

# APRIL IS THE CRUELLEST MONTH

Un'installazione di **Anna Valeria Borsari**  
A cura di **Giulia Colombo**

*April is the cruellest month* è l'ultima installazione di Anna Valeria Borsari, allestita nella rotonda coperta della ghiacciaia della Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano e visitabile dal 4 al 19 aprile 2024. Il titolo è un prestito e un omaggio al celebre incipit del poemetto *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot, pubblicato per la prima volta nel 1922 sulla rivista "The Criterion", riaffiorato alla memoria dell'artista mentre, nelle ultime giornate di aprile dello scorso anno, stava raccogliendo le immagini di guerra provenienti da trasmissioni televisive e da amici, poi ricomposte nell'opera. Per questa installazione l'artista ha attinto a forme mediali e riferimenti eterogenei - linguaggio letterario e visivo, fonti storiche e contemporanee - secondo una modalità che le è propria ormai da decenni e dove il sottile effetto di vertigine poetica origina proprio dall'incontro-scontro tra la quotidianità, l'esperienza empirica personale, con gli strumenti e gli argomenti della narrazione storica, del mito, del racconto biblico, ma anche della tradizione artistica e letteraria.

In *April is the cruellest month* l'attualità prende la forma di numerosi fotogrammi strappati ai telegiornali che mostrano scene di guerra, distruzione e conflitti in corso in diverse parti del mondo. Questi frammenti riconoscibili, anche se volutamente non ricondotti a una specifica guerra in uno specifico luogo, sono collocati su una tela a cavalletto e circondano un'immagine centrale più grande: qui, in una strada qualunque, una donna

di spalle è intenta a osservare una sequenza di piccoli dipinti che ritraggono generici vasi di fiori, poggiati al muro esterno di un edificio di una città ucraina. La locandina di un film e una scritta in cirillico, “oggi sullo schermo”, chiariscono che la parete cui i dipinti sono addossati è quella di un cinema, ma l’ingresso è sbarrato. Perché? Nessun dettaglio conferma il sospetto che vi sia un nesso tra le fotografie di bombardamenti e il cinema serrato. Eppure, letto nell’insieme, quell’episodio di vita comune assume i contorni di un istante di precaria normalità che si stacca dal corso “superiore” delle vicende storiche: una guerra, si intende, è l’orizzonte che accomuna questi stralci di distruzione e quiete, di straordinario terrore e ordinaria tranquillità.

Questa sovrapposizione e compresenza di più tempi, l’uno vicino all’osservatore, irriducibilmente individuale e presente, l’altro in certo senso sovra-umano, indipendente dal percorso esistenziale di ciascuno, talvolta radicato in un passato di cui si è persa l’origine, definisce la natura concettuale di molte opere di Borsari e rappresenta uno dei motivi di ricerca più indagati dall’artista. E su questo punto si impernia una prima, importante corrispondenza tra Borsari e T. S. Eliot, per il quale “tutte le manifestazioni del tempo sono contemporanee” e che attraverso la poesia muove dal piano materiale a uno metafisico nel tentativo di esprimere in versi ciò che di universale e immutabile accomuna l’esistenza degli esseri umani. Eliot inizia la stesura di *The Waste Land* nel 1921, in un momento di grave difficoltà psicologica (il poema è scritto durante un soggiorno di cura da un esaurimento nervoso presso un sanatorio di Lonsanna, su cui pesa anche il matrimonio infelice con Vivienne Haigh-Wood). D’altronde *The Waste Land* è intimamente informato dai contemporanei accadimenti storici e dal diffuso senso di perdita del baricentro che segue il primo conflitto mondiale, in linea con una condizione esistenziale elaborata da gran parte della generazione modernista di scrittori, poeti e artisti. Il citazionismo che caratterizza il poemetto eliotiano, tanto raffinato nel derivare spunti teologici, filosofici, letterari da un bacino di erudizione notevole, che spazia da Sant’Agostino a Dante, ai simbolisti francesi, al teatro elisabettiano, alla letteratura contemporanea americana

e inglese, quanto ossessivamente impiegato in quasi tutti i versi che lo compongono, è tra le spie più evidenti di questa ricerca forsennata di appigli che puntualmente non sono più in grado né di conferire autorevolezza alla voce poetica, né di fornire appoggi morali in tempi di inquietanti fermenti bellici. Ciò che si sgretola, sotto gli occhi di Eliot, è un intero complesso di verità culturalmente consolidate, di grandi maestri sui quali il poeta ha costruito una vita di studio, ricerca e produzione letteraria, ma che improvvisamente, di fronte allo sfascio e allo spreco di vite umane, si mostrano inabili a guidare l'umanità che le ha prodotte.

La riflessione sul tempo – tempo interiore e tempo storico – che Borsari condivide con Eliot si esprime anzitutto nella sentita esigenza di prendere le mosse, nel proprio agire artistico, dall'osservazione della contemporaneità, per poi spingersi oltre e trovare la forma più adatta a una resa universale, *senza tempo*, del messaggio.

Un secondo motivo di assonanza riguarda il procedimento espressivo che è alla base della costruzione dell'opera. In un notissimo saggio dedicato all'*Amleto* di Shakespeare, scritto pochi anni prima di *The Waste Land* e pubblicato poi nel 1917 nella raccolta di scritti critici *The Sacred Wood*, Eliot mette a punto una formula di grande fortuna con la quale spiegare la modalità con cui l'emozione è suscitata da un'opera. Egli ritiene che in arte l'emozione non si possa rappresentare: essa *accade*, prende vita in noi dall'interazione complessa di oggetti, parole, immagini, che egli chiama “correlativo oggettivo” dell'emozione: “l'*inevitabilità*” artistica - afferma - sta in questo completo adeguamento dell'esterno all'emozione”.

In maniera analoga, Borsari può avvalersi di volta in volta di mezzi pittorici, sonori, linguistici, coinvolgendo lo spettatore ora in una dimensione spaziale, ora tutta mentale. Nella scenografia essenziale di *April is the cruellest month*, notiamo che di fronte alle immagini di guerra è posizionato un tavolino, sul quale poggia un vaso contenente un mazzo di fiori freschi. Ad un primo livello di lettura, questi ci rammentano ancora una volta il fluire incessante del tempo. Il loro lento appassire funge, secondo una sedimentata tradizione iconografica, da *memento mori*. Tuttavia, la familiare presenza dei fiori, per quanto incongrua in una biblioteca, dispiega

in realtà altre funzioni. L'anomalia, soprattutto se minimale, di un oggetto "fuori contesto" è un altro degli espedienti prediletti da Borsari, la condizione necessaria a risvegliare l'attenzione dello spettatore accompagnandolo nell'opera in punta di piedi, senza suggerire alcuna risposta alle domande che essa pone. Sono i fiori freschi ad attivare un meccanismo di rispecchiamento con le immagini, non tanto per contrasto con le vedute di devastazione, che continuiamo a respingere internamente come fatti innaturali ed estranei alla nostra esistenza, ma per affinità con quella scena di calma apparente, sospesa nella sua vacillante normalità. Potremmo essere noi la persona che, di passaggio sul marciapiede in un giorno d'inverno, si accosta distrattamente ai mazzi di fiori dipinti e ne assapora per un istante la muta bellezza nell'incombente frastuono di un bombardamento? Tutto questo, la promessa di un'innocente evasione al cinema, un quadretto senza pretese che attira su di sé occhi stanchi ma ancora desiderosi di bellezza, potrebbe scomparire presto. Come già nelle precedenti *Opera ambulante* (1983) e *Quello che ha visto la moglie di Lot* (1981), il nostro sguardo si rispecchia in quello di un altro e trova nella mediazione figurale e concettuale dell'immagine il suo punto di fuga.

Per Borsari, i fiori sono il correlativo oggettivo dell'inquietudine e, di fronte alle fotografie, quasi un tributo alla virtualità della rappresentazione e ai suoi poteri. La parete magica verso cui siamo dirottati è, al contempo, altare e schermo da cui prende avvio un percorso di rimandi e allusioni, verso un altrove appena accennato che apre alla possibilità di un altro spazio e un altro tempo. Quando l'incantesimo dell'immagine si interrompe ci accorgiamo della sua inconsistenza e, ponderando la lente distorcente di quel cannocchiale attraverso cui abbiamo osservato la realtà, siamo sorpresi della distanza che riesce a simulare. Ma è davvero un'illusione? Oppure ogni immagine, adeguatamente inserita in una cornice e predisposta così ad essere veramente *guardata*, opera in noi un dislocamento e spalanca sempre dalla sua superficie un'insondabile profondità?