

Estratto dal testo "Di qua dal Paradiso"
di Ida Panicelli
catalogo Museum Goch, "Donatella Landi" Le Déjeuner Sur L'Herbe/
Zoo1993-2009, Kerber Verlag, 2010

(...) In un più recente lavoro solo sonoro presentato qui in mostra a Goch, Landi usa la stessa modalità operativa per una incursione in un bosco, dove la natura scompare completamente nella sua forma visibile per diventare puro evento acustico.

Nella tradizione degli artisti camminatori -Hamish Fulton, Richard Long- Landi intitola e registra in modo oggettivo la sua installazione sonora *17 minuti e 45 secondi di passeggiata verso il fiume*, 2008-09.

Indossando una cuffia, possiamo ascoltare una registrazione olofonica della sua passeggiata, sentiamo il ritmo dei suoi passi e del suo respiro, prima tranquillo poi concitato, le sue pause, le accelerazioni, ma anche i suoni ambientali -il fruscio del vento, il passaggio di aerei in cielo. Talvolta il suono dei suoi passi accelerati crea inquietudine, quasi fosse la colonna sonora di un thriller. Nelle pause del suo camminare, possiamo godere dei suoni della natura, i canti degli uccelli, e il volo degli insetti.

Anche qui non c'è niente da guardare, possiamo solo ascoltare ad occhi chiusi, lasciandoci catturare dal ritmo alterno della passeggiata. E proprio in questa concentrazione nel corso dei 17 minuti l'esperienza acustica si allarga ad un'esperienza sensoriale più vasta, quando la nostra mente, stimolata dai suoni che arrivano in cuffia, inizia ad immaginare il panorama in cui Landi si sta muovendo.

Il suono ha la capacità di sollecitare l'attività mentale e di permetterle di allargare le sensazioni, in termini transmodali, a diverse modalità sensoriali. Questo lavoro ci fa entrare in contatto proprio con quella parte del cervello che riattiva e crea anche senza il nostro volere le immagini interiori, come se un film stesse scorrendo dentro in automatico. La sollecitazione psicologica è alta, e l'identificazione con l'artista è così forte che si ha quasi la sensazione di uscire fuori dai confini del proprio corpo.

In questo spazio sonoro sospeso tra due solitudini, quella dell'artista che cammina e quella dell'ascoltatore immobile, si verifica una intimità insolita di grande intensità. E il paradosso è che pur in mezzo a tutti questi suoni si può scivolare con lei in uno spazio meditativo, ed entrare nel silenzio.

Landi crea una totale sintonia tra l'esperienza diretta propria e quella dell'ascoltatore, abbattendo ancora una volta la barriera che separa il sé dall'altro. Riesce a trascendere la dimensione fisica per proporre una possibilità di superamento dei confini che ci separano, focalizzando l'esperienza su un rapporto sensoriale strettissimo che si stabilisce tra il suo orecchio che registra i suoni e quello dell'ascoltatore che li riceve.

Qui l'artista si fa specchio neutro dell'esperienza nella natura, e lascia a noi la possibilità di sperimentare attraverso la percezione sonora uno spazio al tempo stesso esterno e interiore. Ci rimanda a noi stessi, alla nostra consapevolezza delle sensazioni fisiche, alla nostra capacità di sintonia con il mondo. Rompendo la linea di confine individuale, sembra dimostare che non c'è reale separazione tra noi e il vasto tessuto dell'esistente, che l'io singolare non ha limiti, è puro spazio interiore.

(...) *Déjeuner sur l'herbe, Zoo1993-2009*, la video-intallazione realizzata per il Museo di Goch, è in questo senso esemplare. In questo lavoro di dimensioni ambiziose Landi ci immette in una scena campestre apparentemente idilliaca, ma le domande che scaturiscono da questa esperienza della natura sono tra le più ingombranti e scomode.

Déjeuner sur l'herbe nasce da un lavoro intitolato *Zoo* che Landi ha esposto nel 1994 al Museo Pecci di Prato, in cui indagava la relazione tra virtuale e reale.

In *Zoo*, un doppio video registrato nello zoo di Roma, Landi filma un orso malese in cattività, che negli anni ha sviluppato un particolare comportamento compulsivo: cammina da un lato all'altro della gabbia ripetendo sempre gli stessi movimenti, come per misurare con precisione geometrica l'ampiezza dello spazio fisico a sua disposizione, estremamente esigua. L'iterazione compulsiva dei suoi passi provoca un effetto di vertigine, un *loop* della visione in cui il tempo collassa, trascinando lo spettatore in una condizione psichica di impotenza e alienazione simile a quella dell'animale.

Landi si pone in una posizione oggettiva di osservazione di una condizione di sottomissione imposta dall'uomo all'animale. Niente a che vedere con l'addomesticamento; qui si tratta solo di costrizione della libertà, di annientamento degli istinti, fino ad una claustrofobica angoscia.

Il video non ha sonoro; nel silenzio si fa palpabile solo il nostro respiro, e la nostra inquietudine. Come uno specchio implacabile, il video ci rimanda l'interrogativo sul limite della nostra stessa libertà, e ci impone di assumere una posizione consapevole.

Esplorando i luoghi della cattività animale, Landi ci coinvolge sia fisicamente che emozionalmente in un'esperienza di limitazione dello spazio vitale. Con la sua osservazione della penosa soggezione degli animali alla supremazia dell'uomo, esce dal campo dell'etologia, espandendo il suo lavoro fino a comprendere l'umana esperienza, e la problematica relazione con "l'altro da noi".

Con *Déjeuner sur l'herbe* Landi chiude dopo molti anni un ideale cerchio, presentando dieci video registrati anch'essi nello zoo di Roma nel 1993, mentre preparava il materiale che avrebbe esposto in *Zoo*.

Qui vediamo un leone in una gabbia lunga circa due metri chiusa da sbarre e lucchetti, dove non può compiere più di quattro passi, emettendo ruggiti castrati. E poi una leonessa immobile, che risponde al ruggito del maschio con un ansito strozzato. Una pantera nera che misura veloce lo spazio della gabbia correndo in tondo in attesa del cibo. Una tigre, in una gabbia piccolissima per la sua stazza, che lecca le sbarre di ferro arrugginite. Una femmina e un maschio di orango, uno scimpanzè, un gibbono, tutti con lo sguardo nel vuoto...

Una parata di animali confinati in luoghi ristretti, che mostrano comportamenti non più in linea con la loro indole, i loro istinti sopiti, la loro bellezza offuscata dal regime coatto. Animali grandi, costretti in spazi ridotti, visti dentro piccoli monitors, ognuno con il suo sonoro separato. Anche in questi video, come in *Zoo*, Landi ha mantenuto la camera fissa davanti a ogni gabbia; le sbarre di ferro e i lucchetti sono sempre in primo piano, a delimitare lo spazio tra 'noi' e 'loro'.

Difficile oggi scindere queste immagini da quelle penose della prigionia

degli islamici nel carcere di Guantanamo, anch'essi rinchiusi dentro gabbie, ristretti in una condizione inumana e mancante di ogni dignità. Lo spazio che separa 'noi' da 'loro' è uno dei più inquietanti dilemmi etici della nostra società occidentale.

Sulla parete di fronte ai monitors, su uno schermo di nove metri, è proiettato un film girato all'inizio dell'estate 2009 nella campagna vicino a Goch, in una vasta radura delimitata da una quinta di alberi folti a destra, e da una striscia di erba gialla a sinistra, in una prospettiva classica, a fuoco centrale.

La natura è immersa in un chiarore luminoso e morbido, dove le nuvole che passano creano zone alterne di luce e ombra. Su un prato verde, gruppi di persone di varie età si incontrano, conversano, leggono, giocano. Non si sentono le loro voci, ma solo il canto ininterrotto degli uccelli.

Alla fine del film, a gruppi, tutti escono dalla scena, il prato resta vuoto.

Gli attori appaiono totalmente e piacevolmente immersi nelle loro attività di riposo e di gioco, ma a volte alcuni di essi interrompono le loro azioni senza apparente motivo e si voltano verso la macchina da presa, fissandola intensamente, immobili, sia seduti che in piedi, per poi riprendere le loro attività e le loro conversazioni. Il loro sguardo inatteso e intenso crea una sottile inquietudine, ponendo una domanda senza parole. Cosa guardano? Guardano noi spettatori, o gli animali in gabbia alle nostre spalle? Cosa vedono *oltre*?

Questa sospensione crea uno spazio-tempo indefinito, al confine tra il mondo reale dello spettatore e quello del film di cui fanno parte. I personaggi immobili sembrano svolgere la funzione di quinte teatrali, elementi di congiunzione tra la dimensione reale al di qua dello schermo, e quella del "quadro" a cui appartengono, in bilico tra realtà e rappresentazione.

Tuttavia, non tutti guardano *di qua*. Come in un dipinto di Caravaggio -e penso alla *Vocazione di San Matteo* nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma- dove solo pochi personaggi possono accedere alla visione del miracolo, anche qui non tutti possono vedere *oltre*. La rivelazione non è per tutti.

Lo sguardo diretto dei personaggi nel video ci riporta alla coscienza di noi, del tempo presente, è uno sguardo che si fa specchio delle contraddizioni e delle lacerazioni della realtà, di una situazione oggettiva dove il contrasto tra la natura aperta della campagna vissuta piacevolmente dagli uomini e la innaturale condizione degli animali imprigionati dietro le sbarre, che non possono più godere di quella stessa natura, si fa quasi insostenibile.

Non si può non notare anche il riferimento a *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, di Edouard Manet, un dipinto paradigmatico a cui Landi rende omaggio. Anche lì la donna nuda in conversazione con due uomini sulle rive di un fiume guarda verso lo spettatore. Manet trasporta il soggetto del dipinto nel tempo reale dello spettatore e mette in atto uno stratagemma psicologico, che, nonostante l'incongruità del personaggio nudo in una conversazione campestre, ci permette di vedere oltre ogni convenzione narrativa.

Anche lì, come nota G.C.Argan, grazie al fatto che Manet " non vede le

figure *dentro* l'ambiente, ma *con* l'ambiente", il tempo dell'azione, parallelo a quello dello spettatore, è uno stato della coscienza che "non si realizza nell'esperienza fatta e meditata, ma nell'esperienza che si fa".³

Tra il contesto benevolo di una scena di campagna, e quello angosciante degli animali chiusi nelle gabbie dello zoo, lo spettatore si trova in una posizione di mezzo e fa esperienza di un dissidio.

Una posizione disagiata, che lo costringe a girare le spalle a un mondo o all'altro, non potendoli percepire simultaneamente, come se i due mondi non fossero affatto compatibili.

Landi mette in scena un luogo di continua metamorfosi e slittamento dei significati, dove lo spettatore si trova ad essere colui che osserva, ma è anche colui che è osservato, in una tensione psicologica che non lascia scampo.

La relazione ininterrotta di sguardi che si instaura tra i diversi "attori" di questo scenario allargato -spettatori, personaggi, animali- crea così un corto circuito. Ciò che è visibile e ciò che è visto sono inesorabilmente legati, aprendo una nuova visione e nuove domande oltre la superficie dell'esperienza. Quale è la relazione tra oggetto e soggetto della visione? Chi sono gli "altri"? Dove si pone la mia coscienza quando io divento consapevole della diversità, dell'"altro da me"?

Interrogativi a cui Landi non offre risposte concilianti o consolatorie. Anzi, li lascia sospesi ad aleggiare sopra di noi, perchè ognuno possa trovare la sua risposta, e attribuire il giusto valore al visibile, con tutti i suoi impliciti significati esistenziali e etici.

Nell'altra video-installazione presentata a Goch, *Giardino Perduto*, 2005, Landi propone uno scenario che ha ancora una volta a che fare con la separazione, e lo mette in atto con una modalità fisica palpabile. Due video sono proiettati simultaneamente su grandi schermi, ma lo spettatore non può avvicinarsi alla proiezione, è confinato al di qua di un muro di assi di legno, ed è costretto a sbirciare attraverso di esse senza mai avere una visione completa delle immagini. Dichiarata come fondamento del lavoro, la visione limitata dallo steccato di legno rappresenta in modo tangibile l'idea della separazione, il muro invalicabile che delimita il Giardino. Al di qua è il caos, al di là possiamo solo intuire la presenza della bellezza e dell'ordine.

Le riprese video di *Giardino Perduto* sono state fatte negli Orti Botanici di Roma, Napoli e Palermo: la natura che appare sui due schermi contigui è rigogliosa, folta, compatta come una giungla.

La camera a mano indaga, cerca di farsi spazio all'interno dell'intrico di rami e foglie, si avvicina, tenta di superare la fitta cortina della vegetazione, ma ne viene respinta. I primi piani delle foglie che riempiono lo schermo per intero sono quinte invalicabili, talvolta minacciose. La natura si offre allo sguardo, ma altresì se ne difende. Non lascia entrare veramente, non concede accesso. Oltre il recinto di assi la vegetazione stessa si fa limite, ostacolo, impedimento, creando una seconda barriera, visiva e simbolica. La bellezza, la perfezione, è irraggiungibile, si protegge dall'intrusione dell'occhio umano. L'Eden è negato e perduto per sempre.

Non è un caso che il luogo descritto dalla Bibbia nel libro della Genesi, quel territorio tra i fiumi Pison, Ghion, Tigri e Eufrate, identificato come

Eden, ovvero la Dimora dei Giusti, o la Terra dei Beati, sia situato geograficamente proprio nel bacino dell'Iraq, oggi luogo di turbolenze e di conflitti tra i più violenti del mondo contemporaneo. Luogo inaccessibile a causa delle guerre, che si allontana inesorabilmente dall'immaginario collettivo proprio a causa del portato di violenza lì scatenato dagli uomini. Il luogo della perfezione si è trasformato in luogo di tortura e di morte. L'Eden non potrebbe essere più lontano da lì!

Il ritmo con cui la camera si muove nella vegetazione del sottobosco di piante è a volte velocissimo. Le foglie sbattono contro la camera, i primi piani fuori fuoco diventano pure superfici astratte. Quando la camera si ferma osserviamo dettagli squisiti, venature longitudinali, complessi pattern geometrici, e l'infinita gamma dei verdi.

Nel sottobosco le foglie sono secche e ruvide; in altri angoli del giardino il fogliame è umido d'acqua, stillante di gocce di rugiada o di pioggia. Improvvisi lampi di colore saturo riempiono lo schermo all'apparire dei fiori: fiori carnosi e sensuali, con petali setosi rossi, blu, bianchi, e il cuore caldo di arancio, rosa, porpora. Elementi che sottolineano il carattere intrinsecamente erotico del Giardino, come dimostra la penetrazione di un'ape nella corolla di un hibiscus rosso.

Il sole filtra attraverso il fogliame ma non si vede mai. Solo alla fine del video di destra possiamo cogliere brevemente il riflesso del cielo azzurro, della luce solare e delle nuvole specchiate sulla superficie di uno stagno, tra le piante acquatiche e i papiri.

Durante gli spostamenti veloci della camera il sonoro è duro, fatto di schiocchi e ruvidità. Solo quando la camera indugia sui dettagli di foglie e fiori possiamo cogliere il canto degli uccelli o il gorgoglio dell'acqua. Percepriamo spesso la presenza dell'acqua come suono in sottofondo, ma la vediamo solo una volta nel video a sinistra quando di colpo riempie tutto lo schermo, con onde continue che formano un pattern astratto blu e bianco in movimento di straordinaria bellezza.

I suoni della città si percepiscono lontani, come rumori di fondo. Landi non pretende di filmare un finto paradiso, un luogo puro non toccato dal mondo. Registra il puro nell'impuro, un frammento di meraviglia creato dall'uomo e strappato al rumoroso contesto cittadino che l'accerchia.

L'idea del lavoro nasce dalla riflessione sul concetto di Eden, il Giardino delle Delizie, cuore del mondo, centro immutabile, luogo di perfezione, gioia, piacere, e immortalità. Il Paradiso si identifica con la bellezza, è il luogo della chiarezza, della crescita e dell'espansione dei fenomeni vitali e spirituali.

Il termine persiano *pairidaiza* (parco cintato), tradotto in greco *paràdeisos*, e poi in latino *paradisus*, ci permette di risalire al significato primario dell'idea di Paradiso: un luogo segnato da un limite invalicabile oltre il quale si estende il giardino, con la sua vegetazione lussureggiante e spontanea riscaldata da una eterna primavera. Anche il nome ebraico del giardino, *gan*, deriva da una radice che indica riparo, protezione, custodia. E il giardino del Cantico dei Cantici è *gan naùl*, chiuso a chiave, sprangato, incatenato.

Tutto ciò che è dentro il muro di cinta è perfetto.

La condizione di Adamo e Eva nel Paradiso terrestre era uno stato di grazia sovranaturale, ma dopo la caduta questa perfezione è andata

perduta, le relazioni tra il Cielo e la Terra si sono interrotte e il Paradiso è divenuto inaccessibile. Ciò che è definito come nostalgia del Paradiso non è dunque solo la nostalgia di un luogo, ma di uno stato: quello stato centrale in cui l'intelletto e l'anima sono fusi, e in cui la conoscenza, infusa di una chiara percezione interiore, è depurata da ogni ansietà.

L'allegoria del giardino cintato come luogo mistico ma anche sede del femminile, è descritta in modo sublime nel Cantico dei Cantici: " Lei è un giardino ben chiuso,/mia sorella, mia sposa,/ un giardino ben chiuso, una fonte sigillata. [...] Io entro nel mio giardino,/mia sorella, mia sposa,/ raccolgo la mirra e il balsamo,/ mangio il favo del miele/ bevo il vino e il latte".⁴

Questa abbondanza di elementi nutritivi all'interno di un luogo protetto indica la ricchezza interiore, non solo l'amore fisico e il desiderio per la parte feconda del corpo della donna. Significa ben più che il desiderio per la bellezza assoluta e la sua incarnazione nel femminile e nella natura. Indica piuttosto la ricerca ardente del centro più intimo dell'anima umana. (...)

¹ Hubert Kiecol, *Là où je vais je suis déjà*, Centre National des Arts Plastiques, Villa Arson, 1990.

² Donatella Landi in conversazione con l'autore, June 2009.

³ Giulio Carlo Argan, *L'arte Moderna 1770/1970* (Firenze: Sansoni, 1970), 117.

⁴ *The Bible: Authorized King James Version*. (Oxford: Oxford University Press, 1997), 762.

⁵ Guido Ceronetti, "Le Rose del Cantico," in *Il Cantico dei Cantici* (Milano: Adelphi, 1975), 79.

⁶ Mircea Eliade. 1952. *Images and Symbols* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 55.

⁷ Ceronetti, 61.