatura a manifestare l'ambiguità, propria dell'architettura, tra progetto e realizzazione, maquette e opera in scala 1:1. L'enigma bianco della casa-percorso e l'austerità rossa del quasi-corpo/quasi-macchina d'assedio sono commento alla statica delle costruzioni e sipario a un orizzonte complesso e denso di modi di appropriarsi dello spazio.

Obligua è la modalità intrinseca a una sequenza di sculture lineari che si appoggiano tra muro e pavimento, introducendo diagonali imprevedute nell'ortogonalità della struttura che le ospita. Il superamento dello spazio euclideo è evidente in queste opere di legno, carta e bronzo, che sembrano costruire una serie in cui collage e scultura si fondono e si alleano in una battaglia di resistenza o sostegno agli elementi dell'architettura. Questi assemblaggi di materiali linearmente tesi sembrano configurare una tettonica paradossale in cui contrafforte e monumento cambiano di segno e invertono i propri ruoli e i propri pesi. Soggette alle leggi della gravità, queste costruzioni di una *linea dal muro* (*“Strich aus der Wand”*), un *taglio alto* (*“Hoher Haken”*), un'entità femminile *sospesa al muro* (*“Hängende an der Wand”*) o *in piedi al muro* (*“Stehende an der Wand”*) divengono fenicotteri e mitra, balestre o speroni di sostegno che esplorano lo spazio, rendendolo attivo. A queste strutture appoggiate al minimo, altre si affiancano attraverso sbalzi e sospensioni, come pendoli che oscillano ancorati a un punto o frecce che si protendono verso un bersaglio invisibile. Nuove direzioni emergono da corpi che attraversano lo spazio o sono attraversati, costruendo una comunità di sculture che reggono o sono rette, ricadono senza oscillare.

In filigrana interviene ancora un'altra modalità di costruire una tettonica impossibile, che funziona anche

in assenza di una reale terza dimensione. Al dominio del legno che contraddistingue le sculture si affianca quello della carta che ripiega le forme in scenari tridimensionali o le distende in grafici bidimensionali, confermando una tensione sempre costante tra le coordinate cartesiane. Si tratta della serie *taglio a forbice* (*"Scherenschnitt"*), in cui il processo di "crescita" delle forme – in senso tragico-mistico – è quasi opposto a quello delle sculture. Se con i pezzi di legno si costruiscono relazioni, facendo ordine tra frammenti ereditati, sulla carta il gesto è strutturare, differenziare, piegare, inarcare, sollevare, scagliando nello spazio movimenti minimi che innescano spostamenti di senso. Eppure, entrambi i mezzi tendono verso la ricerca di infinito. Dentro i limiti degli spazi di carta, riscoperta come materiale da taglio, si aprono scene e situazioni urbane ampie, orizzonti a perdita d'occhio, o sequenze di parti di un tutto che non c'è (un pezzo di una finestra, di un letto, di una pianta), proiettate verso evoluzioni o dissoluzioni potenzialmente sconfinite. Il materiale sembra suggerire la possibilità di un salto di scala, introducendo geologie in miniatura nello spazio sottile di un foglio. Aggredendo l'architettura della carta con minuscole lame, tagli, incisioni, graffi delicatissimi, sollevamenti minuscoli, l'integrità della materia è sfidata come realtà e come rappresentazione. Qui domina il figurativo, come nel paesaggio *sul fiume* (*"Am Fluß"*) che, attraverso gli incastri piatti di una moltitudine di tagli nella superficie del foglio, mostra in primo piano la corrente che scorre e i giunchi che ondeggiano, e sullo sfondo l'orografia di un territorio mosso dal vento. Ombre lunghe o appena accennate sono le rispettive risposte delle costruzioni presentate in apertura e delle opere quasi-bidimensionali alle domande poste dal supporto che le accoglie. Si tratta, in tutti i casi, di un processo affilato che lavora sulla lontananza e sulla prossimità tra sfondo e figure. Talvolta le distanze sono controllatissime, talaltra effimere, disegnando nello spazio ombre mutevoli e cicliche, mai identiche, percepibili solo in determinate condizioni di luce o *nel buio* (*"Im Dunkeln"*) che si emancipa dalle pareti bianche per spalancare una finestra sull'oscurità.

In questo campo di forme e figure, gli elementi che definiscono lo spazio – il muro, il soffitto, il pavimento – sembrano alterati irreversibilmente dalla presenza delle opere, che da immobili divengono compagne di danza. Il tabù della struttura solida, locus di protezione, cade. L'architettura è esposta, le leggi della statica vacillano e con esse le nozioni di verticalità e orizzontalità. In questa tettonica antistatica, le opere di Pomona Zipser sono al contempo àncore e destinazioni.

### Resti che ritornano

Oltre la gravità, la materia. Il risultato è una grammatica di resti che ritornano. Ogni opera è un continuum costruito e al tempo stesso una celebrazione dei pezzi, delle storie e degli spettri che hanno formato e trasformato i ritrovamenti in radicali risignificazioni. Smantellando l'alleanza tra il tempo lineare e l'idea del nuovo che può trasformare tutto in detrito, il ritorno dei resti salva la corporeità degli spazi. Nella filigrana delle sculture lineari di Pomona Zipser, il salvataggio sovverte la nozione di uso in un inno all'inusabile. Improvvvisazione e progetto, furia e controllo collaborano alla ricerca di un equilibrio. Trascendendo la materia stessa, i nuovi montaggi di legno, metallo, canapa e carta rivelano una possibile origine artigianale nella manipolazione di componenti carichi degli eventi che li hanno attraversati ma svuotati di ogni senso "originario". Come le trappole-riccio d'acciaio che infestano la spiaggia di Omaha, queste armi da artiglieria o ingranaggi meccanici celebrano in silenzio il processo di accumulazione. Sono costruzioni additive, espansive, sovraccariche di informazioni; agiscono, ancora una volta, come architetture.

Nel costruire queste resurrezioni di ciò che è stato scartato, Pomona Zipser lavora ai giunti. L'insieme è cosperso di un sistema di corde e nodi, chiodi, viti, incastri da falegname che materializzano gesti estremi, al contempo primitivi e perfetti. Talvolta la massa di questi grovigli è esasperata, ingigantita, aggettante. Inchiodatura, avvintamento, fissaggio sono azioni che esaltano le polarizzazioni tra densità e diversità, rivelando le pulsazioni insite nelle tensioni dei dettagli, e con esse le turbolenze, intime e tecniche, che agitano il mezzo durante il processo. Ciò che vediamo è dunque solo l'estremità appuntita di costruzioni dense e articolate che fondono in insieme unitari passaggi precisi e fluidi da un pezzo all'altro. Sono forme familiari che divengono estranianti, resti di un tutto che non c'è più ma che racchiude una vita interna complessa, talvolta assemblando frammenti domestici (il piede di un tavolo, la testata di un letto) o tematizzando parti – e discorsi – dell'architettura.

A puntellare il mondo con esili fondamenta sono dunque i passati degli oggetti che hanno popolato i nostri spazi quotidiani. Tra potenza della macchina e accettazione dell'interruzione del suo funzionamento, il lavoro di Pomona Zipser supera ogni idea (e ogni retorica) di ecologia e di riciclo, fornendo piuttosto un cambiamento fondamentale di paradigma nella comprensione dell'ambiente artificiale e delle sue

incessanti modificazioni. Non una redenzione delle categorie del fatiscante e dell'abbandonato, quanto piuttosto una sospensione e trasfigurazione delle coordinate essenziali che si nascondono all'interno della realtà limitata del mondo. Le azioni dirette sui corpi abbandonati estraggono fantasmi e fantasie che ne ripristinano la consistenza fisica attraverso situazioni scomode e dialettiche. In questo processo di risignificazione, ai giunti si alleano i colori per avvolgere gli assemblaggi in corpi unitari – dalla violenza del rosso agli estremi della luce e del buio, che si servono del bianco per modellare configurazioni plastiche e del nero per imporre la sparizione della massa, consentendo alle singole parti di emergere nella loro qualità grafica come i segni d'inchiostro delle opere bidimensionali. Non solo la costruzione, ma anche il soggetto che le si avvicina è trasportato dalla forza del movimento che i pezzi, i giunti e i colori generano. Lo spazio è trasformato, è in perpetua metamorfosi, e invita a fare lo stesso.

In questa attenzione narrativa sempre gravida del suo contrario, i titoli sono appigli o tranelli; tra ricerca e accidente, sono forse ancora un altro modo per far risorgere i pezzi in nuovi corpi unitari eppure ambigui. Talvolta parlano di "atti" nello spazio, delle interazioni dell'opera con gli elementi dell'architettura: un assemblaggio *incastrato sotto il soffitto* ("Unter die Decke geklemmt") o grovigli che vengono fuori dal muro ("Aus der Wand"), talvolta con l'impetuosità del colore ("Rot aus der Wand") come fionde pronte al lancio, protese a colpire, o scudi con cui proteggersi. Talaltra è la posizione ad essere rimarcata dalle parole, che allora tendono verso una possibile universalizzazione per riflettere sulla *distanza percorsa* ("Zurückgelegter Weg"), sulle dinamiche che essa instaura con la *prossimità* ("Zwischen Nähe und Ferne"), sull'azione che dà vita alla staticità della tipologia alternandone le masse, come quando *nel castello si aprono le finestre* ("Im Schloß öffnen sich die Fenster") o, ancora, sulle possibilità del conflitto tra forze e controforze che consente a una massa di essere *appesa con contrappeso* ("Hängende mit Gegengewicht"). In altri casi ancora, le posizioni sono contrassegnate dal movimento dei soggetti nello spazio, come nella *prossimica* precisissima di una *prole dietro, follia davanti* ("Hinten Nachwuchs, vorne Wahnsinn") o, talvolta, disegnando paesaggi intermedi, che si stagliano *tra mari e monti* ("Zwischen Bergen und Meeren"), o presagiscono derive per un *gondoliere in alto mare* ("Auf hoher See"). Alcuni titoli sono oggetti, animati o inanimati, assolutamente urbani come gli archetipi simmeliani del *ponte* ("Brücke") e della *porta* ("Tor"). In altri casi è invece

il pathos ad essere celebrato attraverso la spazializzazione dei sentimenti, come il *desiderio di qualcuno che cammini tra le montagne* ("Longing for someone who's walking through the mountains") che diviene un paesaggio di dune e fossati, rosso come la roccia di un canyon, o raggiungendo in altri casi il figurativo *attraversare la palude è sinistro* ("Gar schaurig ist's über's Moor zu gehen"), che cita il primo verso della ballata "Der Knabe im Moor" di Annette von Droste-Hülshoff). Altri titoli ancora sono un enigma dello spazio – *per un certo tempo una via* ("Für eine gewisse Zeit ein Weg") è un ponte impossibile, senza estremità, con il baricentro dove in un ponte ci aspetteremmo il vuoto – o del corpo, con cui ci si può domandare *come mi sto comportando* ("Wie es um mich steht"). Le parole fanno dunque della lotta, dell'arrancare attraverso la boscaglia, un racconto tangibile. Oppure sono inganni surrealisti e messe in scena del mitico o del letterario, di eventi seri o nostalgici, drammatici o ironici, talvolta assurdi o comici, persino ridicoli ("Ridiküle", con i suoi molti modi di posizionamento), a fornire istruzioni non vincolanti per le macchine narrative di Pomona Zipser.

#### Atti anticipatori di architettura

Al fondo dello spazio della mostra, un terzo corpo sembrerebbe suggerire una possibile risposta all'enigma delle fondamenta oblique. Un'apparizione magica, un pesce, anch'esso bifronte, è sintesi impossibile tra fragilità esposta e appuntita ed armamenti costruttivi e solidi: il *pesce è pieno* ("Fisch ist voll"). Il lucio è un sottomarino pronto all'attacco o una trincea in cui trovare rifugio. Qui è incarnato il titolo della mostra – *Ponteggi narrativi* – e al tempo stesso la possibilità che gli assemblaggi di Pomona Zipser si facciano architetture e, al contempo, anticipazioni.

Cristallizzata nel titolo e nella perfezione della composizione che ha raggiunto il suo equilibrio, ciascuna opera è al tempo stesso uno stadio speciale del processo di produzione che ne ha segnato le forme e una capsula del tempo che contiene echi di possibili usi e compiti futuri. Questa grammatica della reliquia è dunque forse un *ideale del rotto* alla Alfred Sohn-Rethel. Se "Das Ideal des Kaputten" è per il pensatore della Scuola di Francoforte ciò che è guasto, danneggiato oltre il punto di utilizzo, e che proprio in virtù di questa sopraggiunta disfunzionalità si presta ad essere ricombinato in nuovi usi e nuovi significati, allora anche i pezzi di legno spaccati e i fogli di carta fratturati possono analogamente farsi emblema

dell'inscindibilità tra pianificazione e accidente – Gianno bifronte che guida la sopravvivenza delle macchine attraverso una costante reinvenzione delle stesse e, di conseguenza, delle città che le hanno costruite. In un'ode ai molti modi di frantumare qualcosa, le costruzioni scheletriche con cui Pomona Zipser assembla strutture-armi-utensili-corpi in tensione sembrano agire come l'ossatura di molti possibili aldi là per l'architettura. Sono gesti fondamentali, atti in cui scheletro e pelle, struttura e superficie si incontrano in una sinfonia di segni che collaborano a composizioni spaziali estreme che non si costruiscono *dopo* aver delimitato uno spazio, ma piuttosto *dopo* aver deposto la prima "pietra". L'ambiguità e l'assurdo rendono "perfetti" questi atti di architettura.

Uscendo dalla Forgia Marinarezza e tornando a guardare Venezia, le opere di Pomona Zipser appaiono come un'unica grande installazione, la messa in scena di segni arcaici come la città di lagune. Queste strutture, costruite in legno e carta, strette da corde e nodi, chiodi e viti, divengono dunque un riflesso della realtà, dotato di una propria agentività. Sono costruzioni pulsanti, assemblaggi che ricordano le briccole che emergono dalle acque della Serenissima – uno dei suoi tropi architettonici più durevoli – per ricordarci che al di sotto, negli abissi della laguna, una fitta foresta di alberi rovesci giace sulle sue fondamenta e consente al substrato fangoso di sostenere la città. Nel turbino del mistero, nella lotta alle forze della natura e della gravità, i segni possenti e filiformi sono accettazione del bilico tra sprofondare e restare a galla. Come funamboli, sfidano l'impossibilità di ogni appoggio sicuro. Queste architetture di resti assemblati, ritornati a una seconda vita in un equilibrio metastabile, sono la costruzione estrema di una sineddoche, fondamenta di edifici assenti o di una città di ambigue presenze. Sono un'affinità che è al contempo un'anticipazione di ciò che le cose temono o desiderano essere.

Potenti flussi di energia, radicali come la gravità e la luce, si irradiano da queste costruzioni. Assieme costituiscono una composizione unica da attraversare come un paesaggio di stalattiti e stalagmiti, rilievi alti e profondi attraverso i quali muoversi tra riquadri di sole intenso e buio che avanza, o valli impercettibili da osservare in parallasse. Costruite nell'assenza radicale di veri e propri disegni esecutivi o schizzi ad anticiparne le evoluzioni, le opere di Pomona Zipser suggeriscono forse che una potenzialità da ritrovare nel pensiero e nella fatica come mezzi con cui prefigurare per l'architettura una grande possibilità: un caleidoscopio di futuri possibili nelle allocazioni di

parti nomadi, nelle assemblee di spade e arpioni che inducono incanto e terrore, nell'insieme come nel dettaglio, nella continua battaglia con le leggi della statica che è negoziazione o resistenza.

Nella Venezia in cui Pomona Zipser ritorna ancora una volta – un viaggio con la *Studienstiftung des Deutschen Volkes* nel 1979 aveva posto le premesse per un'altra borsa di ricerca nel 1986, dalla quale era derivata una prima personale al *Paradiso perduto* nel 1987, anticipando la partecipazione alla Biennale d'Arte del 1990 con "Ambiente Berlin" – i "Ponteggi narrativi" costruiti da Pomona Zipser sembrano esortare a *vivre à l'oblique*, capovolgendo le coordinate che regolano lo spazio in filiformi archi di tensione, fondamenta di futuri.

GIORGIA AQUILAR, Venezia, 13 di Maggio, 2023