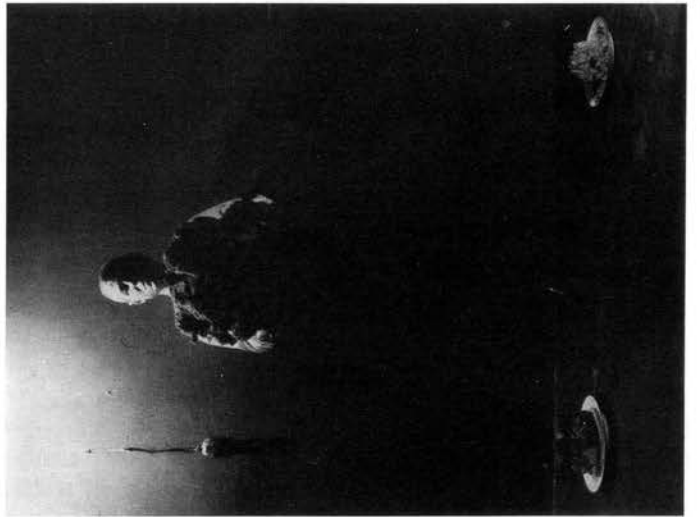
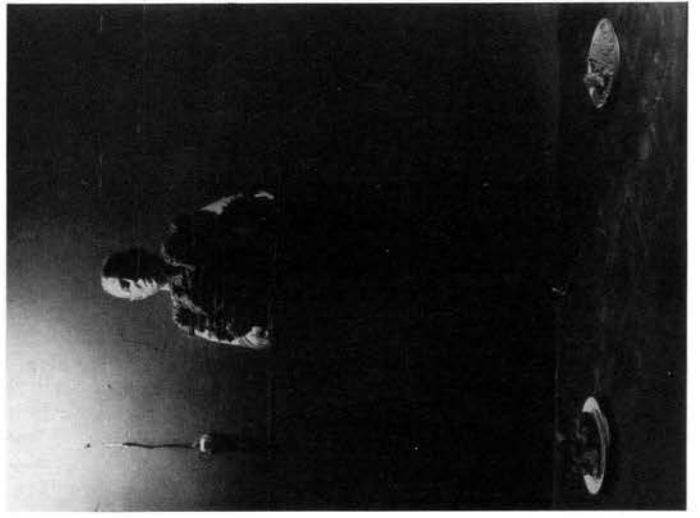
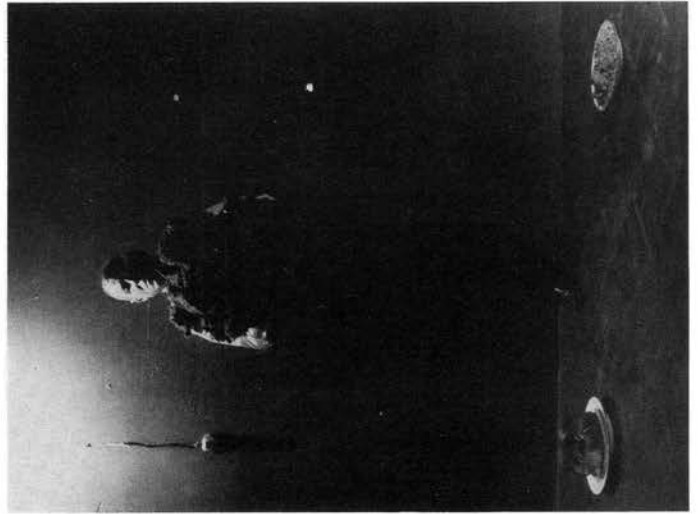
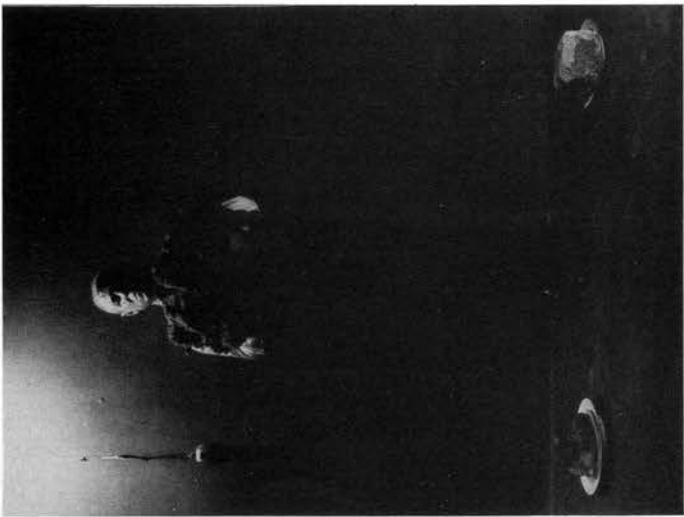
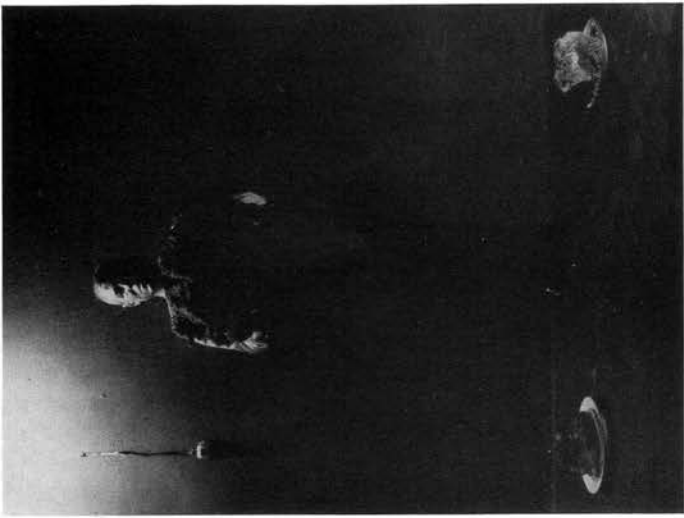
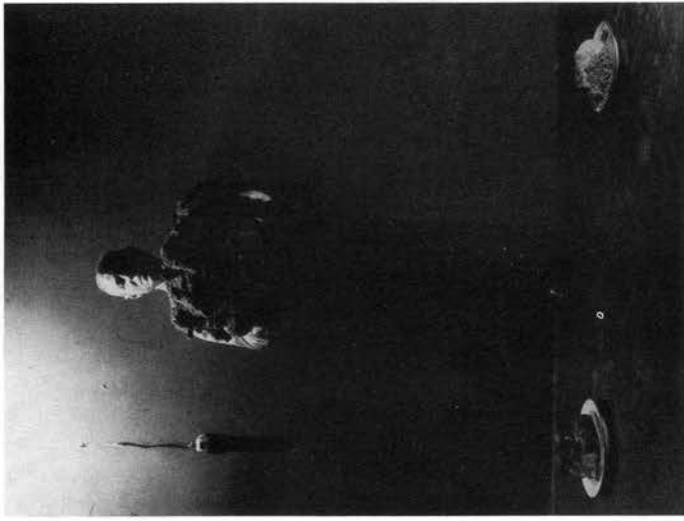
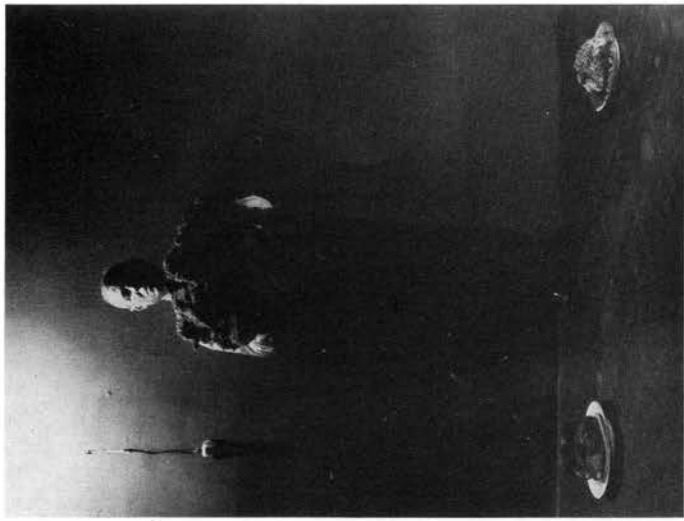




Michele Zaza, *Dissoluzione e mimesi*, 1974.
 Courtesy Galleria Forma, Genova. Foto De
 Pinto.

MICHELE ZAZA

TOMMASO TRINI

Sulla strategia

L'arte di Michele Zaza si svolge sulla scena di una lotta a cui assistiamo da oltre cento anni. Culturalmente, è la scena al tramonto dell'avanguardia; dove l'eterna lotta del nuovo contro il vecchio, dell'innovazione contro la tradizione, ha assunto il particolare colore storico del sangue raggrumato: dell'*ideologia separata* che l'avanguardia ha eretto e che oggi vuole abbattere. I lavori di Zaza rappresentano tale scena, la mimano dialetticamente, ma non vi sono più immersi, perché non sono più avanguardia.

Altri fondali della rappresentazione. Questa avviene, figurativamente, in interni usurati dal tempo, tra pareti scalinate dalla vita vissuta; è agita da personaggi assenti, privi di ruoli e funzioni, che però si prestano a farsi fotografare in chiari gesti insignificanti e significanti insieme. Guardano, meditano, mangiano, s'addormentano, senza recriminazioni né speranze — diresti che la filosofia dell'assurdo li abbia resi sereni ed efficienti. Così passano dal mito alla storia e dalla storia al mito senza i diaframmi di morte che l'arruolamento nel mito o nella storia, in uno dei due eserciti contrapposti, porta in sé.

Zaza conosce bene il suo terreno. E' il suo cerchio d'investimento dell'immaginazione e di dispendio biologico. Zaza è nato sul Mediterraneo e i suoi attori sono stati finora suo padre, sua madre, e lui stesso; il che può anche non volere dire nulla, ma nulla nel suo lavoro vuole dire altra cosa e diversa da quello che è e si mostra. L'artista lavora con ciò che conosce, comprese le opere di Camus, di Sartre (quelle politiche), di Epicuro e di altri pensatori, su cui ha riflettuto. Conoscere bene il proprio terreno e la propria posizione è fondamentale per la strategia. Una visione strategica è alla base dell'arte di Zaza.

L'attualità storica dell'arte, in questi anni '70, non sa ancora di proiettarsi oltre quell'isola della storia che chiamiamo, ancora, avanguardia: sulle sue propaggini la tettonica della cultura sta sollevando un altro continente. Di ciò sono

coscienti alcuni giovani artisti come Zaza, pochi in verità. La questione non sta nel nominare e definire queste brume oltre il presente: sarebbe ancora avanguardismo. Dev'essere certamente immaginato e voluto, questo nuovo continente, ma al fine principale di favorirne e la nascita e il distacco dalle lunghe zanne del presente.

A tale compito sembrano concorrere le forme concettuali e narrative dell'arte d'oggi. Lo fanno in modo corretto quando riescono a modificare sia il gioco che le regole del corso dell'arte grazie a una serrata critica ed analisi del presente; non muteranno nulla se si limitano a dipanarvi i loro sottili fili di evoluzione linguistica. Troppa avanguardia che si prende per qualcos'altro oscilla tra la cronaca mondana e il mondo iperuranio. L'arte concettuale, che deriva dalla logica *minimal* il suo fondamentale assetto platonico, stagna spesso nel puro mondo delle idee: essenze come la natura, il funzionamento, la logica simbolica dell'arte, sono spesso banalmente reificate, non pensate nel movimento dialettico dei concetti. L'arte concettuale che si vorrebbe materialista, perde volentieri uno dei suoi termini dialettici: la materia, cioè l'opera e il suo contesto sociale nei suoi modi di produzione. Così scade nel materialismo metafisico e idealistico che ritroviamo in tanti «concettualisti» a parole. D'altro canto, le forme narrative (ove includo l'arte del corpo, la nuova scrittura, e tutti gli emergenti modi di comunicazione orale) s'appagano altrettanto sovente di esibizioni mondane nei vari circoli esclusivi dei media (l'immagine più la scrittura, le tecniche di riproduzione meccanica, ecc.). Ora, né la cronaca mondana né il mondo iperuranio possono davvero trasformare l'arte.

Tra questi eccessi per difetto di comprensione del reale, le sequenze fotografiche di Zaza costruiscono *tranches* di vita reale in atto di compiersi in un percorso segnato da concetti: simile è il pensiero vivente che va dalla pratica alla conoscenza e dalla conoscenza alla pratica, secondo il movimento su cui muove il materialismo storico e dialettico. Sono condizioni esistenziali, quelle presentate

da Zaza, che possiedono tutto il coinvolgimento necessario per attirarci in esse con immedesimazione attiva, con «impersonazione»; e nel contempo, sono distaccate da noi, così da farci riflettere sul loro linguaggio, mediante quel senso dell'assurdo che caratterizza tali condizioni, e che io considero non tanto un fondale filosofico dell'artista, un apriori, quanto uno stratagemma, un mezzo strumentale, quasi stilistico, per allontanare quel che vediamo in quel che sappiamo o dovremmo sapere.

L'estraniamento che Zaza raffigura nelle sue sequenze di vita in atto — ma ferma, raffreddata, simbolizzata — ha certamente qualcosa a che fare con il disegno strategico dell'artista di estraniarci dalla mondanità dell'arte attuale, e ciò allo scopo di spostare la scacchiera dei problemi da porre e riporre in altri modi.

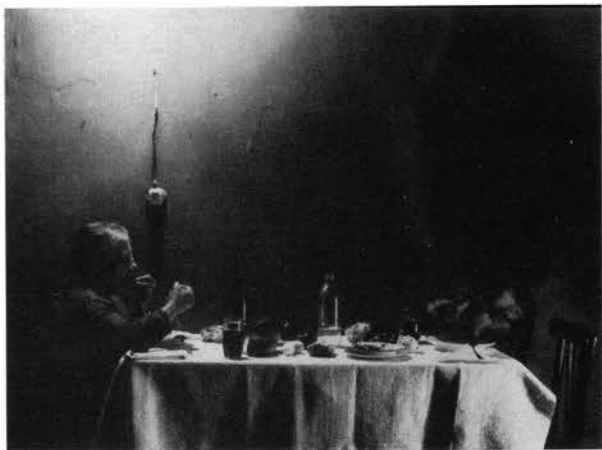
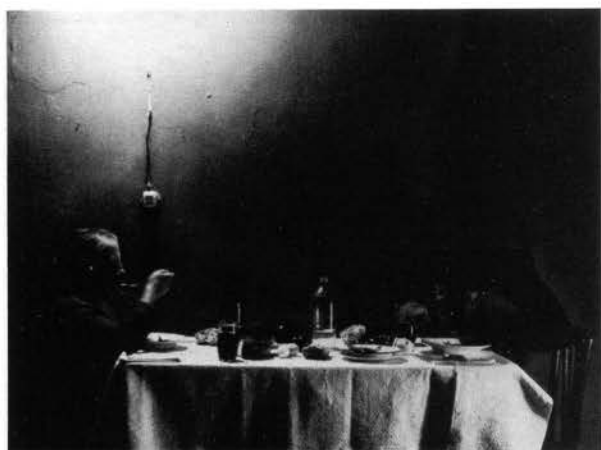
L'avanguardia impossibile

Come dirà Zaza, la sua arte inizia verso il 1970 con la «coscienza dell'avanguardia impossibile». L'avanguardia è divenuta obbligatoria, non trasgredisce più, fa parte del mito che serve il mercato; dunque non è più possibile.

Zaza avrebbe potuto allestire azioni teatrali dal vivo, secondo la tecnica in voga della *performance*. Ha preferito, invece, la mediazione fotografica all'immediatezza teatrale. Le persone e le azioni dei suoi lavori, che raffigurano lucide condizioni esistenziali, sono sottratte alla vita reale e vissute invece attraverso il pensiero che si muove nei concetti (dialettica); alla continuità teatrale, dove s'incarnano i miti, subentra la discontinuità fotografica.

Sarebbe interessante analizzare l'emergere in arte dell'opera per sequenze discontinue rispetto al diffondersi della coscienza scientifica e all'idea della discontinuità con cui oggi si vuole pensare la storia e si rifiuta la causalità.

Da Reinhardt in poi, molti artisti sono consapevoli della fine dell'avanguardia in termini storici (nel senso che è finita). A me sembra che lo spessore esistenziale



Michele Zaza, *Dissoluzione e mimesi*, 1974. Courtesy Galleriaforma, Genova. Foto De Pinto.

della sua opera — basata sulla scèpsi, il dubbio, l'assurdo — addirittura implichi in Zaza una condanna filosofica dell'avanguardia (nel senso che non c'è mai stata veramente). Così difatti scrive su *Data* nel '74: « l'arte non offre possibilità alternative alla condizione umana addomesticata, ma è al contrario la risultante di questa condizione, e così si perpetua... ».

Passiamo attraverso le fasi e i lavori di Zaza. Con il ciclo iniziale della *Cristologia*, l'estetica è assimilata alla cristologia (o dottrina delle due nature, divina e umana, unite in Cristo), e più tardi sarà definita « un sistema mistico-reazionario tuttora imperante sotto forma di nuova sensibilità ». Prima fase di negazione e accusa non dialettizzata.

Il lavoro *Eстетico cristologico* ('71-72, cinque foto) mostra due zone divise dall'illuminazione mentre le lampade sono progressivamente spente; l'imposizione della cultura dogmatica è contrapposta alla cultura democratica che apprende dal basso; il buio progressivo simboleggia il potere che occulto. Nel lavoro *Pro-soteriologico* ('72, tre foto) il protagonista rifiuta un capolavoro/modello della cultura occidentale (« La malattia mor-

tale » di Kierkegaard) e si spoglia dei suoi abiti; l'atto di liberazione culturale è assimilato alla soteriologia (o dottrina della salvezza e della redenzione dal male).

Dopo la lotta contro i diversi poteri, Zaza simboleggia, nel successivo ciclo della *Dissidenza ignota*, la tensione tra la vita e la morte, il divenire apocalittico, la presa di coscienza e l'introspezione con cui l'uomo affronta il nulla. Eroi di questa dignità umana sono Epicuro e Sisifo. Nei lavori *Dissidenza ignota* ('73, pezzo principale, dieci foto) e *Sisifo ritrovato madre e figlio* ('73, otto foto) compare una pistola come mediazione tra l'atto di vivere e la rappresentazione del vissuto; la sua presenza minacciosa dramatizza il passaggio dalla veglia al sonno, e il trapasso delle generazioni.

« La negazione assoluta, gli amori assurdi, la ribellione euforica sono "omaggi che l'uomo rende alla propria dignità" », scrive Zaza nel '74, dopo avere eseguito il ciclo del *Naufragio euforico*. Il suo lavoro accentua la raffigurazione di stadi o trasformazioni su quella di stati o condizioni. La percezione dell'estraneità, in *La felicità e il dovere nel-*

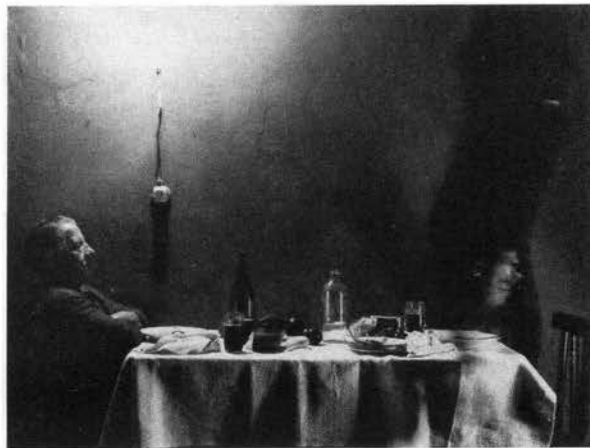
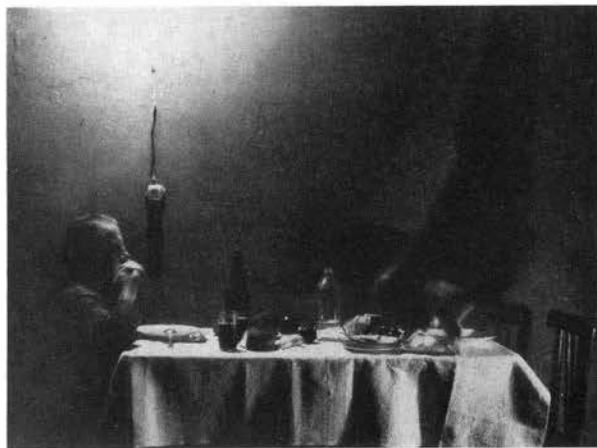
l'universo estraneo (sei foto), è una conquista della trasparenza; la pulitura di un vetro impolverato rivela la scena nascosta di una donna che mangia e carica l'orologio; così l'assurdo è rivelato dalla lucidità, e l'ora della conoscenza ammutolisce.

I due protagonisti di *La felicità e il dovere nella ripetizione omologata* ('74, diciotto foto) mimano gli stessi gesti quotidiani, in una sequenza intervallata dalla presenza dei mass-media (libri e televisione); la copia conforme, l'omologazione, ha pareggiato la realtà vissuta attraverso i media con la vita eterodiretta nell'imitazione. La mancanza di libertà d'azione, o la « libertà contraddittoria », è il tema di *Lo spazio del verbo essere* ('74, sei foto), dove l'andirivieni del protagonista davanti a una porta chiusa rende inutile ogni commento sull'assurdità di vivere « rimanendo schiavo senza speranza di un'eterna rivoluzione ». « Ho il serio dubbio — scrive ancora Zaza — che l'aggressività dell'uomo degeneri, che l'azione politica si traduca in anti-politica, che "tutto" si esaurisca in quella che è l'omologazione storica dell'uomo auto-sconfitto ».

Siamo al recente ciclo delle *Mimesi*

Michele Zaza, *Mimesi*, 1974. Courtesy Marilena Bonomo, Bari. Foto De Pinto.





('75). Ciò che si evidenzia in questo rapido excursus è il fondo dialettico dell'opera di Zaza; su questo fondo si disegna il progetto, etico più che estetico, di continuare il processo rivoluzionario già intrapreso dalle arti, sconfiggendo le resistenze dell'avanguardia divenuta obbligatoria, per riprendere l'avanguardia, non più nominata tale, su un più avanzato piano storico. Un movimento che Zaza ha così definito in una recente conversazione: « La questione è: noi vogliamo sopprimere l'arte, ma dobbiamo realizzarla; oppure, vogliamo realizzarla, però dobbiamo sopprimerla; non si può sopprimere l'arte senza realizzarla ».

Mimèsi come unità dei contrari

Approdare a questa posizione dialettica, dopo gli inizi contrassegnati da atteggiamenti di rivolta prossimi al nichilismo, è stata la conseguenza di una progressiva conquista dell'idea che l'arte, dopotutto, è linguaggio. Zaza si è impadronito della logica del suo lavoro e così può affermare che « le cose si devono capire nel senso della logica, non della storia ».

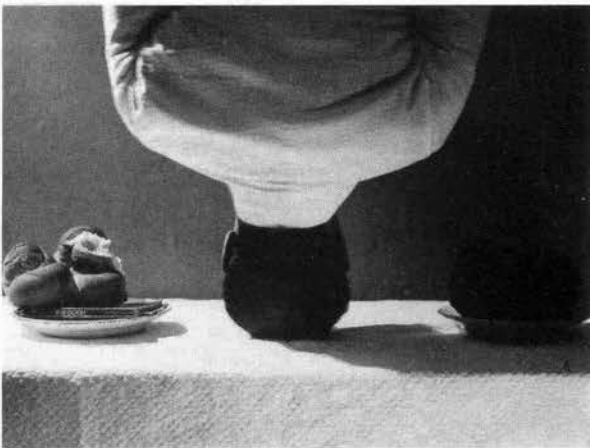
Nella *Mimesi*, il rifiuto della mimèsi tradizionale intesa come imitazione coatta, come immedesimazione passiva, entrambe imposte dagli eccessi dell'intellettualismo (« ho sempre combattuto l'opulenza dell'intellettualismo »), passa attraverso la critica della cultura che si rinchiusa sull'archetipo e sul mito. L'artista, nella più vasta accezione di intellettuale, è il soggetto e l'oggetto di questa critica. Nella presenza capovolta di Zaza, che in *Dissoluzione e mimesi* ('74, cinque foto) compare sospeso e sottosopra mentre imita gli atti del quotidiano pasto di una donna, si configura la posizione anomala dell'artista rispetto alla normalità della vita; la cultura come fantasma pedina la natura in uno dei suoi fondamentali atti biologici, dunque reali, nello stravolgimento; l'imitazione avviene nella separazione; e l'atto di rappresentare (la fotografia, il linguaggio) rende irreali la realtà.

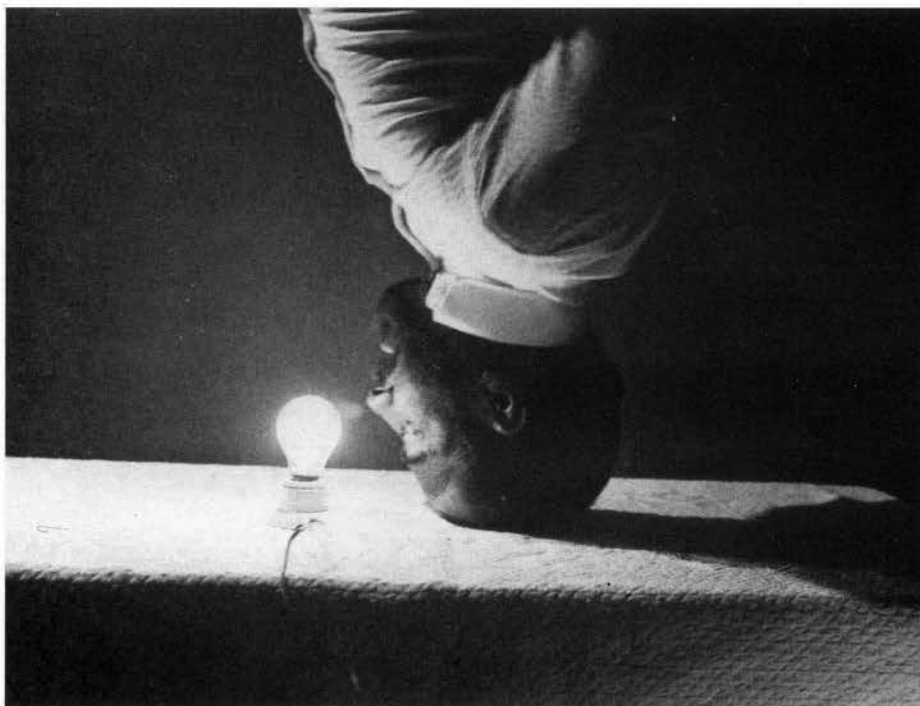
« Non si deve rifiutare il linguaggio, ma usare il linguaggio del rifiuto », riconosce ancora Zaza: così condanna l'universo elitario, borghesemente antisociale, e obbligatoriamente anormale di tutta l'*intelligentsia*, che tuttavia raffigura e di cui fa parte.

In un altro lavoro, anch'esso intitolato

Dissoluzione e mimesi ('74, sette foto), il protagonista, che sorregge un cumulo soffice di materia grigia a forma di lobi (non è un'allegoria, forse simboleggia il cervello o il cosmo, comunque dialoga con le altre materie presenti), sta al centro tra la presenza del pane e quella della pietra; s'intenda il pane come cultura e la pietra come natura; vediamo che il protagonista è illuminato dalla parte del pane e presenta la sua zona oscura (il viso dipinto di nero) dalla parte della pietra. La mimesi è evidente, ma la dissoluzione sconcerta: assurdamente, è la pietra che si dissolve nel tempo polverizzandosi. Il senso dell'assurdo concerne non tanto la realtà (dove il tempo in effetti polverizza le pietre) quanto il linguaggio che lo svela: poiché è linguaggio quello che qui mostra che non è mangiabile il pane bensì è mangiabile la pietra. Per Zaza c'è scambio e compenetrazione tra la natura e la cultura, non contrapposizione, grazie al linguaggio, cioè della creazione dell'opera. E nel suo linguaggio, la mimesi, invece di proporre l'imitazione nella separazione (che è un altro modo di definire l'allegoria), opera dialetticamente per l'unità dei contrari, per l'unità di natura e cultura.

Tommaso Trini





Michele Zaza, *Mimesi*, 1974, Courtesy Marilena Bonomo, Bari. Foto De Pinto.

La mimèsi contro i media, ovvero Omerica dopo America

La mimèsi sembra porsi come la tattica emergente nell'attuale fase di transizione storica in cui si elaborano nuove strategie dopo l'avanguardia e l'impossibilità di ogni altro modello culturale.

Ne ho già discusso nella mia recente *Introduzione a Baruchello* dove rilevavo che i processi mimetici dell'opera epica di questo artista, con i suoi meccanismi di immedesimazione mentale e di impersonazione emotiva, con le sue narrazioni rivolte a memorizzare e a tramandare, ci introducono nel sistema nervoso del sapere odierno.

Michele Zaza è l'artista che esplicitamente riflette sulla mimèsi e che la pratica: di lui discuto qui accanto. Altri artisti ricorrono a questo processo senza nominarlo. La mimèsi è evidente in Salvo, nelle sue copie di opere letterarie e pittoriche; in Mauri che ricostruisce ambienti e azioni della tragedia nazifascista; in talune opere di Vaccari, Parmiggiani, ed altri. Nelle « performances » orgiastiche o corporali cade ogni schermo tra colui che crea e colui che interpreta ed esegue un'opera che vuol farsi imitare. Meno evidente è la richiesta di mimèsi che i revivals soddisfano: eppure le neoavanguardie, come i revivals, rivivono imitando ciò che ripetono.

Si giudichi della sua modernità dal concettualismo: dove ricorre la tautologia che altro non è se non mimèsi sotto forma di logica, dunque concettuale, e non più di rappresentazione figurale.

Mimetico per eccellenza è l'Iperrealismo, sebbene grossolano. E' piaciuto perché ha fatto ritrovare una « vera » pittura oltre quelle ombre della pittura che sono l'astrazione e le riproduzioni fotomeccaniche. L'ostilità contro la pittura in generale è originata dal rifiuto del quadro inteso come schermo che separa dalle cose reali. Episodi di rozzezza, d'accordo, che però rivelano una profonda richiesta di realtà immanente più che di realismo o di novità.

Non si limiti alla « imitazione » il significato e il problema della mimèsi. Il greco *mimesis* è il termine più enigmatico del vocabolario filosofico di Platone, nel cui dialogo socratico assume accezioni diversissime: ambivalente, è applicato alla creazione dell'opera poetica (il dramma, ma anche l'epica in quanto composizione mi-

sta), alla esecuzione dell'opera da parte di un attore, e anche all'atto con cui un allievo apprende e s'indottrina. La discussione impestata nella *Repubblica* va ben oltre una classificazione stilistica. Platone non mira a una teoria dell'arte quando fa ragionare Socrate e Adimanto sulla *mimesis* (la nozione di estetica apparirà solo con la teoria aristotelica); ma giudica la mimèsi come copia della copia della verità; e di conseguenza condanna la poesia; e mediante tale condanna si batte contro Omero ed Esiodo, e la loro cultura orale. E' il filosofo che lotta contro il pericoloso fascino delle situazioni mimetiche create dalla cultura omerica — dove i poeti sono produttori di enciclopedie sociali che memorizzano e tramandano leggi e costumi con la funzione di indottrinare i giovani — per affermare invece il nuovo sapere astratto con i metodi critici e dialettici che distingueranno la civiltà della scrittura.

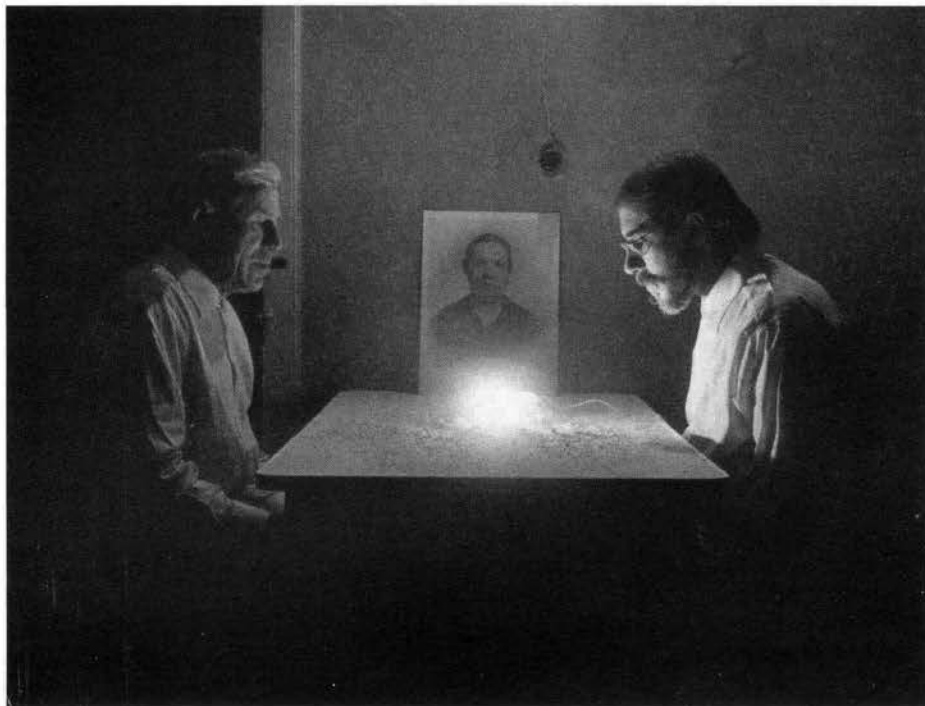
La lotta di allora, così analizzata da Eric A. Havelock, oggi è del tutto rovesciata. Nell'inversione antiplatonica e antiaristotelica attuata dalla scienza dei nostri tempi, molte forme di comunicazioni ripropongono i meccanismi psicologici della mimèsi; l'arte, fra queste, sta recuperandone la logica a fini liberatori.

Educazione e enciclopedie di indottrinamento sono oggi assicurate dai grandi media: radio, film, televisione, prevalentemente orali rispetto ai libri e alla stampa. Il loro enorme potere risiede nella loro capacità di coinvolgerci in situazioni mimetiche, dove la *mimesis* resta quel giuoco di illusioni e fantasmi denunciato dalle immagini viste sulle pareti della caverna platonica.

Col riaffiorare dell'uso logico simbolico della mimèsi, l'arte denuncia la nozione stessa di *medium* all'epoca in cui si è impossessata di tutti i media tecnologici, sovente con stupidità e opportunismo. Laddove il medium è protesi del corpo, straniamento e separazione, si ricerca invece il corpo, l'immersione fisica, l'immedesimazione mentale, l'impersonazione emotiva. L'arte non si accontenterà di questo né di contrabbandare l'immanenza del reale. A Zaza non piace la mimèsi dal vivo, la fotografia. Atto dell'intelletto, la mimèsi favorisce una concezione discontinua della storia: è discontinuità nella globalità, così come un'ora di azione teatrale ripete in forma singolare la totalità del mito che incarna.

Una tattica transitoria, ho detto: ma che prelude alla lotta cosciente contro la cultura dei mass-media, lotta omerica, dunque.

(T.T.)



Michele Zaza, *Meditazione al vertice*, 1972. Courtesy Marilena Bonomo, Bari.