

La carica immaginaria di Daniel Spoerri

Trasportati dal flusso immaginario dei percorsi visivi di Daniel Spoerri, diventa possibile spostare in avanti le frontiere della creazione sino a toccare con mano tutte quelle figurazioni che trovano il loro concepimento nella mescolanza di elementi oggettuali differenti, sempre in bilico tra mondo visibile e mondo invisibile, tra incubo e sogno.

Per potersi distaccare dalle superfici mediatiche del mondo odierno, invaso dai dispositivi tecnologici della diretta, Spoerri mette in gioco le tonalità emotive dell'essere, le corrispondenze enigmatiche, il battito segreto del normale come del diverso. Rende plurale l'identità culturale di ciascun individuo, per dirottare lo sguardo verso gli spazi di un sapere eterogeneo e multiplo, verso l'universo del fantastico e dell'ibrido.

La frequentazione assidua di oggetti banali può essere l'origine di una moltitudine di sensazioni e di associazioni, di relazioni, a volte proustiane, con le tracce della vita collettiva e privata. Se l'arte è il regno delle affabulazioni ammaliatrici, Spoerri non può soltanto istituire una rete di contatti con la memoria mitica degli avi, ma soprattutto rilevare l'animus profondo di ogni tipo di entità sacra, ignota, misteriosa, la cui storia e informazione ruotano intorno ad oggetti portatori di contenuti sentimentali, a feticci e reliquie ostentati come simboli di rituali sociali.

Spoerri adotta un'ottica comparativa capace di contemplare vari scenari del vissuto, senza mai cadere nella rievocazione archeologica o nel ricorso al passato come modello, anzi cattura il mondo dell'esistenza riportato "a una diversa vita", distinguendone i contorni, scoprendone i confini. La condivisione delle cose, come fossero oggetti parlanti, deborda l'ambito museografico o etnografico, attraversa la fascinazione, la suggestione, l'attrazione di amuleti e talismani, totem e utensili rimossi nel loro uso.

L'arte di Spoerri non appaga l'ebbrezza nostalgica, non esaurisce le passioni, anzi le nutre di racconti e vicende ricavate nel retaggio e nella cultura di ogni paese. Ciascun oggetto ci pone in un'esperienza polifonica, un'esperienza proliferante di voci esteriori ed inquietudini interiori.

Travalicando l'appiattimento totalizzante della realtà, immerso dai circuiti operazionali e dalle manipolazioni virtuali, Spoerri rigenera un paesaggio di identità diversificate, dialoga con un coro di culture dimenticate, soggetti mitici e totemici. Trasporta negli happenings, nei collages e negli assemblaggi, gli elementi terrestri e archetipici dell'appartenenza territoriale, delle radici biologiche e immaginative dell'uomo. Utilizza tutto ciò che investe gli usi e i costumi del vivere quotidiano.

Il suo itinerario è segnato da un pluriverso di situazioni ed esperienze, di luoghi e di culture. Nato in Romania nel 1930, si rifugia ancora bambino in Svizzera, a Zurigo, dopo la morte del padre, pastore protestante assassinato dai nazisti nel 1941. Nella città elvetica si avvicina al mondo artistico prima come ballerino di danza classica, poi come regista di teatro (Ionesco, Beckett, Tardieu, Tzara). In seguito partecipa all'esperienza del Nouveau Réalisme, nata in Francia nel 1960, e volta ad allontanare l'opera d'arte dalla sua aura d'irripetibilità, per mostrarcela come quotidiana, a contatto con il sociale, data a vedere nella sua presenza oggettuale. L'interesse verso l'oggetto d'uso comune, o quello industriale diffuso nella "società di massa", chiama in causa alcune pratiche delle avanguardie storiche impegnate a rendere precario e aleatorio il senso delle cose, dal collage cubista e dal ready made di Marcel Duchamp, all'*objet trouvé* o all'oggetto del desiderio di matrice surrealista, e si relaziona dialetticamente alla vicenda coeva del New Dada, al "combine painting" di Rauschenberg.

Con artisti quali Arman, César, Tinguely, Yves Klein, Christo, Daniel Spoerri condivide l'assunto pratico-teorico che governa la presentazione e l'appropriazione diretta della realtà, secondo cui il reale è "percepito in se stesso e non attraverso la trascrizione concettuale o pittorica". Un assunto volto a rompere con le procedure criptiche e atrofizzate dell'espressionismo astratto, del secondo periodo

informale europeo.

Nei *Tableaux pièges* (quadri trappola), *Pièges à mots* (trappole per parole, detti e proverbi associati con vari oggetti atti a rendere poliedrico il senso dell'opera) l'artista intrappola gli oggetti e le rimanenze inerti, ormai sgradevoli, di pasti consumati da commensali spesso a lui sconosciuti. Incolla tutto il repertorio di utensili da pranzo, bicchieri, posate e piatti unti, posaceneri sporchi, su tavole disposte verticalmente sulla parete, rispettando la disposizione casuale decisa da chi li ha usati. Ne deriva la visione di un brandello di realtà che, nell'apparente fissità, si dichiara in lento movimento: il pubblico osservando le tracce di quei pasti, di quegli oggetti, ne rimette in moto la vita. Proprio la fissità ci fa cogliere meglio il moto di "una situazione trovata", ci porta nell'evocazione del movimento avvenuto.

I *Tableaux*, oltre ad arrestare un evento in itinere, sono mossi da un ulteriore interesse: indagare l'ordine e il caos inconscio di ognuno di noi, a partire dalla sistemazione ordinata e disordinata del cibo sulla tavola. Accettare il divenire eterno della vita tramite le impronte del precario e del presente.

Ciò che è destinato ad essere trascurato e tralasciato, i resti di un pasto appunto, appare come ciò che è originario, impre-scindibile all'esistenza. È consegnato alla scena dell'opera, e percorre una temporalità che, passando dall'ordine compositivo iniziale approda al caos della disposizione fortuita. Introduce contenuti e forme più antiche di noi, cronologie multiple, irriducibili le une alle altre. Richiama i tratti di atmosfere ataviche, le cerimonie quotidiane del vivere sociale, le norme connaturate alla sopravvivenza primaria.

Alcune tavole imbandite suscitano, in chi guarda, un'inquietudine crescente, riferita a qualcosa che tocca da vicino. Agitano impressioni su istanti perduti, sui momenti giornalieri dediti all'assorbimento e al sostentamento, dal pranzo all'aperitivo, dalla colazione alla cena. L'affollamento del servizio da tavola sul piano verticale della *Tavola dei molfettani* ingloba anche tracce distintive sia dell'età che dei sessi dei convitati al banchetto. Tra il completo di tovaglia a quadretti con tovaglioli verdi, e i doppi piatti variopinti, si notano un piccolo pupazzo di stoffa nelle sembianze di un elefante, uno scrigno femminile. In altri casi, l'aggregato degli oggetti viene interamente inventato dall'artista. Un esempio è dato dalla serie *Fake poetic breakfast plate*, dove, su vassoi in legno, la messa in scena di tazze da colazione, posate ed elementi eterogenei, come suppellettili o accessori da decoro, attesta inaspettatamente la veridicità di una consumazione trascorsa, benchè tutta immaginata. Il risultato è quello di rendere "favolosa" la superficie della realtà, in modo che la tavola diventi il luogo privilegiato per le proiezioni emotive, per le sensazioni ritrovate, risalendo le sorgenti della vita collettiva.

La carica immaginaria di Spoerri ha dunque generato una lunga successione di gesti ed azioni, di eventi e tappe creative, capaci di sollecitare, risvegliare la partecipazione dell'astante. Nel 1963, la mutazione in ristorante della Galleria J a Parigi, avvia lo spettatore in uno scenario relazionale, dove partecipa al ruolo di protagonista e autore effettivo dell'opera. Ai critici d'arte non rimane che garantire il servizio in sala, assolvere da camerieri il compito di portare l'arte al consumatore, servire il pubblico. Diversamente da certe azioni del Nouveau Réalisme, la *Colère* di Arman, le *Expansions publiques* di César, o l'*Anthropométrie* di Klein, il fruitore, vivendo e praticando il *tableau-piège*, si trasforma da testimone in artefice dell'opera.

Questo coinvolgimento troverà il suo apice a Düsseldorf, nel 1968, all'interno del Ristorante Spoerri. Un ristorante interessato alla sperimentazione gastronomica, supportata da studi approfonditi su etnografia e culture culinarie. Un progetto dedicato al cibo come metafora della creazione artistica, forma di comunicazione la più sociale e intima: spazio rituale e conviviale, intreccio di relazioni e conoscenze, elemento aggregante intorno a specialità commestibili provenienti da tutto il mondo. Qui la cucina esplora il lato "oscuro" del mangiare e del consumare, pone il commensale di fronte ad un Menù exotique ricco di curiosità culinarie spesso ridotte nella nostra cultura a derive alimentari. Piatti inediti

quali l'omelette alle termiti grigliate, il ragù di pitone, la bistecca di proboscide d'elefante.

I capricci culinari verranno in seguito declinati dall'artista nella *Eat Art*, nella ideazione di un'arte da mangiare, avvenuta a New York nel 1970, durante un'illuminazione: «au lieu de faire la Vénus de Milo en marbre, on aurait pu la faire en sel. Personne n'aurait remarqué la différence». Spoerri considera l'arte in quanto alimento e l'alimento in quanto arte, e dà corpo ad un atelier gastronomico votato alla esposizione e alla consumazione di opere d'arte realizzate su progetto di amici artisti (Beuys, Arman, Lichtenstein). Come bene commestibile l'opera si discosta dai presupposti d'eternità per corteggiare i propositi della temporalità effimera interna alla digestione. Essa non è solamente contemplata, ma interiorizzata tramite l'ingestione, e in ultimo digerita, in stretto contatto con i fenomeni biologici e umani, i processi di sublimazione della materia.

Per Spoerri il mangiare racchiude in sé il momento del passaggio e della trasformazione, segna l'intervallo iniziatico che mette in comunione lo spirito e il corpo, l'alto e il basso, le pulsioni di sopravvivenza e riproduzione. La coabitazione dei bisogni biologico-naturali con le regole dell'ordine culturale e sociale.

Performance culinarie e banchetti a tema innescano corto circuiti nell'universo delle nostre consuetudini e dei nostri tabù, nei domini della prassi e della normalità coltivati dal vivere civile. Ci si trova disorientati di fronte alla cena omonima intitolata *l'Homage à Karl Marx* (1978), preparata con l'aiuto degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Colonia, in occasione dell'omaggio reso al suo direttore, omonimo di K. Marx. Le persone invitate a partecipare sono scelte dall'elenco telefonico in funzione della corrispondenza del loro nome con quello di una personalità della musica, della filosofia, della letteratura e delle arti plastiche. Il menù prevede prodotti alimentari riferiti a uomini celebri (boucles di Schiller, palle di Mozart, succo di arancia Hitchcock, aringhe Bismark). È possibile incontrare, radunati per questa cena di gala, Karl Jaspers, conducente di locomotive, un pittore di nome Cristoforo Colombo, il fabbro Albrecht Dürer e così via.

Ulteriori banchetti sconvolgono le sensazioni olfattive, le corrispondenze dell'occhio con i sensi fisici e chimici. Escogitano un *Menù Travesti*, dove si verificano divergenze tra l'apparenza e il gusto, cortocircuiti tra la vista e l'olfatto, e dove l'inversione dell'ordine dei piatti, e dei loro contenuti, turbale abitudini gustative, a tal punto da provare nel medesimo tempo piacere e disgusto, attrazione e repulsione. *Banana-Trap-Dinner* (Edimburgo 1970) inizia con una zuppa Lady Curzon, servita in una tazza da caffè, e termina con un caffè portato in una zuppiera, continua con "glace-purée de pomme de terre et chocolats-boulettes de viande". La suggestione del gelato in una coppa si rivela essere una illusione: l'aspetto esteriore non corrisponde al contenuto misto di patate e di carne. Anche per *Le dîner palindromique* (Schwarzenberg 1998, Amburgo 2005) l'ordine invertito e la suggestione improntano degli spaghetti alla vaniglia ricoperti di succo di lamponi, oppure un cumulo finale di rifiuti in marzapane e cioccolato.

Il marzapane è riutilizzato nell'happening di *Eat Art* diretto da Spoerri negli spazi espositivi del Torrione Passari di Molfetta (ottobre 2004), adoperato per la realizzazione di uno scheletro a grandezza naturale. Questo scheletro da mangiare, è stato forgiato con precisione nei dettagli anatomici da abili pasticceri locali, e offerto alla degustazione collettiva come invito a banchettare intorno ai resti di un antenato coronato d'alloro, di una presenza dai risvolti macabri e inquietanti. Spoerri apre un ventaglio di collegamenti con tradizioni e usanze ancora presenti: dai piccoli crani in zucchero mangiati in Messico nella ricorrenza delle feste dei morti, alle forme umane di pane cotte in Romania, o ai dolci con sembianze di bambini in Inghilterra.

L'attitudine a divorare, tipica del cannibalismo, va intesa nel senso di un gesto di trasformazione della morte in nuova nascita, un'iniziazione sociale che permette l'esperienza dello scambio con le energie

dell'esistere. Mediante questa attitudine si mantengono dei legami col grembo magico della terra, si assimilano brani di un'epidermide naturale e umana: si sviluppa un'operazione di assorbimento di forze vitali che detronizza le paure e le condizioni del mondo borghese iperrazionalizzato. Come nel divoramento primitivo non si conosce la distinzione dell'attivo dal passivo, l'occultamento e l'alienazione dei desideri, teorizzati e analizzati dalla psicanalisi moderna, lo stesso avviene per l'happening del Torrione, cosicché l'assimilazione dello scheletro possa generare una situazione prossima all'intensità e all'energia.

Lo zucchero, unito alla pasta di mandorle, può essere indicato a rappresentare l'elemento energetico per mezzo del quale celebrare il passaggio attraverso la nascita e la morte, il confine tra lo spirito e la materia, il caos e il cosmo, la razionalità e la follia.

L'happening cela le sembianze di un pasto totemico, secondo cui si divorano le parti dei padri per acquisire potere, nasconde le parvenze di quelle ritualità sacrificali vissute come forme di prossimità dell'uomo con i propri dei. Condivide i caratteri magico-simbolici dei banchetti praticati nelle cerimonie iniziatiche, in concomitanza ad atti culturali. Il corpo divorato e consumato, allo scopo di assimilare le virtù o poteri degli antenati, assurge ad elevati valori spirituali: a imitazione degli dèi, ritenuti antropofagi (Messico precolombiano, Polinesia), si accrescono le forze vitali relative alla fecondità-fertilità dell'essere.

Spoerri aveva affrontato la stessa circolazione simbolica per *Le Dîner Cannibale*, nel 1970, e nel 2002 (Galerie du Jeu de Paume di Parigi), realizzando forme umane mangiabili tratte dal calco del corpo di François-Xavier Lalanne: dita, testa, piedi cotti con alimenti differenti, pasta dolce e carne di animali, «cocktail au sang, doigts bouillis, phallus délicieux, pain de pied, beurre d'oreille». Sa bene che a monte del cibo c'è sempre l'uccisione e la macellazione, il momento in cui si uccide un animale per mangiarlo, ovvero quell'atto di violenza verso la realtà naturale: il corso ciclico della vita e della morte. Per lui la consumazione e il divoramento, quali esperienze di rigenerazione, consentono di accumulare afflati energetici utili a vivere.

Tuttavia la partecipazione comune al pasto solennizza socialmente il momento di incontro e di intrattenimento con l'altro, il tempo del ritrovo e dello scambio. Secondo ciò il banchetto macabro svela e conserva le componenti di una festa vitalistica. L'atto simbolico e sociale mira a contenere l'ipotesi di un legame tra azione quotidiana di gruppo e attitudine spirituale: ribadisce una situazione vissuta che cerca nell'assorbimento e nella rinascita collettivi, la connessione con la portata magica e arcaica della propria dimora culturale, una dimora non esposta ai rischi dell'interdizione e della rimozione.

L'esperienza relazionale dei banchetti di Spoerri ha anticipato molte vicende del panorama attuale, come le abbuffate e i *Currys Thais* di Rirkrit Tiravanija, il ristorante londinese ideato da Damien Hirst, oppure il bar aperto a Monaco da Tobias Rehberger. Ha suscitato riflessioni sulla spartizione casuale dei partecipanti tra ricchi e poveri, in *Die Küche der Armen der Welt* (*La cucina dei poveri del mondo*, Bochum 1972), meditando, da una parte, sulla frivolezza di cibi raffinati ed eleganti, con ridotto valore nutrizionale, e, dall'altra, sulla consistenza di un'alimentazione povera, "operaia", fatta di legumi e pietanze popolari tradizionali. E' giunta a promuovere feste *AstroGastro*, conviti con menù riferiti a segni zodiacali, "preparati secondo punti di vista astrologici", dove tutto è mangiabile in previsione del proprio futuro, oltre il limite di ciò che ci è noto.

Invece, riguardo i suoi assemblaggi, Spoerri ha adottato una prassi del tutto originale detta *de-tromp-l'œil* (disinganno dell'occhio). A differenza del tromp l'œil (architetture e giardini dipinti sulle pareti con tale maestria da apparire tridimensionali e reali) qui l'oggetto concreto, sovrapposto ad una tela o ad una fotografia, tradisce l'illusione della profondità dell'immagine, nonché la sua falsa consistenza. Si tratta della volontà dell'artista di aggrapparsi a qualcosa di certo perché visibile, di sicuro perché

oggettuale e concreto. La disillusione ha inizio proprio dallo spaesamento dinnanzi all'incalzare dell'oggetto su una superficie illusionistica, quando lo sguardo si blocca davanti ad un rubinetto con doccia applicato sul dipinto anonimo raffigurante un torrente alpino nell'opera *La douche*: il rubinetto avanza come una presenza permanente e inaggirabile, riattiva l'evidenza assoluta e semplice dell'entità oggettiva e reale.

Combinando, presentando e accostando elementi della realtà, Spoerri comincia una contaminazione fantasiosa delle cose banali e quotidiane: «non si tratta, nell'accostamento di un oggetto a un'immagine, o di un oggetto a un altro oggetto, di una logica scientifica, ma di una intuizione del tutto soggettiva». Una pratica che simpatizza l'intervento chirurgico e il tavolo di anatomia, quale luogo delle dissezioni e degli incontri inquietanti.

Esperienza e fantasia, fattuale e mitologico, bizzarro e tragico caratterizzano il ciclo *La médecine opératoire dessinée d'après nature par N.H. Jacob*: ricomposizioni di corpi a partire da elementi molto diversi che scambiano relazioni con l'immagine di supporto, ormai profanata dalle protesi di feticci insoliti, a volte kitsch, a volte di alta fattura artigianale.

Spoerri arriva a immobilizzare e fissare cose sugli ingrandimenti delle tavole di Johann Kaspar Lavater tratte da Charles Le Brun, per il *Carnaval des Animaux*. Rifacendosi alla tradizione dell'artista-scienziato interpreta le somiglianze fisionomiche e comportamentali tra uomo e bestia, associando alla catena evolutiva delle immagini quegli oggetti apparsi, "per intuizione", affini, avvicinati e inscrivibili tra loro.

Per *I guerrieri della notte* si avvale esclusivamente dell'oggetto artigianale unito a quello industriale di altro uso, inclusi gli utensili d'idraulica o strumenti per il lavoro dei campi. Un oggetto reperito quasi sempre ai mercati delle pulci o in negozi di anticaglie. Sono composizioni che mettono in scena presenze misteriose e antropomorfe in cui ogni segno bizzarro, dialoga in una lingua che l'autore ci sfida a decifrare tra casualità e intenzionalità, sacro e profano, uomo e animalità. Set di pinze, coltelli pelapatate, vecchie seghe, masticatori arrugginiti, vengono ricontestualizzati, disposti in modi inusuali, associati come insiemi stranianti, arricchiti di connotazioni multiple. Nell'assemblaggio gli elementi si mescolano più facilmente e più pericolosamente gli uni agli altri corrompendosi reciprocamente senza uno scopo di paternità. Pertanto l'arte non potrà essere uno strumento per imitare la vita, quanto piuttosto il mezzo per renderla inaccessibile.

Un importante esempio ci viene dato dall'opera *Piume per cappelli*, composta da gruppi di portacappelli in bronzo, ognuno con una forma in legno per cappelli guarnita di un coltello, sega o machete. Le sagome lignee, femminili e maschili, adoperate da modiste e cappellai, per la realizzazione di tipologie differenti di toque, cloche, bombette, coppole e baschi, figurano come le teste di corpi esili e slanciati, colpiti da una varietà di vecchie seghe, penate e roncole, da falci africane ornate. Dalla diversità degli arnesi, traspare una inaspettata ricchezza di particolari ed accenni riferibili a luoghi e tempi differenti, usi della quotidianità, pratiche del primario antropologico.

Una varietà che ci allontana in parte dalla combinazione surrealista, individuata su pochi oggetti e in accordi esclusivamente onirici e allegorici. Una raccolta di cose ormai inutilizzate, usate di rado, cose da collezione, che, diversa anche dalle accumulazioni di Arman, punta soprattutto a variegare la realtà, moltiplicarla e articolarla. Laripetizione differente di una tipologia di oggetti, accomunati dallo stesso uso, introduce delle sfumature relative alla loro evoluzione e al loro adattamento nel tempo e nelle diverse funzioni. Ogni gruppo sollecita degli slittamenti formali e plastici attraverso il dedalo di teste in legno: un confronto tra i machete e le seghe dai lievi cambiamenti di "design", una veloce comparazione tra le falci e le spade africane arcuate e decorate.

I personaggi della serie *Piume per cappelli*, rammentano le figure di quei guerrieri e cavalieri colpiti a tradimento per vendetta o punizione. Inoltre cavalcano riferimenti iconografici alla raffigurazione dei

martiri nelle pale d'altare della storia dell'arte: la testa del martire con l'accetta conficcata dentro. Queste figure, attraversate e colpite da stormi di seghe e falci, si muovono nello sdoppiamento e nella molteplicità.

Le più inattese analogie vengono sollecitate come tracce assopite che occorre risvegliare perché riprendano a parlare, a suggerire rapporti simbolici tra le cose. Al di là delle presenze nominate e abitualmente previste, si ritrovano delle parentele sepolte, delle similitudini disperse. Sotto i segni stabiliti, si elabora una scena mista e toccante di combinazioni oggettuali, capace di allontanarci dai parametri di una visione retorica e anestetizzata, e posizionarci in una atmosfera corale e multipla.

La nebulosa visiva in cui viviamo ci ha abituati a un mondo fittizio, un mondo in cui lo spettacolo effimero si sostituisce sempre più alla vita reale, in cui gli elementi esterni cadono nel vorticoso turbine della corrente informatizzata. Lo sforzo è dunque quello di acquistare l'andatura di un tempo invertito, di affermare una temporalità parallela che ci sopravanza con lo stesso respiro del contatto con l'immediato. L'arte procede mediante l'unica concretezza possibile che è la materia manifesta e visibile del fare, l'oggetto contaminato dall'artista.

Negli assemblaggi è possibile manipolare, montare, incollare per ottenere uno spostamento del reale, germinatore di nuovi contesti, nuove destinazioni e rivisitazioni.

Dovendo riconoscerne una seconda vita, l'identità dell'oggetto va ricostruita secondo una galleria di relazioni oblique e imprevedute, promossa dalla contaminazione e dal montaggio reciproco di lacerti umani con lacerti animali e oggettuali, verso il banale e l'effimero, verso un corpo a corpo tra elementi in simbiosi. Mediante questa geografia di associazioni tra regioni eterogenee, Spoerri vuole far vedere una realtà in ombra, sollecitare lo sconfinamento in ciò che chiama etnosincretismo: nell'incontro di oggetti provenienti da culture extraeuropee, quali maschere africane e figure ancestrali, insegne etniche e strumenti accompagnatori di riti e culti disparati.

Oggetti etnici imbevuti di contenuti socio-culturali, riferimenti a costumi e tradizioni, assimilati a elementi di animali morti o materiali a noi più vicini, ricevono una inedita accezione magica, un ruolo estetico-emanatore, più che pratico-utilitaristico.

L'opera prende corpo da drammatici incastri di figure-feticcio, che finiscono per spodestarla da una funzione benefica e rassicurante. La "linea di fuga" di Spoerri è costituita dall'interesse verso quelle leggende europee ed extraeuropee che, con la loro inquietante presenza al confine tra certezza e incertezza, rappresentano quantomeno la possibilità radicale di un rovesciamento dell'impianto mentale ed antropologico della cultura occidentale istituzionalizzata e atrofizzata nelle suggestioni televisive o web.

Spoerri rinnova l'attenzione ad una creatività endogena, ad un deposito sotterraneo d'alimenti culturali sentito come grembo proteso a partorire figurazioni fantastiche, simili a quelle illustrate nel Medioevo o nel Rinascimento con ibridi di uomini dal collo di struzzo, spesso provvisti di corna e protuberanze bizzarre. Il suo ibrido va inteso nel senso di un ritorno alla meraviglia, alle suggestioni di una galleria di visioni imprevedute.

Nella sala circolare del Torrione Passari, l'artista ha rianimato il racconto mitico dell'unicorno, creando una composizione a raggiera con sette teschi di cavallo in bronzo, dalla cui fronte ha fatto spuntare un lungo corno. Altri due li ha posizionati ai lati dell'ingresso simili a guardiani, facendoli toccare all'estremità, come lance che s'incrociano. Ai nove unicorni, stretti da un guanto verde da metallurgico che sembra di armigero, ha affidato il compito di vegliare e riverire un vero teschio di cavallo innalzato su una sorta di ara al centro della sala, sormontato da un lungo corno d'avorio, un dente a spirale di narvalo, cetaceo del nord Atlantico.

La parata rituale converge verso il foro di luce in alto, si svolge intorno all'unica reliquia di valore

simbolico, alta oltre due metri, fattasi ricordo della virilità, o emblema della verginità prossima alla leggenda dell'unicorno, che secondo credenze antiche manteneva anche virtù curative. Tale cerimonia celebra le facoltà di un animale fantastico, incrocio fra cavallo e cervo, ritenuto dalla chiesa domabile solamente da una vergine, la donna pura e casta raffigurata nella serie di arazzi medioevali "La dame à la Licorne" del Musée de Cluny in Parigi.

Osservata in connessione visiva con l'arcaica architettura del luogo, l'opera restituirebbe un orizzonte molto vasto di tematiche iconografiche. L'intera composizione potrebbe evocare i recinti sacri edificati dagli avi per stabilire un contatto con i flussi benefici e malefici della Terra e della Natura, con i capricci e gli umori degli spiriti latenti.

A ben vedere la sensazione è di entrare in un teatro connotato da riti panici e favolosi, quanto macabri e terrifici, animati dal desiderio di percorrere un sentiero intriso di fertilità visionaria. Chi lo attraversa oscilla tra il turbamento provocato dalle figure enigmatiche, e l'impressione di imbattersi in una cavità segreta dotata di forti suggestioni, a favore di uno spessore stregonico.

Nel ricorso alla figura dell'unicorno, custode della verginità, si pone per Spoerri il recupero delle valenze mitiche dell'esistenza, e della tradizione in generale. Se l'interesse per ciò che resta di un pasto dimostrava l'attenzione alle voci del primario e dell'ordine ciclico, l'approdo all'eco di grandi favole antiche connota la fonte della vita culturale. L'unicorno si dimostra essere un latore di messaggi e di novelle, un cantore esoterico del tremore di ciò che rientra negli itinerari fantastici del Mito.

L'installazione presiede ad una rianimazione dell'immaginario compiuta mediante segni tangibili che sviano, che traviano ed avvincono. Questa misteriosa disposizione strutturale veglia intorno a qualcosa che un tempo è stato vivente, seppur nella credenza e nella mitologia – il bucranio inforcato dal lungo corno – e avverte l'importanza di un'origine da cui poter iniziare l'esperienza di un viaggio terrestre sino alla scoperta di oscure sacralità. Con essa traspare il sentimento dell'appartenenza ad un luogo, l'orientamento verso la riconoscibilità di quei segni sedimentati nel tessuto sociale e antropologico, nella storia e nella letteratura dell'uomo. Un segno reperibile nell'opera degli unicorni, può essere quello del triangolo, ricavato dal convergere dei due bucrani-guardiani laterali con l'unicorno centrale. L'icona del triangolo sembra alludere al sesso femminile quale metafora di un utero femminile perturbante e primitivo.

Con Spoerri siamo sedotti dall'ebbrezza di spazi segreti percepiti ancora come contenitori da abitare e filtrare attraverso una quantità di riferimenti al patrimonio visivo. Si respira lo stesso disincanto di quelle *Wunderkammer* create da maghi-scienziati o da potenti capricciosi (ad esempio il castello di Ambras presso Innsbruck): il vaso di Pandora delle meraviglie e delle mescolanze, contenitore d'immagini sacre e minacciose dai significati reconditi, apotropaici, dalle caratteristiche simbolico-sessuali.

L'allargamento a storie di falsificazioni, a idolatrie perdute, rappresenta l'ulteriore tappa dell'immaginazione di Spoerri, in quanto imput alla serie *Idoli di Prillwitz*. La serie è stata pensata in riferimento ad antiche divinità liturgiche slave, dette "degli Obotriti", considerate fino al 1855, anno del loro smascheramento, provenienti da una tribù del tempio di Rethra.

Spoerri ricorre ad un'imagerie di oggetti, basata sul connubio tra vecchie morse rovesciate e statuette africane, tra strumenti artigianali e caschi per ciclomotori, quasi volesse evidenziare un'esercizio di invenzione differito dalla citazione o dalla copia. Un'incessante formarsi di fantasticherie dominate dalla visione di carri trionfalistici: *Bianco? Nero?*.

Pertanto, l'arte di Spoerri costituirebbe la memoria di facoltà immemori, un moto di aggregazione che associa proiezioni emotive e sentimentali alle cifre magiche di una esperienza visiva labirintica e recondita.

GIACOMO ZAZA