DOPPIOZERO

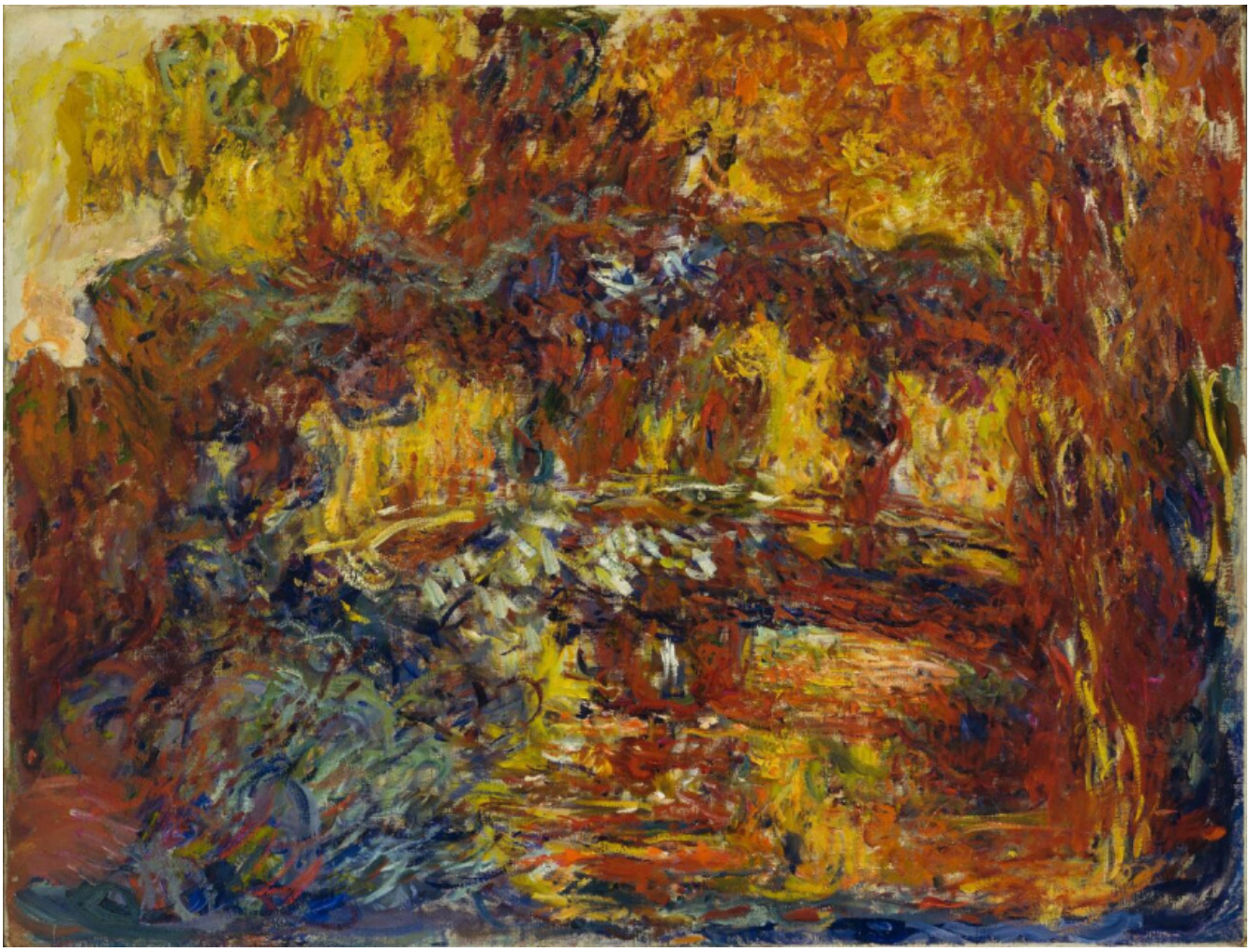
Quattro ponti: Monet, Finlay, Jencks, Cisler e Tej

Michael Jakob

8 Febbraio 2021

Il ponte non è soltanto il collegamento territoriale che conosciamo: senza ponti anche la storia della pittura e la storia del paesaggio sarebbero diverse. Il percorso filosofico-poetico del ponte è stato in parte ricostruito da Michel Serres nel suo *L'art des ponts*, in cui l'essere umano viene definito addirittura *homo pontifex*. L'importanza del motivo nel campo della pittura europea e degli effetti della rappresentazione di ponti iconici nelle opere d'arte resta da scrivere. Pensiamo al bellissimo ponte di stile antico nell'allegoria del Buongoverno e del Malgoverno senese (lo stesso ponte si vede sia nel paesaggio produttivo e pacificato del contado ben governato, che nel *locus terribilis* del paesaggio mortifero come risultato del territorio mal amministrato), un oggetto che riapparirà nei grandi paesaggi rinascimentali e, tradotto *in loco*, pure in innumerevoli giardini pittoreschi del Settecento.

Ciò che interessa qui, per quanto concerne la storia generale del ponte, è una variazione del motivo che collega pittura, scienza, arte dei giardini e architettura del paesaggio. L'*incipit* di questa variante ha luogo in Normandia, nel celebre giardino realizzato da Claude Monet intorno al 1890. Monet, che aveva già studiato e integrato provocatoriamente alcuni ponti moderni nei suoi dipinti (Waterloo Bridge, il ponte-viadotto di Argenteuil), decise di costruire nel 1893, a Giverny, un piccolo ponte "giapponese" in legno.



Una volta ubicato al centro dello stagno – teatro delle famose *Ninfee* – il ponte non cesserà di apparire nei quadri dell'artista, che trovava per così dire nel suo giardino il mondo tutto. Influenzato dalla moda nipponica in auge in quel periodo e forse dal celebre "ponte sacro" di Nikko, Monet decise comunque di non conferire al suo ponte il colore topico, cioè il rosso, ma di ricoprirlo piuttosto di verde. Il segno "ponte giapponese" appare quindi nel Clos Normand (questo il vero nome del giardino di Monet) alterato oppure riproposto in un contesto cromatico nuovo. Dal Giappone in Europa, dal rosso al verde. Per oltre due decenni, l'artista continuerà a dipingere squarci di giardino, distruggendo opere quasi compiute, ricominciandone altre da capo, lavorando in parallelo a più di dieci tele. Il ponte come centro della focalizzazione – l'intera opera di Monet non smette mai di interrogare la percezione – diventerà in seguito il punto di passaggio (un altro ponte) tra pittura paesaggistica e pittura post-paesaggistica, cioè post-mimetica. Da oggetto percettibile e immaginabile, il ponte si trasforma in energia, luce, epifania materica. Nello stesso tempo il verde "reale" si trasforma anch'esso, diventa un verde scuro denso e pastoso o addirittura, in uno dei dipinti più straordinari di questa serie interrotta soltanto dalla cecità e dalla

morte del pittore, un potente rosso-arancione-blu (*Il ponte giapponese*, 1918-1924, Philadelphia). Si tratta di un momento e di un luogo di eccezionale importanza, poiché è proprio qui, dove il ponte appare appena riconoscibile come tale, che l'arte di Monet diventa astratta, energetica, magica. Con questo dipinto l'artista lascia dietro di sé la riva del realismo impressionistico (il tentativo di riprodurre l'impatto ottico del mondo sulla retina prima dell'intervento della computazione soggettiva rappresenta una forma suprema di realismo) per camminare nel territorio libero della pittura moderna. Il rosso-giallo-blu che circonda il ponte metamorfizzato in un puro segno iconico è memore dell'origine nipponica del progetto ed esprime, nel contempo, una posizione che considera l'artista come il braccio prolungato della natura. L'energia che emana dal quadro e l'energia messa in atto per giungere a questo risultato si confondono, generando un segno epifanico.



Nel contesto completamente diverso di un altro giardino emblematico, quello che Ian Hamilton Finlay "compose" pazientemente a Dunsyre, nelle Pentlands scozzesi, il tema del ponte nel giardino rinasce in una veste altamente originale. A *Little Sparta* (questo il nome polemico che Finlay diede a un'opera in opposizione

con l’establishment di Edinburgo-Atene) il ponte è una semplice costruzione in cemento colorata di rosso. L’essenziale qui sta nella scritta “Claudi” che vi è incisa. Ricorda la firma di Claude Lorrain, il più influente paesaggista (ossia pittore di paesaggi) di tutti i tempi. Impressa su questo oggetto che attira l’attenzione del visitatore, rimanda da un lato agli innumerevoli ponti, che appaiono nelle tele del maestro seicentesco, e da un altro ai ponti costruiti nei giardini paesaggistici di ispirazione claudiana. Nei dipinti di Lorrain il ponte è spesso il centro delle forze dinamiche della composizione: pastori, nobili, animali lo attraversano, mentre al di sotto l’acqua continua il suo viaggio, un’immagine del tempo che scorre. Nell’incontro con il ponticello di Dunsyre è in primo luogo la nostra immaginazione a essere dinamizzata. Questo paesaggio è – sembra suggerire il ponte stesso – una composizione “Claudi”, di Claude, visto che fu l’adozione del linguaggio pittoresco attribuito all’artista romano a rendere possibili i grandi giardini del Settecento, e anche questo loro remake costituito da *Little Sparta*. Il poeta Finlay, che dissemina un gran numero di iscrizioni nel suo giardino, sceglie pure per il suo ponte la forza del segno verbale. Basta leggere “Claudi”, tradurlo in “di Claude”, collegarlo mentalmente con la firma apposta sui quadri del maestro barocco e l’energia iconico-verbale si mette in moto. La parola presente sul ponte a mo’ di incisione ricorda la trasmissione dell’estetica pastorale, associata a Claude, nonché la diffusione dell’opera di quest’ultimo attraverso le incisioni.



Un passo ulteriore è stato compiuto in un altro luogo importante per l'estetica dei giardini contemporanei, cioè a Lower Portrack. Charles Jencks, architetto, filosofo e teorico del postmoderno, fece costruire nel suo "Giardino della speculazione cosmica" un *Jumping Bridge*, un ponte sorprendente. L'oggetto rosso, dotato anche di una piattaforma che funziona come un pre-ponte, è inconsueto poiché calcolato e ideato secondo le leggi matematiche. Come le altre *follies* del giardino dimostrativo di Jencks, anche quest'artefatto permette di immedesimarsi nei segreti della natura, espressi nella fisica e nella matematica odierna, attraverso l'esperienza sensibile. Il ponte rosso, che assomiglia a una scultura, ha una struttura dinamica e viva. L'oggetto concreto, creato ad arte, illustra la geometria frattale. La bellezza irregolare viene intesa qui come un invito a guardare "dietro" le cose. Nella sua parte centrale, il *Jumping Bridge* diventa una specie di ponte-panchina. Sedersi lì e guardare intorno, può aprire nuove prospettive sul paesaggio circostante.



Il quarto esempio, molto singolare, di questo brevissimo itinerario ci porta in Boemia. Il ponte in questione, realizzato nel 2019, si trova a Vrapice, vicino alla città di Kladno (a 25 km circa da Praga). Concepito dall’architetto Ondřej Cisler e dall’ingegnere Peter Tej, lungo appena 10 metri, il ponte sul fiume Dřetovice collega il villaggio con il cimitero. Il sito, non distante dal territorio antropizzato e teatro di inondazioni frequenti, possiede un’atmosfera particolare. A pochi passi dall’abitato, ci si ritrova in un contesto in cui la natura sembra riprendere i suoi diritti. Non è chiaro se questo sia un idillio residuale oppure un mondo altro, per esempio quello dei morti.



Alla vista del ponte però tutto cambia. La sua leggerezza estrema stupisce, e quasi invita i visitatori a esperirlo in modo tattile. Il cemento sembra vivo, una

pelle, piuttosto che un materiale inerte. Informandosi, si può scoprire che la costruzione di un ponte così esile ed elegante è frutto delle tecnologie di punta odierne, cioè dell'utilizzo di UHPC (*Ultra High Performance Concrete*) di ultima generazione. Difficile resistere: i visitatori provano tutti l'impulso di riaccarezzare le pareti del ponte. La materia leggermente porosa rammenta la superficie di vasi oppure delle rocce di origine vulcanica. Inoltre, il ponte, di un nero intenso, contrasta con la vegetazione rigogliosa. È un ponte ma pure un oggetto plastico. La sua qualità maggiore sta nel fatto di non essere monumentale. Viene in mente il saggio di Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in cui la grande critica americana analizzava il fenomeno di progetti di scultura che vanno oltre "the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition – a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place". Pur essendo saldamente ancorato al suo sito, il ponte sul Dřetovice non celebra che la sua presenza epifanica. L'unico elemento semantico è la statua di Giovanni Nepomuceno, a qualche passo dal ponte. La statua realizzata da Jan Hendryck è storicamente sovradeterminata. Nepomuk, il santo controverso, identificato a volte addirittura con il grande riformatore Jan Hus, rappresenta l a storia della Boemia. Legato all'acqua (la leggenda lo vuole martire nella Moldava) e ai ponti (lo si incontra per esempio sul Ponte Milvio), è la figura ideale in questo ambito. Se il ponte si dà come forma e materialità pura, questo Nepomuceno, forse proprio perché vicino al ponte, acquisisce anch'esso la purezza e la forza del segno poetico.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

