

Huang Rui, Pechino 2008
di Adriana Forconi

Trovai la città di mattoni e la lasciai di marmo
Ottaviano Augusto

Huang Rui presenta a Roma un'opera di forte significato simbolico e insieme di una intensa presenza materica.

L'installazione che l'artista realizza nel Museo delle Mura di Porta San Sebastiano, innescando un dialogo serrato e urgente con le mura romane, è composta di 2229 mattoni recuperati attraverso una paziente selezione condotta in una significativa area di ricerca, riflessione e recupero. È il terreno che l'applicazione sistematica della tabula rasa, ottenuta attraverso drastici interventi di demolizione, ha prodotto a Pechino negli ultimi anni. Sono spazi sottratti al perpetuarsi di una continuità topografica e urbanistica, dove criteri interventisti assai divergenti da un'etica della conservazione tipicamente europea, hanno prodotto uno dei molti cambiamenti radicali che la capitale cinese ha subito ciclicamente nel corso della sua storia. Molte aree urbane in cui sorgevano interi distretti di *siheyuan*, le case a cortile di matrice tipicamente nord cinese, sono state sacrificate perché nuovi e moderni edifici venissero progettati e rapidamente costruiti e perché il volto della città si modificasse pronto per offrire un riscontro macroscopico ai segni tangibili di una crescita economica e industriale roboante e ostentata, e per allestire lo scenario esemplare per i Giochi Olimpici del 2008.

Ogni mattone reca inciso un anno, a cominciare dal 221 a.C., anno della fondazione del primo impero cinese, fino ad arrivare al 2008. Ogni anno è riportato su ciascun mattone in tre diverse forme: attraverso la numerazione progressiva secondo il calendario gregoriano; con il titolo di regno per tutta la storia dinastica e con la progressione degli anni dalla fondazione della PRC; attraverso il sistema di calcolo cronologico del calendario tradizionale cinese. I caratteri incisi su ogni mattone offrono così il confronto e la associazione fra tre forme diverse e contrapposte di conoscenza e di logica.

Sebbene la Repubblica popolare cinese adotti ufficialmente il calendario gregoriano, il calendario lunisolare tradizionale continua ad essere osservato soprattutto per le festività e mantiene una forte importanza storica. Il calendario cinese tradizionale si basa su un ciclo matrice di sessanta anni dove ogni anno è identificato da una delle 60 combinazioni che si producono associando due serie di caratteri: 10 rami celesti (甲jiǎ, 乙yǐ, 丙bǐng, 丁dīng, 戊wù, 己jǐ, 庚gēng, 辛xīn, 壬rén, 癸guǐ) e 12 tronchi terrestri (子zǐ, 丑chǒu, 寅yín, 卯mǎo, 辰chén, 巳sì, 午wǔ, 未wèi, 申shēn, 酉yǒu, 戌xū, 亥hài). Il sistema dei 12 tronchi terrestri nasce, nell'astrologia cinese, dall'osservazione dell'orbita di Giove, supposta essere di 12 anni. Sulla base di tale orbita la volta celeste fu divisa in 12 sezioni corrispondenti ai 12 anni ed identificate anche da 12 animali, quelli che comunemente vengono associati allo zodiaco cinese (topo, bufalo, tigre, coniglio, drago, serpente, cavallo, capra, scimmia, gallo, cane, maiale).

L'installazione, declinata negli spazi del Museo delle Mura aureliane, suggerisce un percorso ideale attraverso una progressione storica che procede per accumulazione e addizione numerica, secondo il calendario gregoriano, ma che è nello stesso tempo scandita da un andamento ciclico ritmato in unità di tempo di 60 anni, secondo il calendario cinese. Ogni gruppo di 60 mattoni, dominato dalla statua di un animale, è un'epoca storica esatta, annotata sulla superficie dei mattoni secondo la rigida progressione cronologica, ma è anche una sequenza, dominata da un animale, che si ripete secondo un andamento ciclico, circolare, infinito.

Lo sviluppo miracoloso e urticante della Cina del dopo Deng Xiaoping ha funzionato come un cocktail esfoliante altamente efficace che ha radicalmente trasformato il paese nel breve giro di pochi anni, spingendo in superficie cellule nuove e vitali in cambio però di un certo prezzo da pagare per questa cosmesi. O meglio, più che una cosmesi si è trattato di una operazione di chirurgia plastica che rende la Cina di oggi quasi irriconoscibile a coloro a cui era familiare appena qualche anno fa. L'urto più dirompente si è prodotto nelle città e soprattutto a Pechino, dove a una bulimia edilizia si è sommata l'ansia da restyling, o meglio, quasi da catarsi epocale, prodotta dall'appuntamento con i Giochi Olimpici. Di fronte a tali profonde trasformazioni non si cessa di specchiarsi nella continuità di un'identità storica e culturale, ma si è forzati anche a riconoscere questa identità come qualcosa di precario e mutevole, specie quando è costretta a ridefinirsi in rapporto a paesaggi urbani che forzatamente e rapidamente cambiano. Gli squarci di visioni cittadine, sottoposti a subitanee demolizioni e istantanei rifacimenti, hanno perso le abituali connotazioni storiche o relazionali, ed appaiono, in questo momento esatto in cui siamo testimoni del contestuale processo di trasformazione, come dei non-luoghi, come scenari alieni da nuovo post-urbanesimo.

Parte della portanza critica dell'opera di Huang Rui risiede – se si può parlare di residenza nel caso di mattoni slegati da una costruzione e quindi essi stessi privati di una dimora – nel riproporre lo stesso drammatico e impellente paradigma di alienità e straniamento attraverso un linguaggio che è uno, appena declinato, essenziale lacerante, laconico, perentorio, incorruttibile dell'artista.

Il mattone è per se stesso fonema base di un linguaggio e detonatore di un dialogo. È intrinsecamente e ontologicamente legato al processo del costruire e all'esperienza della progettazione. Attraverso l'utilizzo e la composizione dell'unità base del mattone, materiale di per sé umile e inutile, se non inteso in un insieme o in una corallità, si produce la forma e con essa la concertazione e la città, nel suo doppio volto di realtà urbana e di valore politico in quanto motore propulsore di un processo progettuale ed esecutivo. Il mattone rappresenta così il nesso tra la città come luogo individuale e comunitario dell'abitare e la città come luogo teorico della cittadinanza.

Allo stesso modo i 2229 mattoni giunti a Roma da Pechino, rappresentano il nesso ed il dialogo tra l'assoluto storico, rappresentato dalla progressione temporale tracciata attraverso i calendari ufficiali gregoriano e dinastico cinese, e il trasmutare umano di esistenze che solo transitano senza lasciare tracce, non cadenzato dal flusso cronologico del tempo lineare, ma sincopato in ricorsi ciclici e descritto, o rivelato, dal tempo degli animali.

Ciò che viene messo a confronto e costretto a interagire, insieme ad una triplice lettura dell'evidenza temporale, sono la storia politica e la storia dell'umanità, quella di cui i mattoni, nella loro essenza umile e ordinaria, sono stati testimoni silenziosi, segni visuali tangibili ma inerti della nascita, morte e rinascita del flusso incessante delle vite.

I mattoni demoliti, recuperati e sottratti alla dispersione ma anche sradicati dalla loro prima dimora, sono come testimoni trapiantati, sono una manifestazione afasica in assenza del dialogo e degli interlocutori originari, sono iconizzati e sottratti al confronto, ma possono ancora rivelare quello di cui sono stati quinta e sfondo. Huang Rui scoperchia il tema del non-dialogo della storia con coloro che indirettamente la subiscono, e insieme del dialogo della memoria che le tracce materiali conservano della prospettiva storica, si oppone all'interruzione violenta di questo dialogo e lo ripropone a Roma sotto altra forma. Il dialogo spezzato riprende. Sillabe primordiali di questo dialogo, i mattoni sono costretti infine a parlare e a rivelare ciò che sanno.

La frase attribuita da Svetonio a Ottaviano Augusto acquista quindi, in questo contesto, una risonanza non tanto per la contingenza storica dell'importanza della riforma urbanistica nella Roma Augustea, quanto per la puntualità nel descrivere l'esperienza architettonica romana nel mantenere come riferimento costante, e mai tradire, la conoscenza di quella passata. Ogni nuova operazione comporta un giudizio storico sugli avvenimenti precedenti ed un intervento che con quelli si confronta e a quelli si sovrappone. L'esperienza architettonica occidentale contemporanea eredita e perpetua una impostazione metodologica analoga laddove la progettazione non fa che redistribuire forze e risultanti di processi e stratificazioni storiche. Piuttosto accenna, allude, balbetta ma non omette alcun discorso.

Ed è con questa stratificazione e con l'imponenza dell'eredità antico romana che l'opera monumentale di uno dei più importanti artisti della prima avanguardia cinese della fine degli anni '70 si confronta.

Huang Rui incide e lacera i mattoni che ha recuperato uno per uno a Pechino e li trapianta a Roma, li interroga e li costringe ad una ortogonalità scomoda, necessariamente scorretta e fuori piazza.

Sono fuori posto. Sono una presenza quasi estetizzante, ascetica, rarefatta, ma è evidente che sono fuori posto. È questa l'asistolia che Huang Rui provoca, attraverso l'astrazione prodotta dalla loro stessa collocazione innaturale: i mattoni giacciono giustapposti, coricati a terra, in piano, a formare una superficie orizzontale invece che ergersi a costruire un muro verticale. Sono alienati, sradicati, interdetti dalla loro funzione e sono, inoltre, apolidi, ma acquistano, ora almeno, e qui, una cittadinanza temporanea.

Ecco, ci ha ipnotizzato con la materia immateriale di grigio impalpabile non-Pantone che è il colore di Pechino, ci ha fatto cadere nella trappola intellettualistica del calcolo temporale, ci ha servito il rompicapo, ci ha incantato e ha lusingato le nostre capacità di calcolo, ma non ci siamo accorti che, con garbo e fermezza, in suo completo potere, ci stava già trascinando altrove, attraverso il suo modo di vedere, attraverso la necessità prioritaria di riattivare, innanzi tutto, quel dialogo.

In questa opera Huang Rui si spinge in profondità fino a denudare e toccare l'essenza elementare di un'urgenza, quella di un dialogo interrotto a Pechino ma con un incipit che possiede un'ansia furiosa e inesausta di proseguire il discorso. Trattenendo il fiato per non perdere il filo, ci ha guidato in un'atmosfera rarefatta, in assenza di ossigeno, dove davvero si fatica a parlare, dove quasi si può solo contemplare in silenzio l'assoluto iconico. È che in questo silenzio non si è raggiunta una vetta catartica, perché si sente leggero ma insistente un rumore, un brusio sommerso, la manifestazione fisica, geosonica di una necessità non solo intellettuale ma umana.