

Luciana Rogozinski

LE INSIDIE DEL PARADISO

saggio su **MARIA NORDMAN**

LE INSIDIE DEL PARADISO

saggio su MARIA NORDMAN

«Un dizionario universale delle scienze e delle arti va considerato come una campagna immensa, cosparsa di montagne, pianure, rocce, acque, foreste, animali, e di tutti gli oggetti che popolano un grande paesaggio. La luce del cielo li illumina tutti, ma li colpisce in modi diversi. Gli uni, per natura e per esposizione, si protendono sulla scena in primo piano; gli altri si dispongono su infiniti piani intermedi; altri sfumano in lontananza; tutti si valorizzano reciprocamente».

(Diderot, voce Enciclopedia, in Enciclopedia, o Dizionario ragionato delle scienze delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e D'Alambert)

«Quanto más alto se sube,
Tanto menos entendia
Que es la tenebrosa nube
Que a la noche esclarecía;
Por eso quien la sabía
Queda siempre no sabiendo
Toda ciencia trascendiendo».

(Juan De la Cruz,
Coplas hechas sobre un éxtasis de alta contemplación)

Nello spazio di Maria Nordman la pratica della Libertà viene proposta all'interno di due sistemi logico-strutturali reciprocamente alternativi: la libertà dentro il Labirinto o la libertà dentro la condizione paradisiaca. Quest'alternativa coinvolge disegni e realizzazioni ambientali in un paradosso ideologico: nella progettazione della Nordman infatti il carattere sistematico e luminoso del contesto paradisiaco si rivela sempre fondato

su catene tanto imperiose quanto invisibili, che solo il contatto con l'Ombra, all'interno del Labirinto, dissolve. Che la vera strada per l'esperienza dell'identità libera sia contenuta nella dimensione labirintica e nel buio è uno scacco per la pretesa illuministica: non necessariamente però tale strada, nello spazio della Nordman, riporta al Mito; ciò che piuttosto viene messo in crisi è il dominio autoritario del principio razionale, che nella dimensione paradisiaca esclude l'estraneità di qualunque elemento - reale o ipotetico - dal Progetto complessivo.

La contraddizione interna al Paradiso nordmaniano - in cui la pratica della Libertà si rivela un equivoco - accompagna infatti indissolubilmente la radiosità esemplare del progetto illuminista sul Cosmo e sulla Storia, in atto in gran parte delle operazioni della Nordman.

La luce naturale come principio ordinatore incontestabile e neutrale, il pensiero della Totalità che nei disegni si esprime nell'evocazione sintetica - sulla stessa pagina - di elementi materiali, situazioni e categorie logiche per natura distantissimi e inconfrontabili, la compresenza e l'intersezione delle Sfere (cosmica, geografica, fisica e sociale) in un sistema ad armonia garantita, il principio di tolleranza vigente nell'equivalenza di tutte le traiettorie individuali nello spazio (e nell'opera), comunque già integrate a priori nell'ipotesi formale, che assume la maschera del "Movimento obiettivo": sono tutti elementi indicativi di una volontà (un immaginario) orientata verso il Sistema. Dentro questo Sistema il Passerby (una delle figure previste dal Progetto nordmaniano) entra inconsapevolmente, ed è subito (ma anche il suo passato, che entra con lui) "condannato al Paradiso": un Paradiso al quale non si può sfuggire e dentro il quale la maggiore insidia è l'assenza del Negativo: la totale mancanza del Serpente¹.

IL FONDAMENTO AUTORITARIO DELL'UTOPIA

A) GLI ASSI CARDINALI

- a) Gli Assi e il Destino
- b) Gli Assi e l'Ordine

Nelle operazioni interne al sistema "paradisiaco", il postulato architettonico su cui si regge la progettazione della Nordman è LA GRANDE DISTANZA.

Sia nelle ambientazioni che nei disegni inerenti a questo versante più riconoscibilmente ideologico della produzione nordmaniana, il Particolare non è mai abbandonato a se stesso, ma è una cellula del sistema di relazioni che intercorrono fra le grandi partizioni cardinali dello Spazio: il Nord, il Sud, l'Est, l'Ovest, la Rosa dei Venti...

Questi principi invisibili operano o come Nomi coincidenti con piani e frecce direzionali nelle "mappe" nordmaniane, o come punti di riferimento nell'organizzazione costruttiva degli ambienti: nella localizzazione per esempio delle loro aperture o degli elementi disposti al loro interno.

L'indiscussa presenza e influenza di questi principi nell'ipotesi formale nordmaniana fa sì che per essa ogni fenomeno che compare nello spazio (compresa "l'Opera d'arte" in ogni modalità della sua manifestazione) obbedisca alla strategia della razionalità cosmica, che ne decide il punto d'ingresso nella visibilità o nella materializzazione. In questa situazione il Vuoto propriamente non esiste: l'orientamento fa parte integrante della figura.

Il principio regolatore del mondo sembra così staccarsi dal rischio di vacillare ad ogni cambiamento storico: la garanzia della Verità è collocata nella presunta neutralità delle leggi dello Spazio

considerate sovrane. La Dottrina, quando compaia - come nel progettare nordmaniano - sotto forma di sfondo costitutivo dei fenomeni, non può infatti evitare il momento malinconico dell'autoconsapevolezza se non identificandosi con l'eternità della Natura: nel sistema "paradisiaco" della Nordman è quindi necessario che il Nord non sia riconosciuto come convenzione concettuale e linguistica, ma come un momento (un "luogo") della Verità obiettiva.

a) Gli Assi e il Destino

Questo carattere normativo del sistema delle direzioni cardinali dello Spazio - nel loro compito di controllo della molteplicità dei fenomeni - nel lavoro della Nordman si attenua solo a contatto con l'idea di Destino.

E' questa idea che definisce i confini del battello TJOBA. che la Nordman ha voluto itinerante sul Reno e su altri corsi d'acqua del Netherlands, e ormeggiato via via sulle rive di Amsterdam, Düsseldorf, Bonn, Strasburgo, Basilea, Colona, Rotterdam, Groningen, Winschoten².

Espressamente la concezione nordmaniana indica come confini di questa struttura nomadica da una parte la realtà naturale portante (l'acqua) e dall'altra la Meta (la stella polare), che coincide con la funzione di Guida: «The ship stops with the North star, and where there's no more water. It requires a different intensity and speed of collaboration to maintain it. For example, a small thing can happen, and in an instant the ship sinks»³.

Dovendo contenere contemporaneamente una realtà materiale e il suo destino concettuale, quelli di TJOBA sono confini in senso assoluto: l'acqua in cui TJOBA galleggia è movimento infinito, mentre la stella polare è l'archetipo del Punto, ancora riconoscibile

nell'abisso spaziale: fra questi due estremi - nell'esperienza di TJOBA - si tende la Forma, sempre in viaggio anche durante i momenti di sosta lungo le rive delle società che brevemente la ospitano.

Ma fra questi due estremi il naviglio TJOBA è anche delegato a portare perennemente in salvo, nel corso del tempo, il Significato, che coincide tanto con i Misteri contenuti al suo interno, quanto con la struttura stessa che li trasporta: come è proprio dell'archetipo salvifico dell'Arca, concentrata sigla del mondo esemplare che preserva la propria continuità nell'attraversamento del Diluvio.

In effetti TJOBA riunisce in sé la concentrazione di realtà diverse. E' un objet-trouvé, una barca da lavoro trovata ancorata a un canale del mar del Nord, insieme con tante altre. E' una normale abitazione adatta a navigare sull'acqua, ma alcune sue parti - all'esterno e all'interno - sono state rese funzionali a portare ad evidenza simboli, interventi della luce o modelli geometrici esemplari. Il contenuto di questo barcone perciò non è neutro, non è semplicemente tautologico: chi vi entra sperimenta piuttosto un enigma conoscitivo.

I portelli che dal ponte di TJOBA, tramite i gradini, immettono alla cavità interna sottostante, se aperti funzionano infatti - oltre che come normali ingressi ed uscite - anche come "quadri" della realtà mobile esterna che s'iscrive, in qualità di "immagine", sulle pareti interne della barca, come in un trompe-l'oeil: gli stessi portelli, d'altronde, se aperti servono anche come tramiti per l'apparizione di forme geometriche ideali, che attraverso di essi la luce naturale proietta dall'esterno sul pavimento dell'abitacolo, o ritaglia, come porzione perfetta del cielo aperto, nello scuro spessore del soffitto. In un'altra zona del barcone (l'ambiente-cucina) si confrontano forme ideali e materiali: il piano di un tavolino pieghevole porta la sagoma di tre quadrati concentrici, e la stessa forma quadrata si

ripete appesa in dimensione verticale sulla parete adiacente al tavolino, nel ritaglio di stoffa suddiviso per sezioni di colori perpendicolari, che riproduce un identico disegno nordmaniano.

A sua volta una struttura cardanica costruita come "vassoio contenitore" è utilizzata in situazioni differenti della barca, come luogo di esposizione di Misteri in atto. Talora - collocata nella stanza al centro della prua - la struttura porta uno strato di carbone ardente, parallelo al livello dell'acqua. Col tempo della combustione, il carbone bruciante diventa un mucchio di cenere bianca. Questo mistero di trasformazione (e insieme questa metafora del Tempo) si compie nell'oscurità, fra pareti d'acciaio ricoperte d'olio di lino. Ma altre volte - durante il viaggio di TJOBA - la stessa struttura cardanica, riempita d'acqua e posta direttamente sotto l'apertura di un portello, contiene il riflesso oscillante della figura geometrica che la luce esterna proietta nell'elemento liquido. O ancora, nelle notti di luna piena, la struttura cardanica è spostata sul pontile esterno, ed espone per tutta la notte alla luce lunare un vivo Bonsay di GINKGO BILOBA, una pianta che ricorre spesso nel sistema simbolico e costruttivo della Nordman. Il commento nordmaniano al progetto di un parco pubblico⁴ spiega precisamente che "the GINKGO is a constant in the plant world, in that it has not changed or adapted its form in ca. 270 millions years".

La presenza del GINKGO BILOBA, sotto forma di Bonsay, nel mondo esemplare portato in salvo dall'Arca TJOBA in mezzo al diluvio del flusso storico, invoca - davanti alla pienezza immutabile dell'evento lunare - la garanzia dell'eternità della Forma; esposto al buio in totale solitudine nella struttura cardanica sul ponte scoperto del barcone, il carattere di quest'albero, sempre identico a se stesso, galleggia nell'acqua del viaggio come microcosmo della

singolarità davanti alla Notte. Se la Stella del nord è la meta cui sono entrambi legati dalla comune residenza sulla barca, il Destino e il Carattere, riuniti qui nella dimensione minuscola del Bonsay, celebrano il rischio dell'identità solitaria durante la traversata del grande buio storico e cosmico.

Ma non è sempre notte per il Destino, ne si tratta soltanto del Destino eroico.

Non alla celebrazione dell'identità costante, ma alla consacrazione dei grandi movimenti anonimi della Natura e della Società sono dedicate due aree separate, di forma quadrata, costruite dalla Nordman nei Giardini Pubblici di Düsseldorf (1979-'80) anch' esse relate alle direzioni cardinali⁵.

Per un anno intero, secondo il progetto nordmaniano, ogni mattina in questi Giardini un'area di polvere bianca doveva essere rastrellata in direzione EST/OVEST; un'area di polvere nera in direzione NORD/SUD. La polvere bianca era costituita dalla cenere derivante dalla combustione del residuo del fondo marino; la polvere nera derivava dalla combustione dei rifiuti provenienti dalla città di Düsseldorf.

Non la dimensione eroica/sublime del fenomeno marino e metropolitano veniva accuratamente riportata alla luce e alla memoria con l'operazione quotidiana della rastrellazione, ma la dimensione residuale: ciò che - della Natura e della Società - tende al MENO, all'azzeramento, alla sparizione sia del dato fisico che del Valore. Proprio ciò che andrebbe perduto del Grande Significato, la sua parte rovesciata in direzione dell'ombra, del silenzio e dell'insignificanza, viene collocata dalla Nordman nelle due aree quadrate del Parco Pubblico, come su due altari che non a caso, nel progetto nordmaniano, dovevano entrambi essere orientati nella direzione del sole a mezzogiorno: tendere cioè, con il loro

contenuto di cenere, alla sfera della massima visibilità e del Valore trionfante.

a) Gli Assi e l'Ordine

Non con valore oppositivo, ma interni piuttosto a una dimensione utopica conciliativa sono invece generalmente i gruppi di elementi - anch'essi scanditi dalle direzioni cardinali dello Spazio - previsti dalle Mappe nordmaniane dedicate a parchi pubblici o alla suddivisione di Sistemi ideali in zone e quartieri⁶.

In tali Mappe la normativa geometrica, lo spazio astratto che la contiene, i concetti che - sotto forma di scritte - coincidono con le direzioni spaziali, sono tutti funzionali alla costituzione di un cosmo armonico in cui gli elementi in gioco (comprese le specie vegetali previste) hanno la caratteristica della costanza e dell'immutabilità, e in cui anche l'eventuale variabile animata (umana o animale) è soltanto una pedina grammaticale, già prevista dal Sistema concettuale che benevolmente ma inesorabilmente la ingloba.

Sono Sistemi perfetti come, nel disegno e nel plastico, lo schema quadripartito - concentrato intorno a un cerchio e circondato da una circonferenza - del Parco dedicato alle QUATTRO STAGIONI, dove ogni porzione quadrangolare prevede la presenza di piante specifiche (nominate sulla mappa secondo la terminologia botanica latina), che vengono a formare nelle quattro aree angolari quattro diversi tipi di "società vegetali", per così dire multietniche e multirazziali, in armonica ed equilibrata convivenza intorno al cerchio centrale.

O il progetto per il LI CHING CHAO PARK, dove la forma quadrata e la forma circolare ricorrono in situazione naturale e artificiale: la circolarità sia del lago scuro sia del tavolo in pietra nera coi tre sedili intorno, il campo quadrato di erbe selvatiche, e il cerchio e il

quadrato formati dalle serie di Sequoie Giganti, di Metasequoie e di Ginkgo Biloba organizzati nei due "Deambulatori": Street rose e Sea rose⁷.

Ma la gloria delle direzioni cardinali, nel lavoro della Nordman, trova un'espressione concentrata nella figura dell'OTTAGONO, così spesso ricorrente nei disegni nordmaniani o in elementi delle realizzazioni ambientali. Nella figura dell'OTTAGONO convivono concentrazione e irradiazione onnidirezionale. Dal prolungamento ideale dei suoi lati, lo spazio viene sfaccettato con un minerale perfetto, perché le spinte del desiderio di espansione di questa figura nel vuoto circostante hanno la fermezza delle linee rette; d'altronde l'incrocio di questi prolungamenti ideali - oltre i confini dell'Ottagono stesso - genera a sua volta la figura archetipa della STELLA, in cui la Ragione astratta, riflettendo sul Vuoto, incontra il luogo dell'Ardore.

Nel Codice simbolico, l'OTTO è il numero dell'Equilibrio Cosmico: è propriamente il numero delle direzioni cardinali unite alle direzioni intermedie, il numero della Rosa dei Venti, della Torre dei Venti ateniese. Pretendendo di indicare tutte le direzioni possibili, la figura ottagonale funziona quindi come messaggero della Totalità ed è delegata a riconciliare le differenze del Molteplice, a offrirle - in ordine armonico - al Concetto.

In che modo una concezione laica si appropria del potenziale mitico/simbolico di questa figura? Essa non può che utilizzarla in senso allegorico, e cioè solo come "sigla". Ma se sull'inevitabilità della sigla (indice della coscienza storica del Codice) agisce una nostalgia per l'innocenza e per il vigore antichi del Simbolo, allora una forza imperiosa si rende necessaria per sostituire queste perdite. Di ciò - nel lavoro della Nordman - s'incarica la LUCE.

In modo esemplare essa agisce nel progetto del 1987 per Kassel, così presentato: "The project of the Frankfurter/Heckerstrasse of Kassel (1977), with two glass doors that bring to a room, continues in 1987 with a project that uses the size of the doors as the choice for the positioning of mirrors on the facade of the Friedericianum. As a part of the project, it is requested that the place before the Friedericianum stays completely open to the passage of people and the light of the sun. Inside the meadow of the open place is an octagonal area of white stones, which receives the focus of the two mirrors at noontime"⁸.

Piano verticale degli specchi e piano orizzontale della figura ottagonale a terra sono così messi "in triangolazione" dalla luce solare; nel lavoro di Kassel essa è dunque delegata a riscattare - in mezzo alla terra calpestabile - il Valore dell'Archetipo, a farlo brillare - protetto dalla ciclicità del ritmo naturale e dall'autorità solare - in mezzo al flusso anonimo della trasformazione quotidiana.

Appunto così - nello schema di una giornata qualunque - per la concezione della Nordman agiscono i Valori: il merito delle operazioni nordmaniane, nel corso di vent'anni, è di non averli sottoposti al processo di ridimensionamento o azzeramento scettico che ha costituito la tendenza dominante del pensiero e del comportamento, specialmente negli anni Ottanta, anche nella sfera estetica. Al contrario, tutta la sfera della vita quotidiana - nel lavoro della Nordman - è stata trasportata allo stesso grado della sfera cosmica; ma questo livellamento è avvenuto sul piano dell'intensificazione e non dell'indebolimento del significato.

La vocazione alla Totalità - a cui anche il sistema degli Assi Cardinali è funzionale - nel lavoro della Nordman va dunque considerata in senso dialettico: la grande spinta autoritaria che proviene dai Cieli (anche come metafora del Progetto) si muove infatti nelle

operazioni nordmaniane anche per contrastare le spinte che la voce più rassegnata del mondo vorrebbe imprimere al corso delle cose, accettandone fatalisticamente, cinicamente o nichilisticamente il degrado. La soluzione che la Nordman indica perciò non è politica, ma etica e volontaristica: perciò il funzionamento di questa "Totalità" è utopico, e il Motore che lo muove – nella concezione nordmaniana esattamente come in quella liberale - deve rimanere innominato, onnipotente e innocente.

B) LA LUCE COME MEDIUM IDEOLOGICO

L'innocenza e l'imparzialità della Luce naturale - nella progettazione della Nordman - sono delegate a ospitare la possibilità e la modalità di esistenza della Società, della Natura e dell'Opera d'arte nelle loro relazioni di reciprocità.

Condizioni paritarie, omogeneità e neutralità dell'ambiente, libertà e autosufficienza di tutti i soggetti in movimento sulla scena, ognuno fornito di capacità creativa nella modificazione della fisionomia del contesto: questi postulati, propri dello scenario utopico offerto dalla concezione "classica" del Diritto Liberale, si ritrovano tutti nelle formulazioni concettuali e operative della Nordman, come fattori costitutivi anche della sfera estetica.

Non a caso "OPEN" è un attributo-chiave, più volte ripetuto, nel sistema poetico/dottrinario nordmaniano e nelle conseguenti progettazioni ambientali :

"This work exists only in a context open to any person... This work takes place on the street, and uses only that light coming in from the door. The door is open to whomever passes by chance on the side-

walk. Every area before and behind the walls, as well as all parts of the room are open to entry of people and daylight" (S.Monica 1969); "... All parts of the ship interior are open to whomever arrives by chance... are all readied for the same changing conditions" (TJOBA. A SHIP. 1981-'82); "A room is open for twenty-four hours a day. If is followed by two interior rooms, which are open in daytime to whomever might pass on the street... " (Washington and Beethoven. Los Angeles 1979)⁹; "...The degree to which any person can become involved in maintaining the presence of a work is their choice - any member of a city could have a voice"¹⁰; "The project of Frank further/Heckerstrasse of Kassel, 1977... continues in 1987... As a part of the project it is requested that the place before the Friedericianum stays completely open to the passage of people and to the light of the sun..." (Kassel, 1977-'87); "A steel motorship of the canals of Holland, constructed in 1923 is found in working conditions, with the name TJOBA - Malaysian for "Let's try it"... Every part of the ship, including the part where the sailors sleep and eat, is prepared for the entry of any person. As a ship is normally not open to entry except to its own sailors, this work is an exception to the other works, in that a word is added to its entrance hatchway: OPEN" (TJOBA, 1981-'82)¹¹.

La disponibilità dell'ambiente nordmaniano ad essere invaso, praticato e percorso in molteplici direzioni, è in relazione sia con un concetto particolare di "Libertà", sia con i confini stessi della Forma, che sono concepiti per adeguarsi alla variabilità delle scelte e dei movimenti di chi vi entra in contatto: in operazioni all'aperto e in spazi chiusi, ma anche nell'opzione offerta al guardante di accedere o non accedere al contenuto interno delle mappe grafiche, compiendo o meno l'atto di srotolarle.

In questa estrema malleabilità dei suoi confini ideali, l'Opera nordmaniana non corre mai il rischio di essere annullata, perché anche chi la trascura è già previsto come parte probabile del Sistema concettuale, che include entrambi nella rete di una logica formale. Infatti nel lavoro della Nordman ogni persona che entra in rapporto con l'Opera, partecipandovi consapevolmente o meno, si configura certamente come una "incognita", ma non è mai all'origine di una Crisi, perché è solo una pedina grammaticale (neutra) della Dottrina, che abbracciando incondizionatamente tutti i fenomeni non può mai essere smentita.

Ma qual è il punto di vista che nel Sistema nordmaniano permette l'infinito molecolare delle scelte e quindi dell'Opera che, attraversata e riplasmata da esse, eternamente si rifonda?

E' ancora una volta il postulato architettonico della Grande Distanza: è la regolarità cosmica - che mai può essere spezzata - a stabilire dall'alto l'equivalenza di tutti i percorsi umani, che nessuna incidenza possono avere su di lei. Così, paradossalmente, nel Sistema nordmaniano la tolleranza propria dell'atteggiamento fenomenologico (che si adegua ad ogni verità), mentre provvede al compito di neutralizzare ogni possibile forma di conflitto, si sposa direttamente con la proiezione cosmica del Principio d'Autorità, spostando fra gli astri e nell'atmosfera il dogma dell'obiettività e inamovibilità del meccanismo naturale del Potere.

Dal punto di vista della lontananza cosmica, infatti, la libertà con cui i percorsi individuali attraversano e modificano i confini dell'opera d'arte, nelle operazioni della Nordman si rivela solo formale: essa è piuttosto una libertà "sotto condizione", ma per la grande distanza il condizionamento non appare riconoscibilmente, attivo com'è dall'alto dei cieli. In questo senso, solo una rivolta angelica

potrebbe spezzare la cristallina concatenazione che lega tutte le "libere scelte" interne al cosmo chiuso di questo Minerale Logico. Intatti nella progettazione nordmaniana è previsto che il Passerby possa "collaborare" o "non collaborare" alla realizzazione dell'Opera (e della Forma); ma esso non è mai ipotizzato come portatore di attività distruttiva, perché in nessun caso la razionalità di questo Sistema prevede il Male o il Negativo, dal momento che tutte le alternative al potere totalizzante del Progetto sono escluse, sia nella sfera sociale che in quella estetica. Qualunque cambiamento intervenga perciò nella situazione dell'Opera, esso non è mai rivoluzionario, perché in questo meccanismo cosmologico nessun punto di vista può guardare il Sistema dall'esterno.

Questo dominio assoluto di una Ragione totalizzante (che come in ogni cosmologia illuminista provvede benevolmente, ma dall'alto, al funzionamento armonico di tutte le sfere dell'esistenza) dipende dall'identificazione implicita dell'Artista col Cosmo: con ciò tutti gli elementi che entrano nella scena dell'Opera apparentemente liberi nei loro movimenti, risultano in realtà sottoposti a un processo di omogeneizzazione ideologica (tanto più inesorabile quanto più impercettibile), per il quale il contenuto di ogni scelta o movimento individuale è sostanzialmente indifferente, e serve solo a garantire la continuità di movimento di quel meccanismo perfetto nel quale tutte le diversità e i conflitti storici svaniscono nella radiosità della "divina equivalenza". Soggetti e Oggetti diventano così semplici variabili nella sfera dell'Innocenza. Ci si può quindi domandare se c'è veramente Parola, in questo Paradiso; o in altri termini: chi parla. se il Soggetto è solo logico ma non storico?

Su questo punto la scelta decisamente antiespressionista della Nordman si tende all'estremo: mentre combatte la sua battaglia contro i residui del soggettivismo romantico - con una coerenza

mantenuta fermamente per tutti gli anni Settanta e Ottanta - la Ragione illuministica del lavoro nordmaniano traversa l'errore muovendosi in maschera: cancellato infatti nell'impersonalità del Cosmo, l'Artista si annulla come Artifex, ma la sua pretesa totalizzante e la sua funzione di controllo continuano ad agire nella metafora strutturale della LUCE. "What's neutral can be there in one place well as well in another": questa precisa dichiarazione della Nordman - nella pagina introduttiva del Catalogo DE SCULPTURA. WORKS IN THE CITY - immette alla visione del percorso fotografico delle operazioni nordmaniane documentate nel Catalogo, e serve da commento ai due concetti che compaiono sulla stessa pagina introduttiva, come motti/emblemi sopra una Porta iniziatica:

"LIGHT STANDS FOR ONGOING FIRE" , "LIGHT FROM THE SUN".

All'indiscussa potenza della luce naturale è affidata dunque - nella concezione nordmaniana - la funzione di Tramite della Totalità: essa tocca, circonda e accoglie tutto senza giudizio, su tutto governa perché, prima dei Nomi, c'è la Luce.

Evidentemente, proprio perché pretende di non averne alcuno, nella Luce e nella sua presunta "neutralità" è dunque concentrato il massimo potenziale ideologico della poetica della Nordman: l'onnipresenza della Luce nell'atmosfera garantisce equivalenza di valore a tutti i percorsi e a tutti i fenomeni, sulla caducità dei quali essa presiede eterna. In questo splendore abbagliante i tratti storici si confondono, parole e segni della Differenza perdono forza: insieme con il postulato della Grande Distanza, che tutto ammette e tutto parifica, nel Sistema nordmaniano la Luce è esattamente il Medium ideologico - nella sfera estetica - per la neutralizzazione dei Conflitti nella raffigurazione del mondo e per l'affermazione dell'indiscussa superiorità del Cosmo sulla Politica: concentrato intorno alla Luce, il mondo diventa danza delle variabili intorno al mirabile Perno: ogni

movimento è permesso (per volontà della Regola sovrana), purché nulla cambi.

L'inesorabilità di questo dominio però si manifesta nella forma del Sorriso: in esso il potere imperiale lega insieme - nella funzione beneficante - la fermezza del Padre e l'inesorabile onnipresente cura della Madre. Proprio come possiamo leggere nel testo della Nordman CITY OF LIGHT:

"If 'sun ' is synonymous with 'light',
then the metropolis is constructed by its
inhabitants in concert with the qualities
of the sun, which arrives in any place,
and is open to any person.
The city of light is conjunct with what
exists, a spectrum of its existing tools as
choices; it can be called the construction
of sculpture on the following basis:

the sun that strikes the ground
the sun that strikes the feet
the sun that is taken into the cells
of the body
the sun that is in the air
the sun that is in the exchange
called breathing and talking
the sun that is unpredictable
its conditions".

(Maria Nordman conjunct CITY OF LIGHT in Artforum, november 1990)

COMUNITÀ CELESTE E COMUNITÀ TERRESTRE

Sole, luna, luce naturale, sistemi stellari, direzioni cardinali sono punti di riferimento nella progettazione della Nordman, proprio come presenze "attive" e anche come garanti di una regolarità armonica che può iscrivere la Forma - per quanto "aperta" - in un sistema previsionale¹². Svolgendo ognuna il proprio compito, secondo un ritmo ciclico o all'interno di una configurazione costante, l'insieme di queste presenze si costituisce come una sorta di comunità perfettamente funzionante: il modello astrale di quella comunità terrestre cui alludono in senso utopico molte operazioni ambientali della Nordman, dirette a integrare l'ambiente privato in quello pubblico della città o a collegare idealmente città diverse¹³ o a trasformare il passante anonimo in "Ospite" di un ambiente.

Ciò che - nella poetica costruttiva della Nordman - dovrebbe permettere l'osmosi tra "Scultura" e "Città" è il collegamento che il suo lavoro vuole stabilire tra Spazio ed Etica, chiamando in causa la volontà di partecipazione individuale, ma anche il principio di "collaborazione" fra soggetti umani: "A constant of this work is also the sculpture which occurs between people I meet by chance in a specific open landscape - in which no materials are introduced. The work is produced by the decisions made by people at a specific time" afferma la Nordman in un'intervista a Theodora Vischer¹⁴, commentando il senso delle "moveable structure-houses" da lei realizzate nel Central Park di New York, nel cortile del Münster Landesmuseum, a Düsseldorf, a Chartres, ad Amburgo.

Esplicitamente la teoria nordmaniana della CITY OF LIGHT si richiama all'idea della Città ideale come un aggregato di "buone volontà", in cui le caratteristiche e gli interessi individuali vengono bensì rispettati, ma ci si fornisce reciproco aiuto. La libera manifestazione individuale e la cellula sociale collaborativa costituiscono così

insieme il modello della Città come struttura aperta e sempre in fieri, dentro uno sviluppo che integra tutte le differenze e di conseguenza viene concepito sempre all'insegna della positività: in tal modo la Nordman estende le CHOICES OF CONSTRUCTION di un edificio esemplare alla realizzazione di un'intera città:

"The joinery used in this work can continue into the formation of a city.

Every element is joined with the others, so that none is separate or apart. The building of the new city is possible with the cooperation of at least three persons.

Every element that is disengaged appears separately in another time and another place (Unpredetermined by geography)

Every element will stay near to every other one, without touching the others directly (Inside a building) "¹⁵.

La città nordmaniana è quindi concepita per così dire come un'infinita circonferenza policentrica: il suo centro è ovunque. perché si rinnova in ogni luogo che consenta la libera scelta individuale e l'armonico movimento collettivo, che dal centro particolare dovranno poi diffondersi e moltiplicarsi a raggiera nell'ambiente intorno¹⁶.

In questo senso ogni struttura abitativa della Nordman si pone come punto di confluenza ininterrotta di una società ideale: in relazione all'ipotesi che la struttura costruita nel Central Park di New York potesse essere "the start of a new city", la Nordman commenta: "On the other hand, it's also an endless house in that there is no limit to the potential horizontal extension of the structure".

Così come per la costruzione realizzata ad Amburgo, che utilizzava "the basic elements of steel highrise building. It is given as a sculpture, and only with the collaboration of the other people could it become the start of a new city... The new city is a process. It is not predetermined or prepositioned. Its inhabitants - known and unknown - could make their choices in concert. The context is unlimited"¹⁷.

Infinita (in cui il tempo storico differenziato viene neutralizzato dentro la nozione di "Spazio") e concentrazione sono le caratteristiche che l'immaginazione costruttiva della Nordman attribuisce contemporaneamente alla sede esemplare che deve ospitare il flusso del mondo. La STAD ROOM OF THE WORLD, realizzata dalla Nordman nel 1984 a Basel, con una tecnica di costruzione a incastro antica di 7.000 anni, è per così dire il monumento in cui si esprime l'ideologia liberale della Società come struttura partecipativa, in cui il singolo elemento è concatenato ma anche sostenuto dal proprio ambiente di relazioni: "Elements of wood are prepared to three meter lengths. They have various states and carry no ongoing name. It is possible that the elements will be given assembled as vertical structures, in which each element is dependent on the presence of every other one. They are carried into the air by rocks. Kettennerbindung (Chain Joinery): One structure is made of interconnecting logs in their original state. The first has a closable door and openings between the wood of the floor, perpendicular to the openings of the ceiling. The second structure has an open door and openings on all its sides. With an open floor and open ceiling..."⁸.

Il concetto di "Apertura", fondamentale nel Sistema nordmaniano, coinvolge in pieno l'idea di CITTÀ. Esempio in tal senso il progetto di WASHINGTON AND BEETHOVEN, Los Angeles 1979: "Sketch of street

context. A room is open for twenty-four hours a day. It is followed by two interior rooms, which are open in daytime to whomever might pass on the street. The original proposal was that the rooms could stay as part of the city"¹⁹. Nella stessa direzione va intesa la costruzione di libero passaggio all'ingresso del Central Park di New York dove "the meaning of each detail depends on the people who arrive"²⁰. direzioni concettuali del resto già presenti nella stanza nordmaniana al livello della strada, con due pareti specchianti, del 1969-70 a Pico S.Monica. In continuazione, nelle varie operazioni della Nordman. il Casuale e il Molteplice della società metropolitana vengono fatti confluire nella Forma. Essi vi entrano sotto forma di passanti anonimi nelle pareti specchianti esterne di molte strutture ambientali, in cui costoro si riflettono senza però poter scorgere chi dall'interno li vede passare come comparse di un film interminabile. O vi entrano sotto specie di ospiti momentanei di un luogo prescelto e adattato, nel quale gli entranti fanno convergere per poco tempo la diversità del proprio passato, delle proprie abitudini e convinzioni, riplasmando ogni volta l'ambiente con le proprie proiezioni soggettive. La condizione formale dell'"attesa dell'Ospite", come caratteristica fondamentale di un ambiente significativo, è naturalmente stata sottolineata dalla realizzazione operata dalla Nordman in un edificio cittadino di Gand Hoogpoort/Belfortstrasse (giugno 1986), in occasione della collettiva "Chambres d'Amis". Qui gli interventi nordmaniani (otto pannelli mobili colorati, fra cui uno specchio nero e uno argento, visibili dalla strada dentro una stanza; e nella stanza seguente le indicazioni dei luoghi dove poter lavorare, dormire, mangiare, ricevere...) si sono fusi alla storia dell'edificio, che porta sulla facciata iscrizioni sullo sviluppo della lingua e della cultura fiamminghe.

Ma se a Gand gli interventi si mescolavano con la fisionomia precedente dell'edificio, in genere le strutture abitative mobili della Nordman - in linea con la tendenza californiana - prediligono la funzionalità schematica, le grandi forme geometriche, i colori elementari, materiali con minimo potenziale espressivo: pietra, legno, metallo, tela di lino. D'altronde nella volontà della Nordman la scelta dei materiali deve tendere al massimo della "neutralità"²¹, perché i veri materiali dell'Opera sono altrove: "The air, the light of the sun, the water, the dialogue of people can't be affixed or 'installed'"²².

La struttura abitativa mobile della Nordman, cellula dell'organismo ideale in cui dovrebbero fondersi l'identità singola e quella collettiva della metropoli, è delegata peraltro a far confluire dentro di sé, come dentro un neutro canale di passaggio, le correnti sociali e quelle naturali, in un perenne scambio armonico di funzioni: così la Nordman descrive la structure-house nel Central Park di New York: "...A person from any cultural background could arrive, bringing along his/her original context with which to make the meaning of the given. The work also functions with the earth and other moving bodies, and is open twenty-four hours per day during twelve night/day revolutions. The structure has a window to the ground on one side, and a window to the sky on the other. It is raised five steps above the ground, making it the only actual 'highrise' in New York. It's open to the movement of the sun, air, and water on all sides; all the other buildings tend to cancel the presence of the moving earth with their concrete slab foundations. It is possible that this solid slab of a 'normal house' creates the first illusion that a house is a separate world?... "²³.

Come crocevia di flussi cosmici e sociali, il luogo esemplare della Nordman è concepito dunque per concentrare in sé - o almeno per

toccarla in un punto, come l'Oceano una riva - la Totalità: essa è la vera "ospite" del luogo che di minuto in minuto si ridispone nuovamente ad attenderla. In questo senso, ogni "luogo esemplare" realizzato dalla Nordman è piuttosto la testimonianza di un sogno della Ragione che la risposta ad una necessità costruttiva. In effetti il concetto di LOCALITÀ - così come emerge dall'intero Sistema concettuale e operativo nordmaniano - più che una sede materiale e storica definisce piuttosto un "luogo geometrico delle ipotesi", una base formale per il loro transito. Le Astrazioni convergono infatti in queste "località" allegoricamente, come dentro una cornice aurea: all'interno di tale cornice, il movimento anonimo delle masse, le geografie, i fenomeni celesti e terrestri sono chiamati in causa dall'immaginazione utopica, per risplendere contemporaneamente, come gioielli diversi ma concordi, nell'incrocio momentaneo delle loro singole luci.

Questa caratteristica della LOCALITÀ nordmaniana risulta particolarmente evidente nelle Mappe per così dire "urbanistico/cosmiche", realizzate nell'ambientazione DALLA NOTTE AL GIORNO/DA UNA MANO ALL'ALTRA del 1990 a Torino (Galleria Tucci Russo).

Inserite come cartelli scorrevoli, estraibili da contenitori di legno fissati verticalmente sopra una serie di tavoli, le Mappe "urbanistico/cosmiche" sono relazionate - all'interno dei contenitori - ciascuna con un foglio di colore monocromo, assorbente o respingente la luce solare, e con una lastra sottilissima di marmo, di specie e fisionomia diversa per ogni Mappa. Di giorno i colori, i percorsi delle Mappe e quelli delle venature dei marmi sono leggibili alla luce del sole; di notte alla luce delle candele accese sui tavoli, in attesa degli ipotetici lettori e interlocutori che dovrebbero fronteggiarsi -

separati dal piano verticale dei contenitori di legno - da ciascuna delle due sedie poste da una parte e dall'altra di ogni tavolo. Solo la fiamma naturale delle candele può dunque sostituire la luce dell'astro diurno.

Nelle Mappe grafiche e nelle Lastre di marmo si confrontano due tipi di Ordine: l'Ordine naturale, che la vita interna del Marmo ha trascritto nei geroglifici delle sue venature, su cui l'immaginazione può proiettare figure, paesaggi e significati secondo i percorsi del desiderio individuale, e l'Ordine dell'Utopia Concettuale, che nelle Mappe grafiche fa convivere per evocazione - nella comune superficie della pagina - "piani" appartenenti alle sfere più diverse e lontane: costellazioni e comunità sociali, frammenti urbanistici e continenti, fiumi e figure geometriche, materiali edilizi e palmo della mano, mattoni e macchie solari...²⁴.

Questi "piani" sono evocati nelle Mappe come Nomi: tali scritte (a resa rigorosamente tipografica) coincidono con le componenti geometriche che definiscono convergenze, parallelismi, tangenze e sistemi nel vuoto assoluto della pagina, contraendo così gli spazi cosmici e sociali nella sola dimensione di superficie, e moltiplicando le prospettive senza mai utilizzare alcuna tecnica di "profondità": con i più elementari mezzi grafici così qui il Concettualismo diventa Illusione, il Trompe-l'oeil serve la causa dell'Utopia. Infatti l'armonia dei Mondi e dei Particolari chiamati in causa da queste Mappe; la messa in scena delle Grandi Distanze, dei Sistemi stellari, dei nastri fluviali, della comunità dei suonatori di tamburo, delle mani e dell'Equatore, come attori che trasformano il Paesaggio in Drama; il movimento attivo dei Concetti trattati come "personaggi" sulla pagina: tutto è funzionale all'edificazione della CITY of LIGHT come luogo glorioso, che viene nominata e

ricollocata in ogni Mappa, come parte integrante di ogni nuova combinazione ideale.

Tale è il Sogno: senz'ombra.

L'Ombra non è mai nominata in queste Mappe, non è mai concepita come "materiale da costruzione", non costituisce un "piano", non lavora come parte del Sistema della Concordia universale delle Forze, non opera né come categoria logica né come dato fisico, non rientra nel progetto previsionale delle Relazioni e non è nemmeno integrata nel Sistema "per assurdo", e cioè come "incognita". La chiara Ragione Utopica, con la sua Matematica fantastica, l'ha respinta fuori dai confini del proprio mondo: proprio per questo all'Ombra e al suo regno - nell'immaginario nordmaniano - è affidato il compito dialettico di contraddire e rinnegare il Discorso della Totalità, che irradia con forza imperativa dal versante "paradisiaco" del Cosmo e dell'Opera.

LA DIMENSIONE LABIRINTICA

Per sperimentare il carattere della Libertà nella dimensione labirintica, nel lavoro di Maria Nordman ci si può rivolgere a due dimensioni estreme e apparentemente contrapposte: il grande buio dell'ambiente realizzato a S.Monica (1969/70) e la "scala iniziatica" della Luce, offerta dal percorso de Lo SPAZIO IMPENETRABILE (Venezia, Biennale 1976)²⁵.

A S.Monica, in una stanza nera a livello della strada, sei pareti nere - pannelli prefabbricati - sono collocate su rotelle onnidirezionali, così da risultare mobili secondo il desiderio di chi vi cammina in mezzo,

che può perciò modificare la fisionomia stessa dell'ambiente mentre si costruisce, per così dire, il proprio personale "labirinto"²⁶. Dal canto suo, l'ambiente de LO SPAZIO IMPENETRABILE è previsto per essere percorso da una persona sola per volta; fuori, le pareti specchianti impediscono la vista di ciò che si svolge all'interno²⁷. Dentro, una vasta stanza rettangolare è intersecata lateralmente da un lungo corridoio, che dopo un angolo introduce il visitatore in un vasto spazio, percorrendo il quale egli attraverserà, in stadi successivi e indistinguibili, tutte le gradazioni della luce, risultanti dalla combinazione degli effetti di due fessure nel muro: una praticata in perpendicolare lungo il soffitto e una, in verticale, lungo un angolo della stanza. Ne risulterà alzarsi a un certo punto dello spazio un'illusoria parete impalpabile tra densità maggiore e minore della luce; una sorta di "soglia" intangibile, oltre la quale il visitatore si troverà immerso nel mistero luminoso, in una totale perdita di confini.

In entrambi i casi, nel Buio e nella Luce, l'Identità si trova sola: ma questa dimensione solitaria non è soggetta al principio neutralizzante dell'equivalenza fra le scelte, che vige nel versante "paradisiaco" del Sistema nordmaniano; qui l'Identità è piuttosto esposta al rischio, procede senza garanzie sempre più profondamente in se stessa, mentre procede nel "luogo". Nell'ambiente di S.Monica essa sposta il margine del Nero dentro lo spazio nero; nel vuoto de LO SPAZIO IMPENETRABILE invece sperimenta proprio l'assenza del Margine, mentre avanza nella gradazione della luce. In entrambi i casi l'Identità sperimenta l'infinito della propria "Ombra", del lato incognito del Sé che si ricostruisce in ogni tappa dell'Oscurità o dell'Estasi.

Se nei lavori "paradisiaci" della Nordman la Dottrina agisce generalmente sotto la maschera dell'"Armonia Obiettiva

dell'Ambiente", a S.Monica e ne LO SPAZIO IMPENETRABILE essa coincide invece col percorso tortuoso dell'Identità non garantita, per la quale nessun punto del proprio itinerario diventa monumento. ma si ricostituisce piuttosto ogni volta come gradino per l'infinito della Ricerca. Così il PASSERBY, non più pedina grammaticale o formula neutra, diventa qui DISCEPOLO di un cammino iniziatico, e apprende, avanzando nello spazio, che la Dottrina corrisponde al filo ingarbugliato del suo cercare.

Proprio per comunicare al Discepolo questo insegnamento, l'Ambiente della Nordman perde in queste situazioni il carattere regolatore e occultamente ideologico che esercita altrove, e assume invece la funzione di PSICOPOMPO.

Nello spazio nero a fisionomia variabile di S.Monica questo Psicopompo ambientale porta a scoprire che anche il Buio è una condizione attiva, in cui il lavoro linguistico è sempre desto; ne LO SPAZIO IMPENETRABILE il percorso iniziatico conduce al "Meraviglioso" laico.

Ma in questo secondo caso, il carattere indefinito del percorso fra i margini illusori dei vari stadi della luce - che guidano il Visitatore alla perdita finale dentro un abbagliante poliedro spaziale di atmosfera luminosa - è in qualche modo provocato e orientato dalle due rette praticate a fessura nel soffitto e nell'angolo del muro, da cui filtra la luce diurna. Così, è proprio la precisione geometrica che - nello SPAZIO IMPENETRABILE - concede all'Identità solitaria la massima libertà nella dimensione psicologica della discesa in se stessi.

Qui finalmente vocazione illuministica e sogno convivono senza contraddizione: la Ragione Astratta indica esplicitamente la propria funzione d'Insegnamento e con fermezza conduce il Discepolo a diventare sostanza del regno incommensurabile della Luce.

In questo labirinto senza confini riconoscibili la perdita è acquisto, la non misurabilità e l'imprevedibilità delle cose è conoscenza, l'incerto Passerby - brancolante nel bagliore, nello spavento e nella meraviglia, figura ormai staccata dal Disegno - si muove libero.

Luciana Rogozinski

MATERIALI

¹ Esaminato nella continuità del suo percorso, durante l'arco di circa vent'anni, il lavoro di Maria Nordman ha comunque la coerenza di un maestoso, limpido ghiacciaio. La scelta originaria in favore dello Spazio e della Ragione (e del loro reciproco rapporto) si ritrova, a distanza di anni, come sostanza basilare di tutte le operazioni nordmaniane.

Proprio la costanza nella Ragione ha mantenuto ferma - nel lavoro di quest'artista - la barriera contro il diluvio del neoespressionismo informale o figurativo che dalla metà degli anni Settanta ha imposto come "maniera dominante" la falsa libertà di un Soggetto compiaciuto della propria storica insignificanza.

Il lavoro della Nordman, al contrario, propone una concezione "alta" della Storia, in modo caratteristica mescolando il Valore al flusso della società di massa. In questo senso lo sguardo della Nordman mantiene sempre la mira: nel suo lavoro l'uso delle rappresentazioni schematiche evita il Bozzetto (così deplorabilmente frequente nella "piccola narrazione e figurazione" degli anni Ottanta) e la vocazione totalizzante si è attestata come un'alternativa a qualunque "localismo" arretrato, nostalgico e riduttivo. Fra l'Infinito e la Provincia, insomma, il lavoro della Nordman mantiene sempre netta la propria scelta perché del Ghiacciaio, oltre la coerenza e la limpida ferma sostanza, ha anche l'altezza.

Da questa prospettiva il presente Saggio indaga sui percorsi contraddittori dell'Utopia e dell'idea di Totalità, in un cosmo formale (quello della Nordman) rigorosamente rivestito, in ogni sua parte, della sostanza ghiacciata dell'Astrazione.

² Per le informazioni, i dati e le riproduzioni fotografiche relative all'operazione UJOBA si veda il Catalogo DE CIVITATE (Dessins/Plans. Projets réalisés en Europe et propositions de constructions pour les villes. 1987-'82) di Maria Nordman, con un testo di Bruno Corà, ed. Musée Saint Pierre Art Contemporain Lyon, e soprattutto il Catalogo DE SCULPTURA. WORKS IN THE CITY. di Maria Nordman, ed. Schirmer/Mosel, München 1986.

³ cfr. Colloquio fra la M.Nordman e B.Corà, in ca. DE CIVITATE, p. 96.

-
- ⁴ Il commento si riferisce al progetto GROUND OWL - GROUND/SQUIRREL PARK, Bakersfield 1978, citato nel cat. DE SCULPTURE, p. 85.
- ⁵ Per l'informazione e la documentazione fotografica cfr. Cat. DE SCULPTURA, p. 98 e riproduz. Nn. 50-56.
- ⁶ Per le riproduzioni relative valgono i cat. DE CIVITATE e DE SCULPTURA. .
- ⁷ Ugualmente conciliativi, ma più dichiaratamente aperti alle variabili storiche sono l'ambientazione de i GIARDINI DI ASPASIA (Roma 1984, gall. Pieroni) e il progetto GROUND OWL-GROUND/SQUIRREL PARK, per il California State College, Bakersfield 1978. Nel primo caso il confronto fra cosmo ideale del disegno e realtà è fornito dai dati ambientali accidentali, visibili attraverso i ritagli geometrici praticati sui fogli delle mappe progettuali, esibite da contenitori collocati in vari punti del giardino. Nei "Paradisi terrestri" evocati, sulle mappe, dall'ordine tipografico dei nomi delle piante, compare come trompe-l'oeil una porzione del giardino concreto circostante. ma sempre controllata dalla cornice del ritaglio geometrico nel disegno.
- Nel GROUND OWL-GROUND/SQUIRREL PARK invece una figura ovale e una figura quadrata sono realizzate rispettivamente da una doppia fila di Sequoie giganti e di Gingko Biloba, tutti piantati all'altezza della gente che vi cammina in mezzo, lungo una strada o sopra un prato. Il progetto prevede che col tempo il prato di passaggio sarà ricoperto dall'ombra dei Gingko che, trasportati già centenari dalla Cina, sono delegati a trasferire nel nuovo ambiente il carattere costante della loro forma, destinato a sopraelevarsi sopra la mutevolezza degli accadimenti del traffico umano o animale sottostante.
- ⁸ L'informazione su questo progetto si trova nel cat. DE CIVITATE, p. 37. Riproduzioni della presenza della figura ottagonale si trovano nel medesimo catalogo (figg. 5-6, 27, 28b, 34, 57) e nelle pagine introduttive al cat. DE SCULPTURA.
- ⁹ Citazioni dal cat. DE SCULPTURA: pp. 9-15; 71; 106.
- ¹⁰ Dall'intervista di M. Nordman a Theodora Vischer, in PARKETT n. 29, giugno 1991, p. 17.

-
- ¹¹ Dal cat. DE CIVITATE, p. 37 e p. 41.
- ¹² Dal cat. DE CIVITATE si vedano per es. i progetti di Kassel 1977-87 (di cui più dettagliatamente alla nota ¹¹); di Krefeld, Haus Esters, 1984: "During september and October, for six weeks each day, a series of adjustments of the window shutters takes place, that alte.... the conditions of the walls inside. The final adjustment changes the colors of the rooms, and leaves one room with all shutters closed; the west window is covered with a mirror...."; di Lyon, presso il Musée Saint Pierre, 1987: "People walking along a street could find one of the fountains of Lyon, with a chair on each side. One is made of mirror-polished stainless steel, and the other is made of wood painted matter black. The first chair is situated in the direct light of the noon sun, and the second is situated in a shadow. The same chairs can be found sometimes in the foyer of the Museum. At 12:15 P.M. five mirrors bring light onto the four levels of the stircase. and to the mirrored chair at the entrance. The work exists only if people walk around the street, the building, and the area of the chairs". (Pp. 36-37-38 cat.). Inoltre si vedano i particolari del viaggio di TJOBA, relativi agli interventi della luce solare e della luce lunare; e l'uso di colori assorbenti o respingenti la luce solare, nei fogli monocromi utilizzati nella mostra DAL GIORNO ALLA NOTTE/DA UNA MANO ALL'ALTRA, a Torino, 1990, gall. Tucci RUSSO. Ma la presenza della regolarità astrale è un tema costante di tutta l'opera della Nordman.
- ¹³ Cfr. Per esempio il lavoro realizzato in collaborazione fra la città di Munster (Westfälisches Landesmuseum, aprile-giugno 1991) e la città di Amburgo (Planten und Bloemen, TAG UND NACHT, settembre '89-giugno '91): "The collaboration between people of the two cities which made this possible is also at the center of this work", dice la Nordman nell'intervista a Th. Vischer, cit., p. 16. Ma crf. Anche nota 17.
- ¹⁴ Op.cit., (vedi nota 10) pp. 16-17.
- ¹⁵ M.Nordman, City of light, in "Artforum" november 1990.
- ¹⁶ Caratteristiche in questo senso sono le definizioni che la Nordman dà delle dimensioni illimitate della Città ideale, che ingloba in sé - dilagando in ogni direzione – fenomeni

materiali e immateriali ed è superiore alla categoria stessa del
Tempo:

"Chartres 1978-1990.

FROM ONE CITY TO ANOTHER.

The city is unlimited as to who could be its founders.
The city begins where at least three persons are present.

The city is unlimited as to the first action (in concert) of its
originators.
The city begins amidst fields of wheat.

The city is unlimited as to the place.
The city begins where at least three persons have decided
To construct a fugue.

The city is unlimited as to its formation.
The city begins where the spoken and the unspoken have
equal place.

The city is unlimited as to a timing.
The city begins at a cupole of earth that is at its heart of
building.

The city is unlimited as to its coloration.
People of various places could collaborate in another
place to form a new city.

The city is unlimited as to its structure.
The city begins with the structure of the landscape and
the realities of the inhabitants as they form their discussions.
The city is unlimited as to its relation with other cities.
The city begins with a transport of information through the air.

The city is unlimited as to what is given.
The city begins with the metiers of each of its inhabitants.

The city is unlimited as to its possible tools of use.
The city begins with the chices made from the existing tools
present in all its environs.

The city is unlimited as to its meaning.
The city is continuous with the transparence of water.

The city is unlimited as to its interfacing.
The city is contiguous to every name called finite and infinite.

The city is unlimited as to its context.
One city can engender another city.

The city is unlimited as to its environs.
The city begins with the unpredictable formation of memory.

The city is unlimited in its continuity.
The city begins when every personal act by one inhabitant is seen in direct relation to its effect on any other.

The city is unlimited as to its planning.
The city begins with the breathing of any person next to any other.

The center of a new city is found

Where there is a place at the table
for the unknown person.

When there is the sunup.

When the wind blows hard.

When there is a downpour of rain".

(Maria Nordman, catalogo CHARTRES;
Musée des Beaux Arts) 1990

¹⁷ Op.cit., (vedi alle note 10, 14) p. 16-17.

¹⁸ Dal cat. DE CIVITATE, p. 39; riproduz. N. 17; nel cat. DE SCULPTURA p. 78; riproduz. N. 35-36-37-38.

¹⁹ Dal cat. DE SCULPTURA, p. 106; riproduz. N. 57.

²⁰ Dall'intervista a PARKETT, cit., p. 15.

²¹ Dall'intervista a PARKETT, cit., p. 16. Sul lavoro di GAND cfr. invece il cat. DE CIVITATE.

-
- ²² M.Nordman, Introduzione al cat. DE SCULPTURA.
- ²³ Dall'intervista a PARKETT cit., p. 14. Su questa operazione cfr. Anche G.Celant, Three passersby at the intersection of Fifth Avenue and 60th Street. New York. June 1990. (After Leopardi), in Artforum, november 1990.
- ²⁴ Vedi alla voce 'Materiali' alcuni esempi delle Mappe comparse nella Mostra "Dalla notte al giorno da una mano all'altra". Galleria Tucci Russo, Torino, Novembre 1990.
- ²⁵ Per il percorso artistico della Nordman alla fine degli anni Sessanta si vedano le indicazioni di G.Celant, contenute nel capitolo "Minimal art, arte ambientale californiana, arte povera, body art", nel cat. AMBIENTE/ARTE. DAL FUTURISMO ALLA BODYART, ed. La Biennale di Venezia, 1977. pp. 124-126.
- ²⁶ Nel cat. DE SCULPTURA a p. 15; riproduz. N. 1,2,3,4,5.
- ²⁷ Nel cat. AMBIENTE/ARTE, cit.: riproduzioni n. 266.....273.

FONTI:

Maria Nordman, cat. DE CIVITATE, ed. Musée Saint Pierre Art contemporain, Lyon 1987

Maria Nordman, cat. DE SCULPTURA. Works in the city, ed. Schirmer/Mosel, München 1986.

G. Celant, cat. AMBIENTE/ARTE. DAL FUTURISMO ALLA BODY ART. Ed. La Biennale di Venezia, 1977.

Maria Nordman, CONJUNCT CITY OF LIGHT, "Artforum", nov. 1990.

Theodora Vischer, Moveable structure/House in an open Place. M.Nordman and T. Vischer in conversation, PARKETT n. 29, giugno 1991, pp. 6-17.