

L'opera di Claudio è caratterizzata per aver percorso una costante esigenza a ricostruire l'identità dell'uomo nella sua totalità. Questa necessità, che può essere intesa come recupero dell'essere-uomo, nella sua duplice attitudine alla razionalità e all'irrazionalità, alla sensorialità e all'intenzionalità, è generata da un bisogno di retroazione che nasce dal desiderio di sospensione della spinta irreversibile della tecnica e del sapere, che ci costringe, specialmente nella seconda parte del secolo, a un continuo, e a volte eccessivo, "evolvere". Il lavoro e il pensiero di Costa sono volti a promuovere una nuova consapevolezza per l'uomo, cioè quella di fargli prendere coscienza del mondo delle proprie origini, come luogo della propria identità. Questo tema è stato presente e saldo durante tutta la sua vita, al punto che oggi possiamo affermare che il suo lavoro si è risolto soprattutto in un costante monito: recuperare l'universo umano legato ai ritmi calmi della vita per non farlo disperdere e stravolgere dal consumismo e dal tecnicismo della società di oggi.

Le motivazioni del suo "fare" nascono proprio dal clima del post-sessantotto. La contestazione di quegli anni, che si era imposta rapidamente come riattualizzazione di proposte ideologiche e di certezze dogmatiche, dimostrava i suoi limiti teorici e la sua incapacità di sottoporre a critica se stessa come la sua storia. La visione alternativa della modernità, che contrastava in profondità il modello portato avanti, dal capitalismo tecnologico e consumista, non riusciva, a causa del repentino succedersi degli eventi, a saldarsi con la componente politica. Caduta la rivolta, nel giro di pochi mesi i giovani approdavano sempre più alla disserzione del politico, al ripiegamento sulla sfera privata. Finiti i grandi dibattiti pubblici nasceva un nuovo "individualismo edonistico". Il sistema del Parte avvertiva, sin dagli anni '68/'69, questo cambiamento, che si esprimeva sia attraverso un indebolimento del concetto di storicità, sia mediante la comparsa di una nuova tonalità affettiva, che può essere intesa come un ritorno alle teorie del passato.

Una nuova sintassi di dominio temporale sostituiva sempre più la volontà di proseguire a ogni costo la rivolta dei linguaggi come spinta "verso un continuum trasgressivo" e come impulso alla negazione.

Così Claudio Costa, con alcuni artisti europei e americani, si trovava partecipe di quel movimento delle "Mitologie individuali" (termine coniato nei primi anni '70 da Gunter Mctken), che si caratterizza per una forte necessità di uscire dalla realtà del presente per realizzare una nuova immagine del mondo. Tale movimento si è distinto per la ricostruzione del passato soggettivo (Christian Boltanski), per le forme e per gli involucri dei reperti del passato (Anne e Patrick Poirier), per la rifondazione delle forme naturali (Nancy Gravcs, J.M. Berthoin c Nikolaus Lang), per la riformulazione di miti e di riti antichi (Antonio Paradiso), per la ricostruzione di piccole abitazioni, nelle fessure dei muri, di un popolo inventato (Charles Simons) eccetera. Ci si trova immersi in un'arte che ha bisogno di "*ricostruire i ricordi*" per costruire una storia, una possibilità di evasione che anticipa il decostruzionismo del Post-Moderno fine anni '70. Gli artisti appartenenti a questo movimento delle Mitologie Individuali hanno portato avanti una visione poststrutturalista della società, dove mediante la riscoperta dell'identità legata alla memoria, si sono poste le basi di un nuovo modo di pensare i rapporti fra tradizione e innovazione, fra passato e futuro. Infatti recuperando la manualità dell'artista e sostituendo i diversi modelli di profondità, con pratiche legate alla superficie, si era abolito il riduzionismo elitario di molta avanguardia allo scopo di recuperare un'espressione più coinvolgente e calda, e quindi più accettabile, dell'arte stessa. La passione di un tempo trascorso viene assunta come simbolo di una rilettura interpretativa del futuro, un futuro probabile che ritorna come immagine ciclica del nostro passato. Nel libro *Evoluzione ed Involuzione* del 1971 Claudio Costa fa riferimento all'esplosione dell'Universo nel suo momento iniziale, il Big Bang, considerato come punto di origine, come zero assoluto. Nasce in Claudio l'esigenza di allontanarsi dai territori dell'Arte Concettuale, e questo si risolve attraverso una profonda indagine sulla genesi delle cose. Egli può così tornare là dove esse hanno avuto origine, percorrere le varie direzioni prese dall'uomo nel suo cammino evolutivo e denunciare l'eccessivo allontanamento della condizione umana da quella originaria. Evolvere non significa solo

"una lenta ed incessante trasformazione delle specie viventi nel corso di millenni", ma soprattutto la possibilità per l'uomo di conoscere "le cose come spazio occupato nel mondo, dove i fenomeni sconosciuti sono tali in quanto occupano spazialità della nostra conoscenza." Conoscere vuol dire quindi occupare, mediante le nostre capacità cognitive e creative, lo spazio intorno agli oggetti. La comprensione da parte del "soggetto verso le cose" non sarà soddisfatta fintanto che esisterà "un territorio della cosa" bandito dalla conoscenza nel pensiero di Costa. 11 termine evolvere si lega interattivamente al suo opposto "involgere", in quanto il processo evolutivo, nel suo continuo procedere, toglie all'uomo la vastità e Foriginarietà del suo essere, per parcellizzarlo e frazionarlo sempre più. L'arte, per questo artista, diventa il mezzo e il campo attraverso il quale egli può operare questa vibrata denuncia e il suo linguaggio lo strumento per recuperare l'estensione della spazialità del l'essere-uomo in tutte le sue diverse direzioni e in tutte le sue facoltà immaginative. I suoi oggetti non sono mai puliti, freddi, asettici, ma recuperano una dimensione vissuta e calda, "portano con sé anima e pelle", sono insomma vivi e pulsanti. Scrive Costa: "L'arte è in grado di fornire il passaggio col quale si possono liberare gli stati nascenti e puri dell'essere, vicini alle radici della commozione e della meraviglia". In questo passaggio sta l'originalità della sua indagine che mette in luce il paradosso stesso della creazione artistica e ci fa intuire l'atto creativo proprio nella sua forma di evento. E in questo atto convergono creazione e regressione, sia come temporalità che sospende la legge del suo sviluppo, *in quanto sconvolge il suo abituale senso di marcia*, che come degrado, che pone in causa la spontaneità del suo orientamento, la sua tendenza alla distruzione. Nei lavori delle "Colle" e delle "Tele acide" del 1970, la materia iscrive il tempo al suo interno e il tempo dell'esperienza ordinaria riafferma questo tempo in sequenza rovesciata. Le "Colle", mentre essiccano, si alterano e tendono a rovinarsi, affermando la loro regressione da uno stato iniziale al punto in cui, diventate superfici diverse, abbattono il confine della propria distruzione, in modo da consentire l'esistenza di una nuova possibilità di essere e di proporsi come atto creativo. Se "evolvere" significa "in voi vere" la totalità dell'umano, cioè togliere la vastità e l'originalità del suo essere per parcellizzarlo e frazionarlo, "evoluzione ed involuzione" diventano al contrario un'asserzione metaforica risonante capace di arrivare a un alto grado di ricerca che implica una successiva elaborazione: cercare di far comprendere che l'uomo fa parte di un'umanità senza destino. Nel settembre del 1975 egli fonda il Museo di Antropologia Attiva a Monteghirfo con l'aiuto di Aurelio Carni nati. Monteghirfo è un piccolo paese nell'entroterra ligure, tipico della condizione contadina di questa regione. Una delle case del villaggio, ormai semideserto per l'esodo verso la città, era stata chiusa alla morte del capofamiglia, Questa casa rimasta completamente intatta nel tempo, dove gli oggetti conservavano la loro integrità spaziale, diviene motivo di attenzione particolare da parte dell'artista, che vi passa qualche mese a ripulire e togliere polvere alle cose là contenute. Procedo successivamente a catalogarle e a nominarle nel linguaggio originario del luogo, nella speranza di restituirle a quella cultura delle risorse con la quale era possibile identificarle. A differenza del gesto di Marcel Duchamp, che nel 1913 presentava in un Museo un oggetto manufatto già prefabbricato, sul quale si era limitato ad apporre la firma elevandolo in tal modo a forma artistica, Claudio Costa lascia l'oggetto nel suo luogo originario, conservato nell'ambiente che lo ha visto nascere e lo ha contenuto. Mentre Duchamp aveva estraniato l'oggetto dalla sua funzione, Costa, trasportando tutto ciò che è mobile di un museo, come le luci, le transenne, i cartelli indicatori attorno all'oggetto, ne esalta la funzione. Se l'oggetto in Duchamp è trovato, scelto, isolato, l'oggetto del Museo di Monteghirfo è un oggetto ritrovato, in rapporto continuo con gli altri oggetti e con le altre realtà. Se l'oggetto in Duchamp è autosufficiente, autosignificante, afunzionale, l'oggetto di Monteghirfo non è solitario, in quanto viene posto in costante interazione con gli altri oggetti e con il paesaggio che lo circonda, conservando così l'identità della sua funzione e del suo modello antropologico. Claudio può così raggiungere uno dei suoi obiettivi: "rendere la funzione agli oggetti e alle cose se si vuole che la cultura, anche quella materiale, torni a far parte della nostra storia." Nel 1976 teorizza il concetto

di "Work in regress". Secondo l'artista questa affermazione non va intesa come ingenuo ritorno alla semplicità originaria, ma come un'onda carica di presente che si deposita in una zona privilegiata del nostro passato remoto. Egli definisce così la categoria del "Work in regress" come pratica e coerenza di vita, come impostazione mentale, per comprendere fino in fondo ciò che ci viene dal profondo delle stagioni trascorse, dalla vita dei progenitori, per capire le istanze del quotidiano e avvicinarsi più consapevoli alla dimensione probabile del domani. Qualche tempo dopo l'apertura del museo di Monteghirfo, Costa comincia a ricoprire di terra incollata gli oggetti ricostruiti che appartengono a una cultura dimenticata: quella contadina. L'artista, dopo aver riposto l'oggetto nel suo luogo di appartenenza e significanza, vuole ora, attraverso la ricopertura, mettere in scena questi oggetti sospesi, quasi abbandonati e dirigere su di essi una nuova attenzione, *cioè toglierli dalla sospensione della soglia critica*, per dar loro senso. La situazione di soglia è appunto quella in virtù della quale la stessa cosa ci viene presentata contemporaneamente come frammento di un mondo e come apparenza casuale. Attraverso questa ricopertura l'artista cerca di porre un fragile scudo "contro la rapina che la nostra civiltà consuma indisturbata sulla cultura contadina". Per Costa "creare" è piuttosto "ricreare", cioè rappresentare antropologicamente l'atto creativo come una sorta di movimento all'indietro. E per poter ricreare occorre regredire nel tempo: dalla morte alla vita, dalla fine al principio. È come dire: "La creazione è regressione antropologica dove il conoscere è ricordare il conosciuto lontano". Nel lavoro *Le case di fango* Costa porta avanti questo modo di operare, ricostruendo e ricoprendo gli oggetti e le forme viventi. Il Museo di Antropologia si combina e si sviluppa nel Museo di Storia Naturale, dove gli anfibi, i pesci e le scimmie "vengono fatti salire sulle vecchie scale legnose e ripide come - i sentieri di quelle valli - a disporsi in calchi fra gli arnesi per la spremitura dell'uva". Nell'anno successivo, nella mostra tenuta a Genova alla Galleria Forma dal titolo: "Il miele dell'ape d'oro", l'artista vuole ritrovare il senso "panico della natura". L'esposizione si articola e si struttura in tre luoghi: il primo prende il titolo "Gli strumenti solidali con un'agricoltura terrestre", il secondo "Il miele dell'ape d'oro" e il terzo "La stanza del mistero". Nella prima stanza Costa, partendo da una madia ricoperta di terra e riempita di letame, affronta il tema delle proprietà rituali delle feci mentre, con la ricostruzione delle forme degli arnesi per lavorare la terra, egli vuole evidenziare "la situazione di soglia" degli oggetti appartenuti a una "agricoltura terrestre": frammenti di un mondo pieno di significanza e di calore, attraverso cui Costa vuol catturare lo sguardo dello spettatore. La mostra offre l'opportunità di portare il "mondo dell'umano-agricolo" nella grande città trasformandolo in un monito ecologico a non perdere il senso delle cose naturali e umane. L'opera di Claudio Costa mantiene questa costante intellettuale che è quella di un continuo testo visivo e teorico, spesso quasi pressante, rivolto all'uomo affinché non perda il proprio statuto antropologico, il proprio spazio di fronte alla natura e ai suoi misteri. In una intervista riportata nel libro *Work in regress* (Ed. Factotumbook) lo stesso Costa afferma: "L'oggetto vero non compare mai: la madia è ricoperta di terra e, con il corno e il letame, assume un valore simbolico di feticcio animale". La pala, la zappa, il rastrello, appesi al muro, sono ricostruzioni in terracotta che conservano una funzionalità artigianale ben precisa. L'artista aggiunge: "La fotografia incorniciata dell'oggetto vero mi serve come traccia, come riferimento per la sua ricostruzione, mentre l'impronta in terra mi dà la misura della sua missione reale". L'oggetto del ready-made di Duchamp, reso neutro dalla operazione, diviene, in Costa, "ripassato" attraverso la ricostruzione, la sua traccia, la sua immagine, ma in special modo, attraverso la sua impronta in terra che dà all'artista e al pubblico la sua dimensione reale. La traccia e l'impronta delimitano lo spazio di conoscenza dell'oggetto stesso. Ripaesamento è, anche in questa mostra, il tema dell'*agricoltura celeste*, un termine di derivazione alchemica: "agricoltura celeste" come punto di arrivo dell'*Opus* e dell'*Aurum non vidgi*, come coltivazione sul piano mentale, sia della necessità del mito, che della collettività della psiche. Nell'estate del 1977 Costa è invitato da Ginter Metken a Kassel alla Documenta 6 nella sezione "Archeologia degli umani" con il grande lavoro *Antropologia riseppellita* composto da sei

casce di legno dipinte di fango, piene di oggetti dell'agricoltura terrestre dove appunto vengono rappresentate delle caverne, delle grotte e anche delle case coloniche abbandonate, sepolte sotto terra per una futura e possibile riscoperta archeologica. Da questo avvenimento "il lavoro di Costa si va sempre più orientando verso l'esaltazione del mistero, della filosofia alchemica, verso l'interiorizzazione, il recupero di un mondo poetico personale e collettivo, verso quella libertà dell'invenzione che l'arte porta alle estreme conseguenze (Lara Vinca Masini). L'artista dedica ancora l'ultima parte della sua vita a Marcel Duchamp, il personaggio che egli ritiene più importante dell'arte del XX secolo. La vera problematica di Claudio non è tanto quella di entrare nell'area duchampiana, come era stato in effetti per Fluxus, ma piuttosto quello di rovesciare il lavoro del maestro dadaista, cercando l'opposto dialettico di ciò che Duchamp aveva fatto. Se per Duchamp l'alchimia rimane un problema invisibile, un rifugio segreto, un labirinto del quale egli solo conosceva la chiave di lettura, un mondo ermetico completamente chiuso, per Costa diviene esplicita "dichiarazione". Così l'artista, citando l'immagine alchemica, ne segue i mondi immaginari e ce li restituisce attraverso visioni irreali. Nella mostra "La metafisica del quotidiano", egli fa una vera dichiarazione sulla visibilità dell'alchimia. Una volta dichiarato, il problema alchemico diventa la base di una rilettura omogenea dei miti, dell'irrazionalità e di tutto ciò che si afferma come pura latenza, cioè come fantasma, come immagine, come ombra o come doppio. Claudio citando l'immagine alchemica, ne segue i mondi immaginari e ce le restituisce attraverso visioni irreali. Oggi possiamo meglio capire alcuni suoi lavori dei primi anni Ottanta, che erano apparsi all'epoca troppo ricchi e pesanti: erano frutto della necessità provata in quel momento di attraversare l'immagine barocca, in quanto la visione alchemica porta, se la si vuole percorrere completamente, "alle sponde esteriori dell'artificio". Nell'alchimia di Costa, viene infatti a cessare il rimando all'uso della metafora, che diviene affermazione tout-court. Attraverso il suo "concetto di tempo trasportato" viene ribaltata la problematicità della spazialità della Seconda Avanguardia di questo secolo (1958-1970) e si aprono nuove possibilità interlinguistiche, cui non sono estranei alcuni fenomeni posteriori di "ripaesamento" della pittura stessa, come quelli del Post-Moderno, della Transavanguardia e della Pittura Colta.

Enrico Pedrini