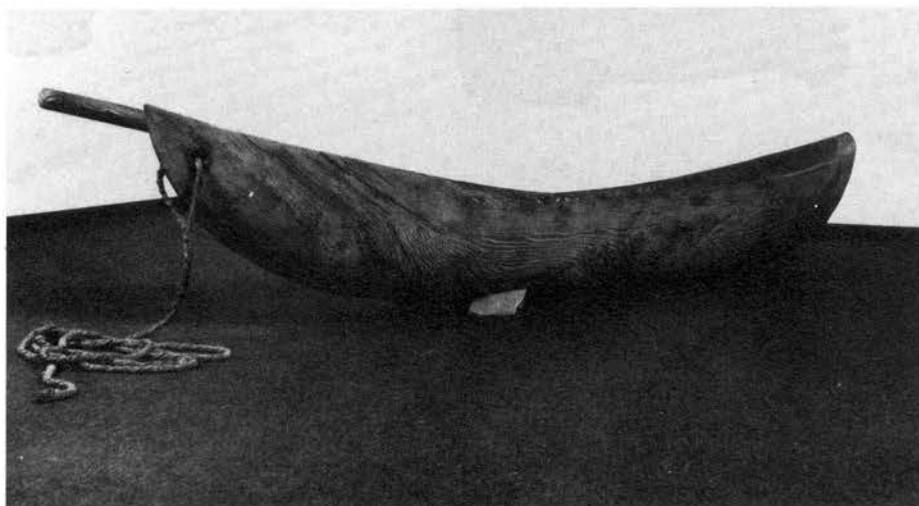


FABRO NAGASAWA TONELLO TROTTA

I PUNTI IN COMUNE



Hidetoshi Nagasawa, *Piroga*, 1973, un blocco di castagno, cm. 60 x 60 x 400. Foto Baghetti.

La piroga monoxila è stata realizzata ad Ortisei in legno di castagno secondo un originale in abete bianco risalente al 1800-1200 a.C., rinvenuto a Molina di Ledro, custodito presso il Museo tridentino di Storia Naturale di Trento. La lavorazione è stata eseguita secondo le tecniche proprie alla cultura palafitticola (fuoco, strumenti di metallo).

Abbiamo messo le risposte di ciascuno di noi sotto la voce 'artista' e cioè senza contraddistingerle con i nomi, perché non ci interessa personalizzare opinioni che, quando condivise, sono patrimonio di tutti noi ed eventualmente di altri; chi lo volesse, può cercare differenze tra tono e tono; se ciò non risultasse, troverà egli stesso una ragione per non rendere distinto quanto è naturalmente omogeneo.

● *I rapporti tra voi sono determinanti per la vostra autonomia culturale? Cercate la vostra autonomia attraverso i vostri scambi interni?*

● C'è sempre stato un rapporto, uno scambio tra gli artisti, è come pensare che tra i contadini che hanno gli stessi problemi non ci siano rapporti. E' con la venuta dell'era tecnologica, del consumismo e dell'industria culturale, che i rapporti tra gli artisti si rompono, perché vengono fuori interessi estranei al fare artistico.

● Essendoci problemi comuni, che sono poi quelli anteriori al fare artistico, è semplice e naturale avere rapporti, cercare di fare in maniera coerente senza negare se stessi e le proprie origini.

● *Come sfuggite alla meccanica della competizione e dell'isolamento?*

● La meccanica e io abbiamo due strade diverse. Più che di sfuggire, si tratta di non farcela più a restare in questa meccanica, perché è una meccanica che non appartiene alla nostra cultura, ci è estranea.

● *Perché tutti finiscono per accettare la competizione e l'isolamento?*

● Probabilmente, perché annullano quelle che sono le ragioni del fare artistico.

Hanno problemi professionali, non artistici.

● Credo che per molti si tratti di un aggiornamento dei loro modelli culturali, in quanto tendono ad assimilare tutto, anche quel che a loro non appartiene.

● Sono inseriti in una meccanica del fare, dove non esiste presente. Siccome corrispondono culturalmente al fare di oggi, dove è predominante l'idea del futuro e del continuo cambiamento, questo ha per loro un valore di novità. Questo valore scade automaticamente, è naturale, bisogna inventare allora altre cose e così via. Perdendo il senso del reale, è come cercare valori immutabili nella mutabilità. La loro grande paura è il formarsi di questa dinamica, perché rimarrebbero nel vuoto, evidenziando così la continua negazione di loro stessi.

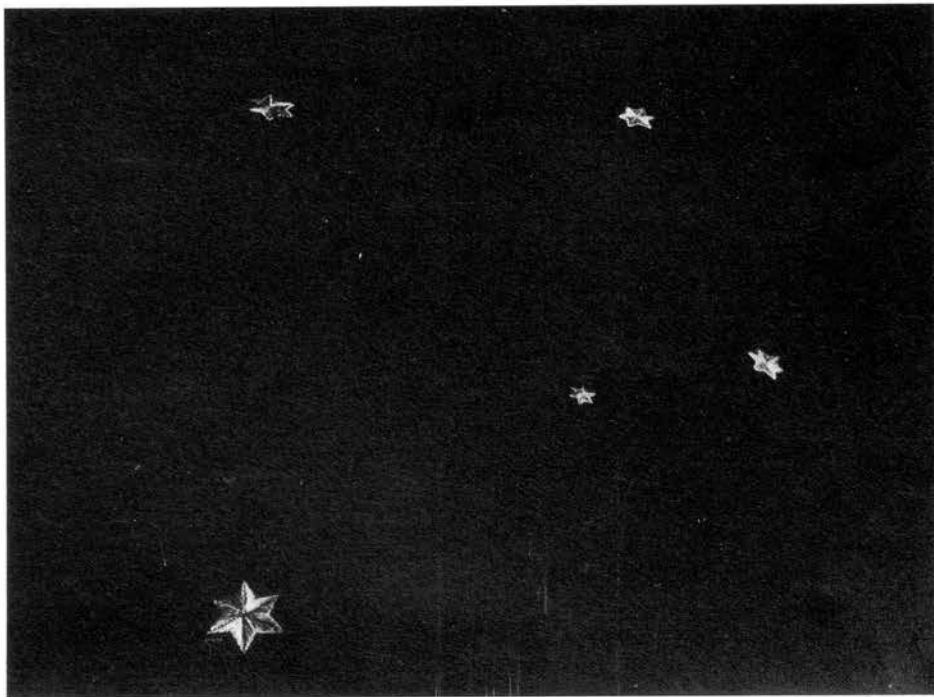
● *Quale cultura credete si possa realizzare in alternativa alla cultura dominante? Si è parlato talvolta di arte mediterranea...*

● Sì, si è accennato a un'arte mediterranea. Mi sono sempre domandato come mai, da un certo parallelo in giù, il mondo ha scelto il cosiddetto sviluppo o progresso, mentre da un certo parallelo in giù è rimasto sottosviluppato: area mediterranea, terzo mondo, ecc. La civiltà anglosassone è avanzata in un certo senso e ha prodotto un certo tipo di cultura che non è certo riconoscibile da chi ha altre radici e vuole essere coerente con le proprie origini (cioè non colonizzabile). Mi sembrano due cose diverse, direi opposte. Loro possono uscire dalla poesia e dalla cultura perché nascono dalla distruzione della cultura. In noi è ormai un istinto naturale, fa parte del nostro essere.

● *Nagasawa e Trotta, voi avete una formazione culturale differente dalla formazione europea di Fabro e Tonello: quali sono le differenze?*

● (Nagasawa) Sì, sono tante le cose diverse, ma queste differenze non le sento molto marcate, l'importante è conoscerle. Io sono giapponese, però è importante per me la conoscenza di altre culture. Nel passato arrivavano sempre in Giappone culture da fuori, che si studiavano, da cui si prendeva quello che poteva interessare, senza distruggere niente, così è venuta evolvendosi la nostra cultura. Il Giappone geograficamente è stato un angolo del mondo dove le culture arrivavano da tutte le parti, e i giapponesi sono sempre stati disposti a riceverle. Così nell'età moderna è arrivata la cultura europea che a differenza del passato ha creato una certa confusione, mettendo insieme la cultura latina con quella anglosassone. Nella cultura latina c'era qualcosa di comune con la cultura giapponese, era comune il vivere il presente; i latini vivevano in modo esistenziale, in qualunque punto della storia della cultura latina si trova il presente. La cultura anglosassone parte con l'intenzione di creare il nuovo, che, un attimo dopo, è passato; allora segue altro nuovo, cioè una cultura ripetitiva, con la visione del futuro senza il presente. I latini vivono in modo più realistico, solo l'oggi, è come nascere al mattino e morire ogni sera. Per l'uomo la situazione più difficile è quella di distruggere la propria cultura e riceverne un'altra, dove non trovi le radici. Questo significa morire, tale pericolo o paura i latini l'hanno dovuto sentire da sempre, così si spiegherebbe la loro continuità e coerenza con la loro cultura, senza rendersene estranei.

● (Trotta) Io ho vissuto qui da bambino, poi per più di vent'anni in Argentina, e da cinque anni sono tornato, con una formazione tipica da emigrato, quindi. Per me, non c'è molta differenza, visto che anche lì le origini culturali sono



Io mi volsi a man destra e posi
mente / a l'altro polo, e vidi quat-
tro stelle / non viste mai fuor che
a la prima gente. / Goder pareva il
ciel di lor fiammelle: / o settentrio-
nal vedovo sito, / poi che privato
sei di mirar quelle!

Dante - Purgatorio - canto I

« Yo hago en el trebol mi cama,
y me cubren las estrellas ».

« Io faccio nel trifoglio il mio let-
to, e mi coprono le stelle ».

José Hernandez - Martin Fierro
Parte Prima

...Orton huyó de su deplorable
suburbio color rosa tiznado y bajó
en un barco a la mar y contempló
con el habitual desengaño la cruz
del sur...

...Orton fuggì dal suo deplorabi-
le sobborgo color rosa annerito e
scese in una nave al mare e « con-
templò » con l'abituale « disincan-
to » la croce del sud...

Jorge Luis Borges

Storia Universale dell'Infamia
Madame Ivonne, la cruz del sur
fué como un sino, Madame Ivonne
fué como el sino de tu suerte...

Madame Ivonne, la croce del sud
fu come un destino, Madame Ivon-
ne fu come il destino della tua sor-
te...

Dal tango « Madame Ivonne »
di Cadicamo

Bajo tu cielo de raso, wasnocha
un pedazo de mi corazón.

Sotto il tuo cielo di raso, veglia
un pezzo del mio cuore.

Dal tango « Tinta Roja »

Se muy bien che cuando va no
esté, una samba me recordara, bajo
la cruz del sur será tierra...

So molto bene che quando non
ci sarò più, una samba mi ricorde-
rà, sotto la croce del sud sarò
terra...

Dalla canzone folk
« Tiempo de Jacaranda »

In particolare i popoli dell'emi-
sfero sud sono stati inchiodati per
secoli da quelli del nord, da dove
non si può vedere la **cruz del sur**.
ad una vera croce. Croce come si
sa fatta di Spagnoli, Inglesi, Ameri-
cani, colonizzazione economica, cul-
turale, sottosviluppo e così via.

Mi sono domandato, se non fu
il desiderio di raggiungere una co-
sa irraggiungibile creato da una
semplice « mancanza poetica » a
scatenare tante atrocità.

Forse fu Dante quando scrisse
dal Purgatorio, che originò incon-
sapevolmente tale « mancanza poe-
tica », giacché, nel sud la croce è
intesa come una realtà « utile », co-
me « presenza poetica ».

La croce del sud allora rimane,
oltre che un simbolo popolare, una
presenza che quelli del sud posso-
no verificare ogni sera; l'ho realiz-
zata qui, nel nord, con l'intenzione
di riempire questa « mancanza poe-
tica », nel caso che veramente
esista.

Antonio A. Trotta
Giugno 1974

mediterranee. Direi però che lì uno si
forma guardando da lontano quella real-
tà storica che manca, ed è, secondo me,
interessante perché si crea una versione
intellettuale diversa, i valori storici si
mescolano, filtrano disordinatamente, co-
me mescolare le carte. E' per questo
che nello splendore culturale degli anni
'20 e '30 nasce in Argentina quello che
più tardi si chiamò esistenzialismo; ciò
permetteva, ad esempio, che Baudelaire
fosse più conosciuto in un sobborgo di
Buenos Aires che in uno di Parigi. A
livello letterario, tutti sappiamo dei gio-
chi col tempo, delle finzioni, delle tau-
tologie, da José Hernandez a Borges, da
Macedonio Fernandez a Roberto Arlt.
La differenza la trovo invece a New
York o in Germania, dove sento che le
persone vivono e pensano come se fos-
sero immortali. Lo stesso Swift lo aveva
avvertito nei suoi personaggi.

● *La necessità di batterci contro il co-
lonialismo culturale, che è una necessità
politica, come si concilia con la neces-
sità intellettuale di conoscere ed appren-
dere gli apporti di altre e diverse cul-
ture?*

● Questa è permeabilità culturale. L'al-
tro giorno, in Svizzera, un artista mi
faceva notare, meravigliato, che noi ita-
liani riusciamo ad operare con certi
materiali, adoperati e riadoperati, senza
farli apparire consunti. Mi ricordava che
a Napoli, quest'anno, prima dell'inver-
no, le lumache invece di rintanarsi ap-
pena sotto la superficie del terreno, sono
scese a settanta centimetri sotto terra,
prevedendo e facendo prevedere un gran
freddo. Così è successo nel bacino me-
diterraneo, dove si scaricavano tutti i
popoli e si ammansivano, subito rag-
giunti e coperti da una nuova valanga
di 'uomini fieri' venuti ad ammansirsi,
e via di seguito. E' proprio questo che
ha sviluppato il senso della continuità.
Le continue conquiste hanno creato un
continuo stratificarsi: ogni strato succes-
sivo ha servito da scudo allo strato pre-
cedente. Si può dire che dopo ogni allu-
vione affioravano in luoghi diversi strati
diversi, mantenuti intatti dalle argille che
li avevano coperti. Il Vico negava la
'Storia', ne aveva un concetto metafisi-
co, non illuministico, il concetto di
uno che vive nel tempo, non di uno che
deve inventarlo. La storia come processo
verso la perfezione, la storia come pre-
messa all'avanguardia, non è nata nel
Mediterraneo. L'idea del progresso cor-
risponde all'idea del controllare che non
succeda nulla di imprevedibile; il pro-
gresso è previsione, non imprevisto; dun-
que ha solo passato. Il progresso è un
meccanismo di controllo e ha bisogno
di strutture perché la spinta sia unidi-
rezionale. Se uno mi chiede: io voglio
andare avanti — non ammette che io gli
risponda: per andare avanti, puoi an-
dare sia di qua sia di là, anzi, caro ami-
co, da qualsiasi parte tu vada, sei con-

dannato ad andare avanti. Vuole garanzie.

Allora per avere garanzie si inventa il termine avanguardia, che è una specie di porta in mezzo al deserto su cui sta scritto: «ingresso al deserto», e chi si impadronisce di questa porta crede di essere padrone del deserto. Così anche nell'arte si è inventata quell'impalcatura formata da gallerie, critici, riviste, musei d'avanguardia, sorta a ridosso di una duna e che per convenzione alcuni disperati considerano la porta dell'immortalità.

Il concetto di avanguardia comporta il concetto di ripetizione, di revival, solo concetto conduttore da Winkelmann a oggi. Per i fiorentini dei secoli XV e XVI, il neoclassicismo era l'Alberti, il Brunelleschi (e tra questi prende un giusto senso anche Palladio, che è il gran geometra del Cinquecento), mentre per il Winkelmann il neoclassico è una sfilata di salami appesi a un'archittrave. Avanguardia è distruggere il Partenone e ricostruirlo in un capannone, avanguardia è il senso dello straniamento, del disagio, della dissociazione. Il concetto di avanguardia deriva dal concetto di storicismo e di progresso, coincide con la disperazione di volere uscire dall'arte, di fare dopo quarant'anni di nevrosi il baffo alla Gioconda e di cancellarli dopo altri vent'anni di compiacimento: inflazione e deflazione. L'avanguardia è un'arte da droghieri: odore misto di formaggio e detersivi. Avanguardia è paura dell'arte che fanno gli altri: è concorrenza.

● *Perché potete dire di non essere condizionati dalla cultura anglosassone?*

● Per la mancanza del senso dei mass-media. Siamo abituati a una comunicazione interpersonale, io non credo al potere dei mass-media, tutta la teoria di McLuhan mi sembra una sciocchezza, applicarla all'arte è un assurdo.

● Secondo me i mass-media sono come una marcia nuziale, che è a senso unico: mentre suona, tutti marciano insieme fisicamente e mentalmente, ma andando verso la stupidità.

● Non si tratta di giudicarli, ma di puntualizzare l'estraneità della nozione di mass-media. Penso che per noi sia difficile parlarne, perché non viviamo in uno spazio culturale che si rappresenta attraverso i mass-media. Fin dall'inizio abbiamo avvertito nei mass-media qualcosa di riduttivo, mentre la cultura anglosassone vi ha riconosciuto qualcosa di connaturale.

● *Sta già accadendo con le nuove generazioni negli Stati Uniti: i mass-media tendono ad essere usati individualmente, la nozione sociologica di comunicazione di massa sta scadendo, si può parlare di comunicazione individuale e creativa anche con i media elettronici.*

● Noi abbiamo uno spessore culturale che avvertiamo ma non siamo in grado



Hidetoshi Nagasawa, *Nudo*, 1972, bronzo. Foto Giorgio Colombo.

di sondare se non occasionalmente. Questo non distingue il colto dall'incolto, perché ogni strato sociale ha una sua base culturale che affonda nei secoli e che s'incrocia con la base di altri strati. Pensa, ad esempio, che gli spazi della nostra arte erano spazi pubblici. In uno stesso spazio uno poteva essere re e l'altro servo, ma grosso modo tutti percorrevano gli stessi spazi, tutti vedevano le stesse cose, tutti sapevano le stesse cose.

● Per noi la cultura ha tremila anni, abbiamo un concetto circolare del tempo. Un'opera del Trecento, ad esempio, riletta in chiave attuale, può darci dei concetti nuovi, come le cose fatte oggi. Gli americani, con pochi anni di cultura alle spalle, è logico che si comportino da allievi che impazziscono col primo giocattolo che trovano. Per noi un mezzo è solo un mezzo in più, mentalmente non ci fa modificare nulla.

● Forse sta cambiando qualcosa anche là, ora forse una buona parte della crisi americana consiste nel rendersi conto che hanno ormai un passato, corto, ma c'è. Non sono abituati ad averlo, perciò esso si scarica su di loro con maggiore violenza che su di noi.

● *Poiché il loro passato si è formato anche sul nostro passato, non credete che gli artisti americani abbiano agito con maggiore disinibizione verso la storia e la cultura, mentre noi, anche nei recenti anni '60, abbiamo rifiutato la storia e la cultura perché inibiti dalle loro stratificazioni enormi, dogmatiche.*

● Dall'inibizione, di cui si parla nasce anche l'idea di liberazione e così le avanguardie, a cui l'artista mediterraneo non ha mai pensato, ha fatto l'arte per la liberazione. Il problema della liberazione è puramente borghese, è la borghesia che si crea le proprie inibizioni, e sussiste proprio perché riesce ad ali-

mentare il mito della liberazione.

● Per l'artista mediterraneo, i problemi dell'avanguardia, quando li ha avuti, li ha manifestati in maniera goliardica. Lo spessore della storia non inibisce, perché la storia è come avere una strada dove cammini liberamente, senza la storia si ha il medesimo senso di libertà di quando cammini nel deserto, il senso di libertà esiste solo dentro un limite.

● *Stiamo discutendo per cercare di afferrare il reale, la realtà così come sta accadendo oggi, ma anche per prevedere che cosa fare. Voi accettate la posizione di chi procede per conoscere, prevedere e scegliere?*

● Ormai operano le multinazionali della cultura strutturate in agenzie e gallerie in Europa e in America, l'artista deve fare delle scelte. Ci sono artisti che magari non sono di formazione borghese e non rispondono a tali strutture, però vi si trovano coinvolti; e ci sono quegli artisti che restano nel concetto circolare del tempo e si identificano con la cultura repressa, sconfitta; e quelli che si identificano con chi ha cambiato il mondo: ci sono gli autoctoni e i col-laborazionisti. Non è che si può molto scegliere, perché dipende dalle origini e dalla formazione, ed io (Trotta), per esempio, non potrei mai mettere i baffi alla Gioconda, non ce la farei. Non si tratta di lottare, ma di creare una forte resistenza, di verificare com'è uno. Noi non sentiamo il problema del futuro e del progresso, né del consumismo: primo perché non ce la facciamo mental-

mente e biologicamente, e poi perché non ci crediamo.

● E' un fatto consumistico credere al progresso dell'arte così come si può credere al progresso tecnologico e industriale. Chi ha scelto il consumismo si trova a lavorare in maniera abbastanza strana, in quanto è soggetto a una continua distruzione.

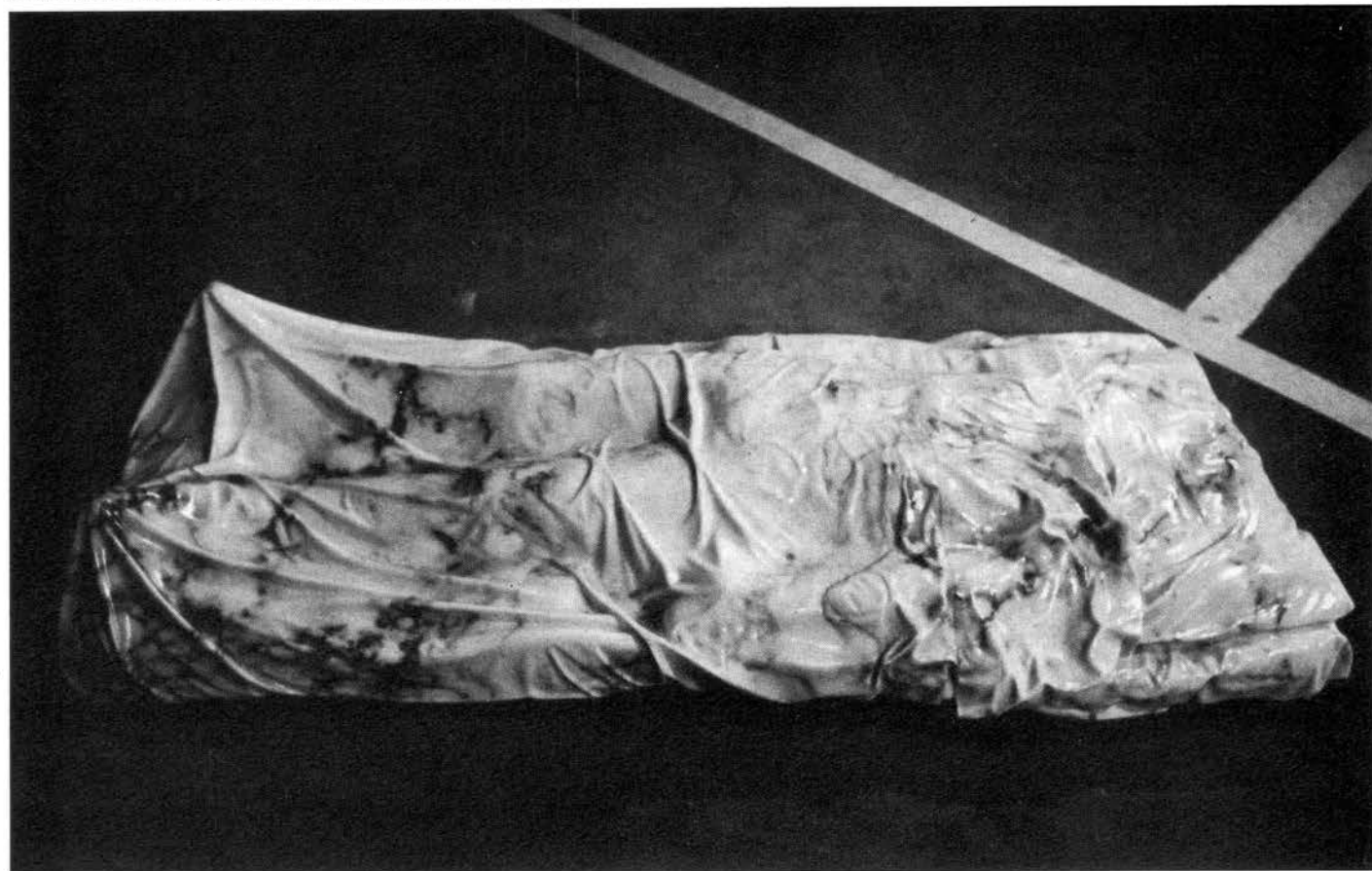
● Prendere coscienza serve a superare il momento di stress. Il gesto liberatorio dadaistico può o poteva servire; ma è il prendere coscienza che segna il superamento. Per l'evolversi della condizione sociale, io (Fabro) appartengo alla prima generazione che in qualche modo ha a che fare con la cultura; prima di me, i miei genitori, i miei nonni, ne erano vittimizzati dal prete e dal padrone; la loro intelligenza poteva servire a creare delle resistenze, dei trucchi per sopravvivere; anche me, m'hanno fatto studiare perché creassi una resistenza. Per me la cultura aveva il senso della difesa, non mi appartenevano i suoi contenuti, ma dovevo conoscerne i meccanismi. Una delle differenze tra cultura borghese e cultura proletaria credo sia appunto che il borghese ne difende i contenuti mentre il proletario ne smaschera i meccanismi. Così anche l'artista, che non si chiarifica, si trova coinvolto in queste strutture e ne sposa i contenuti, sviluppa la piaggieria, si sente protetto dal sistema. La cultura gli serve solo come paravento ideologico. La sua massima aspirazione è il potere che è il solo termine di confronto tra i borghesi. Egli dice:

« voglio il potere per poterlo ben amministrare » — ma sa che quando si ha il potere, rimane solo il tempo e la voglia per difenderlo. Eppure non riesce ad avere altra aspirazione che quella del potere. E' borghese perché crede al potere. Per l'artista borghese, il potere si persegue cercando di inserirsi nella trafila del potere; dapprima, stazionando in permanenza nella galleria di potere per manifestare la sua disponibilità e la sua aspirazione a mettersi a disposizione della struttura; poi, facendo del suo lavoro il simulacro artistico delle scelte che la struttura di potere ha già fatto. Così abbiamo i manovali della pop-art, i manovali della conceptual-art, i manovali body-art, orgogliosi di essere manovali con appendice -art, come i manovali Fiat dei tempi di Valletta. Ma se in Italia non ci sono gallerie di potere, come fa allora il tapino? Si propone alla galleria che, più plagiata, assolve ai programmi delle gallerie di potere; e lui, topo, si erge a paladino di queste tigri; elabora programmi e strategie, ma appena c'è un po' di movimento deve tirarsi da parte perché altrimenti viene calpestato.

● *Vuole ognuno di voi parlare un po' delle proprie origini?*

● Per via di una certa evoluzione della specie, forse, io (Trotta) vent'anni fa ho potuto scegliere di fare l'artista, mio padre no. C'è chi fa l'artista come prodotto naturale della società o di una certa cultura, e chi per caso ha potuto farlo; essendo però le origini diverse,

Luciano Fabro, *Lo spirato*, 1973, marmo, cm. 200 x 100.





Hidetoshi Nagasawa, *Colonna 1°*, 1972, 11 pezzi di marmi diversi, cm. 35 x 35 x 700.

si crea una resistenza imprevista; voglio dire che non si può più prevedere chi farà l'artista. Certo, l'artista americano, contento e felice del mondo che gli hanno lasciato, è logico che sia portato a rappresentare le autostrade e le pompe di benzina. In persone come noi tutto è stato circostanziale, per altri è stata una scelta a priori. Penso che un artista debba vivere e dare quello che non può evitare di dare: « il meglio del mio canto rimane dentro di me », diceva un poeta popolare.

● La mia formazione è avvenuta in un certo ambiente, per cui sono sensibile a certe cose e insensibile ad altre. I nostri riferimenti erano il contadino, l'artigiano, il cantante popolare. Al mio paese, nel Friuli (Fabro), il pittore e l'imbianchino erano la stessa persona. Dunque, il concetto di artista era molto alla buona e neanche tanto elastico, dato che la società contadina è ben poco permissiva. Per la mia famiglia, la strada che ho scelto non è da malfattore ma è altrettanto pericolosa. Così io vivo un po'

come un pregiudicato, e se devo vantarmi di qualcosa non è certo di essere un artista. Mi ricordo quando, da ragazzo, un vecchio e bravo pittore che aveva partecipato a « Corrente » o giù di lì, mi disse: « l'arte è un mestiere per ricchi ». Lui, che non lo era ricco, aveva dovuto tornare in Friuli e faceva l'imbianchino. E' vero anche oggi: ma a me non è mai andata giù.

● Nella mia regione (Nagasawa), che è una regione agricola, non ci sono mai stati artisti, perché è una regione po-



Antonio Trotta, *La tenda sulla tela*, 1973, tela emulsionata, cm. 100 x 200. Foto Giorgio Colombo.

vera, ed anche là il mestiere di artista è un mestiere da ricchi che nessuno poteva pensare di fare. Dire di diventare artista e dire di diventare pazzo era la stessa cosa, così è stato anche per me. Anche ora per mia madre è impossibile pensare a un figlio che fa l'artista. Mio nonno materno voleva diventare artista ma non ci è riuscito. Io non ho mai perdonato a mio nonno di essere tornato a casa dopo essere andato a fare l'artista. Però non so ancora se occorra più coraggio per continuare a fare l'artista o per ritornare a casa dopo aver fatto l'artista. Per i miei genitori non sono ancora un uomo responsabile perché faccio l'artista e non faccio un lavoro sicuro. Del mio ambiente, della mia educazione, mi è rimasto il vivere semplice.

● Le mie origini sono molto diverse (Tonello), sono origini borghesi. Nell'ambiente in cui mi sono formato, se uno sceglie di fare l'artista, si trova di fronte a un rifiuto, in quanto non è un

mestiere che dia sicurezza salvo casi molto particolari. Se insisti ti lasciano fare l'artista (come innamorarsi di una ragazza povera), sempre che il tuo comportamento coincida con l'immagine che la borghesia ha dell'artista. La sicurezza della struttura-cultura borghese ti porta a credere che tutto quel che tocchi diventa magicamente arte, in quanto hai i mezzi per poterlo sostenere. Il condizionamento è pressoché totale: devi essere pubblicato in certe riviste, devi sostenere un certo numero di mostre « importanti » e ufficiali, i tuoi pezzi devono essere visti da certe persone e trovarsi in certe collezioni. Quando prendi coscienza di questa situazione, ti affanni in ricerche verso gesti liberatori che la stessa struttura borghese ti concede come libertà condizionata.

Da questa coscienza nasce nell'artista un certo dualismo: uno, quello di ricercare gesti liberatori; un altro, quello di coabitare con l'ambiente borghese. Do-

vere sostenere continuamente questa situazione ti porta a una serie di crisi interne che si manifestano in forma di nevrosi, a un bisogno di solitudine, e d'altra parte a fingere di continuo. Di fronte a questo stato di cose è logico che nascano dei limiti originati da angosce a cui non si può neanche dare un alibi politico. Poiché la struttura-cultura borghese comporta una tradizione così lunga e forte, anche quando tendi ad uscirne, sei sempre facilmente identificabile: le scelte a questo punto sembrano già preordinate.

● *Nagasawa, tu che hai scelto di stare in Italia, vivi la condizione dello sradicato? Cerchi di restare in contatto con l'evolversi della cultura in Giappone?*

● Credo che c'erano più possibilità di perdere le radici se rimanevo in Giappone, perché non c'era il forte bisogno di pensare di perderle. Invece, fuori, devo continuamente stare attento a non perdere le radici perché sarebbe come

Milano, 17 settembre 1969

AL COMITATO ESECUTIVO
DELLA MANIFESTAZIONE
« CAMPO URBANO »

Io sottoscritto Luciano Fabro, sono stato invitato da codesto Comitato per contribuire nei limiti della mia esperienza a realizzare una prova sul tipo di contatto che un artista può instaurare con la collettività. Preso atto che l'invito in oggetto nelle intenzioni della manifestazione convalida un fatto diverso nel rapporto storico tra committente ed artista, offrendosi codesto Comitato promotore ad assolvere alle condizioni postulate dell'artista per adempimento dei suoi compiti in base alla precisa consapevolezza di come sia precipuo interesse della collettività il predisporre la condizione per un libero e creativo operare più ancora che individuare i caratteri stilistici e le implicazioni speculative di quest'ultimo; chiedo, sopravanzando i limiti temporali della manifestazione, ma in virtù di quanto ricordato al paragrafo I: che si faccia uso della somma preventivata a bilancio per la mia partecipazione onde provvedere all'acquisto di un corrispondente appezzamento di terreno situato nel comune di Como da iscrivere a catasto a mio nome e proprietà perché possa operare sul territorio di questo comune al di là di un effimero accertamento di propositi. La suesposta richiesta non implica indicazioni né opzione alcuna circa l'ubicazione ed estensione di detto terreno. Tengo a dichiarare che, rendendomi garante di fronte ai cittadini acciocché nessuna azione mia o di altri possa trasformare questa donazione in malfidato usufrutto, non potrò accettarla qualora risultasse vincolata a condizioni non contemplate nel regolamento vigente in materia di beni immobili di proprietà privata. Nella fiducia che la presente venga favorevolmente accolta, ringrazio con deferenza.

Ossequi
(Luciano Fabro)

Nel momento appena successivo alla manifestazione « Campo Urbano » ero del parere di non pubblicare la richiesta di cessione, in quanto ravvisavo nella pubblicazione del documento l'atteggiamento abbastanza disdicevole di propagandare aspirazioni tanto più irrealizzabili quanto più ipocritamente perseguite ed accanitamente difese. Consideravo per giunta retorico e ridicolo ascrivermi un'aspirazione modesta e ciononostante inappagata.

Al contrario oggi, ad un anno di distanza, condivido l'idea di pubblicare questo documento perché scartando ormai l'ipotesi di qualsivoglia decisione degli organi competenti, sia palese il mio errore di aver messo alla prova il realismo delle mie richieste avendo ingenuamente ceduto alla provocazione in atto verso atteggiamenti ed aspirazioni radicali senza aver inteso che nessuna autorità era competente ad ampliarmi quello spazio che in questi ultimi anni, di consuetudine, si situa entro i confini dell'esercitazione ideologica.

15 ottobre 1970

Luciano Fabro

morire. Qui è come stare in cima a una montagna dove c'è vento forte ma si vede meglio il panorama. Vivo qui e m'interessa la conoscenza della cultura latina per cercare punti in comune, ma non potrò mai prenderla come mia.

● *Le culture dominanti, nate da conflitti e che vivono di conflitti, recano in sé linee politiche momentaneamente sconfitte. E' il caso, per esempio, del futurismo letterario russo: dove la linea slavofila dei Velemir Chlebnikov ha perduto la battaglia contro la linea europeizzante dei Burljuk e Majakovskij. Voi vi richiamate a qualche linea che già da tempo ha posto tutte le possibili alternative alla cultura dominante?*

● Ci sono molti di questi casi, ma credo che niente vada perduto. Quando Marinetti andò a Buenos Aires, era conosciuto internazionalmente e ufficialmente istituzionalizzato. Chiamarono per caso a presentarlo Macedonio Fernandez, che non rappresentava nessuno. Quando Fer-

nandez capisce chi è Marinetti e come la pensa, chiarisce il suo intervento e durante il brindisi dice tra l'altro: « Guardi, signor futurista, che il passato non è morto, anzi ha molto dell'avvenire ».

● L'idea che chi non ha successo non esiste, è un'idea dell'industria del successo. Ma il mondo del successo è un mondo minimo, un circolo di persone. Il resto del mondo, il mondo, vive al di fuori; direi che sono i primi che vivono al di fuori del mondo. Chi vive in maniera autentica, opera a contatto col mondo che lo circonda, e non importa se non è riconosciuto dal mondo che gli è estraneo. Com'è che tutte le culture si sviluppano parallelamente, se non perché la cultura è una componente dello spirito e non potere? Il potere può scolpire nella pietra la cultura che lo compiace, ma non può interrompere i flussi sotterranei.

● C'è chi si identifica col sopra e chi

col sotto. Se uno ad esempio è sensibile all'industria e alla tecnologia, mentre un altro lo è all'artigianato e alla cultura popolare, è logico che sembri che uno vada avanti e l'altro indietro.

● *Esiste già o avete formulato una contro-strategia culturale e artistica nei confronti dei modelli dominanti?*

● Molti nostri compagni di Milano e in una certa misura anche di Roma e Torino hanno il problema della strategia, non del fare, che ne è anzi condizionato. Si potrebbe anche valutare quanto la strategia sia fruttuosa, ma si tratta di una questione ideologica: non si può accettare il continuo condizionamento della strategia.

● Ricordo che in Argentina arrivavano molti artisti americani, e mi stupivano perché personalmente molti di loro non mi sembravano artisti; per il loro comportamento, assomigliavano più a dei ragionieri. Poi, se qualche idea era stata realizzata prima da noi, loro dicevano sempre che era un'idea diversa; logico che fosse diversa; però se l'idea veniva realizzata in seguito da qualche americano, non era mai diversa. In quel momento capivo che esiste una ragione tipica di chi colonizza; ricordavo sempre che a Montezuma capitò la stessa cosa quando si domandava, guardando gli uomini di Cortéz, com'era possibile che fossero degli dèi, visto che erano così rozzi, ignoranti e 'ingenui'. Questi però ebbero ragione di Montezuma, ebbe cioè ragione il mito posseduto dal colonizzatore che sa usare bene la strategia e il mezzo giusto. Ciò si è ripetuto in questi anni, in cui chiunque può fare arte se strategicamente capisce il sistema e sa scegliere i valori imposti dalla colonizzazione culturale.

● *Vediamo ancora come in concreto potete e volete portare avanti la vostra posizione o la vostra 'sottrazione' all'attuale sistema.*

● C'è stato un momento che l'ambiente artistico milanese è divenuto molto effervescente. Erano arrivati a Milano artisti giovani da varie parti e c'era un gran lavorare. Di qualcuno si conoscevano i lavori di altri no, ma comunque ci s'incontrava facilmente, si parlava e si protestava. I lavori non riuscivamo ad esporli, andavamo alle inaugurazioni, la gente parlava, ma noi ci sentivamo estranei. Veniva così a mancare quel processo di estraniamento che nasce solo dal riscontro tra l'opera nello spazio privato e l'opera in uno spazio pubblico; un termine di confronto tra ciò che si vuol fare e dire, e quello che gli altri sentono.

Uno di noi stava abbandonando uno studio molto spazioso e pensammo di usare quello spazio in questo modo: ci autotassavamo (in quindici artisti circa) e pagavamo l'affitto. Quando qualcuno voleva fare vedere il proprio lavoro, lo portava lì, mandava gli inviti e restava

Titolo dell'opera: **Lo spirato**
 Autore: **Luciano Fabro**
 Dimensione: **cm 80 x 200**
 Valore di mercato: L. 6.000.000
 Cedola N° **50**
 su cento emesse
 Valore minimo di rimborso di ogni
 cedola all'atto di vendita (pari a un
 centesimo): L. 60.000.
 Valore, alla data di emissione, di
 ogni cedola: L. 30.000
 Data di emissione: 1-1-1974

Titolo dell'opera: **Lo spirato**
 Autore: **Luciano Fabro**
 Dimensione: **cm 80 x 200**
 Valore di mercato: L. 6.000.000
 Cedola N° **50**
 su cento emesse
 Valore minimo di rimborso di ogni
 cedola all'atto di vendita (pari a un
 centesimo): L. 60.000.
 Valore, alla data di emissione, di
 ogni cedola: L. 30.000
 Data di emissione: 1-1-1974

SPAZIO PER LE GIRATE

(Firma dell'Autore)

(Firma dell'Autore)

(Firma del 1° Portatore)

(Firma del 1° Portatore)

Scopo primario dell'emissione è la gestione dell'opera d'arte esercitata direttamente dall'artista o da chi ne possa fare le veci, prescindendo dall'accaparramento capitalistico e dalla gestione speculativa.
 Qualora a giudizio dell'artista, questo tipo di gestione non abbia più ragion d'essere, potrà egli provvedere alla vendita dell'opera.

Sono state emesse da Luciano Fabro n. 100 cedole al costo globale pari alla metà del valore di mercato dell'opera.

L'artista si impegna a non pattuire, in caso di vendita, un prezzo inferiore a quello indicato sulla cedola come valore di mercato.

Il possesso della cedola dà diritto, all'atto di vendita, ad ottenere un premio pari alla centesima parte del prezzo di traslazione.

Questo diritto non ha termine di prescrizione in quanto, all'atto di vendita, sarà aperto presso un notaio un deposito corrispondente alla somma di vendita, detratti i centesimi delle cedole rilevate direttamente dall'artista.

L'opera sarà tenuta o data in gestione o deposito o venduta a terzi a giudizio insindacabile dell'artista.

Si dà per convenuto tra l'artista ed il possessore della cedola che quest'ultimo non farà valere alcun diritto sull'opera salvo, in caso di vendita, sul centesimo del prezzo di traslazione.

La cedola è al portatore.

Ogni cedola porta la firma dell'artista e viene firmata dal portatore ad ogni girata.

Ogni cedola è staccata da una contromarca che rimane in possesso dell'artista o di un notaio.

Sia la cedola che la contromarca sono controfirmate dal primo portatore.

in 'galleria' durante il periodo in cui esponeva. Lì avrebbe potuto incontrare anche i collezionisti, i critici, i galleristi con cui tentare di risolvere ulteriori problemi senza l'imbarazzo della visita in studio. Una cosa molto semplice, senza ambizioni di struttura alternativa, ma contingente al momento. Parlammo in giro della cosa, ci riunimmo varie volte, mettemmo a punto le idee in modo da essere tutti d'accordo su tutto. A una riunione decidemmo che in quella successiva tutti avremmo portato la prima quota mensile di 5 mila lire. Alla successiva riunione vennero soltanto: Nagasawa, Trotta, Tonello, Fabro, e Nigro. Nessun altro.

Erano subentrati vari problemi. Gli altri si erano chiesti se non avrebbero compromesso future mostre in gallerie di mercato, se quello spazio democratico non avrebbe evidenziato gli elementi qualunquistici del loro lavoro (sic), ecc. Occorre dire che non ci risulta che i galleristi fossero intervenuti contro il progetto, erano anzi piuttosto d'accordo, se non altro per levarsi d'attorno tanti postulanti. Il fatto è che più che artisti molti erano servi. E furono proprio i galleristi a fargliela pagare: li fecero aspettare giorno dopo giorno, per mesi, anni, alcuni aspettano ancora. Quelli che ce l'hanno fatta, hanno dovuto proprio autogestirsi: pagarsi il catalogo, le spese della galleria, lasciare il quadro in omaggio, scrivervi gli indirizzi, fare le telefonate umilianti. Roba da fare rim-

piangere le gallerie d'affitto degli anni '50 e '60.

● Vorrei precisare che quando si parla di altri artisti che hanno altri fini non si nega la possibilità di essere artisti con altri fini. Nel momento in cui uno si rende conto di un'errata valutazione delle cose, si trova a coincidere con le nostre posizioni e il dialogo diventa automatico, un dialogo dove non si deve confondere la strategia dell'arte con l'arte. Non si tratta, dicevo, di creare delle esclusioni.

● Gli impressionisti, più che avere delle idee comuni, non avevano le stesse idee degli altri, quindi è nato il problema di crearsi uno spazio. Picasso e Braque erano amici di Utrillo anche se facevano cose completamente diverse. E' mai possibile che a Milano non ci siano altre persone che possano dire di essere amiche di un tale o tal'altro, di potere intendersi più facilmente con certe persone? No, appena fai una domanda del genere, eludono la risposta, preferiscono sottolineare le differenze. Forse è questa la differenza da noi: noi vediamo più le coincidenze che non le divergenze.

● Se si tiene conto di tutti quelli che rifiutano come noi certe cose — tutto il terzo mondo, compresi gli intellettuali europei — sarebbe questo un gruppo?

● C'è un passaggio che viene considerato un po' obbligatorio. Dicono: o sei sottosviluppato o sei colonialista; puoi

superare il sottosviluppo solo diventando colonialista.

● Devono essere gli artisti a provocare il cambiamento, indirizzando le loro opere e il loro pensiero verso altri spazi e strati culturali. Può darsi che sia stata l'esperienza degli anni '50 e '60, in cui il consumismo è stato esasperato, a far venire fuori più chiaramente il problema della strumentalizzazione. Prima, l'artista veniva assorbito nel sistema dopo molti anni di lavoro; oggi, con l'informazione che permette di avere una visione più generale dell'arte, bastano (se sei un po' furbo) due o tre anni. Stando così le cose, molto chiare, chi finge di non capirle lo fa perché sta bene dall'altra parte.

● Sei continuamente costretto anche sul piano dei mezzi, degli strumenti, ti costringono attraverso i mezzi, che non puoi avere o usare come è necessario, perché oggi i prezzi sono stati posti in relazione alla carta. Se invece di andare dal mercante con una carta da appendere con due spilli, arrivi con una canoa che costa 2 milioni di lire solo per la sua costruzione, e che non sa dove mettere, come ti presenti? Non si voleva neanche generare l'equivoco che è tipico di chi fa il pozzo nel deserto e poi vende la foto del pozzo in città. E' inutile proporre un simulacro dell'opera quando è scaduta anche l'idea che dietro la Madonna ci sia Dio.

Occorre salvaguardare l'opera. La co-

sa migliore è che sia l'artista a gestirla. L'opera costa, chi gliela paga? Il mercante non tiene l'opera, la passa a un altro, e da questi a un altro ancora, senza che nessuno s'interessi realmente dell'opera. Il loro solo problema è che in questi passaggi ognuno guadagni il suo. Allora abbiamo pensato che al mercante era meglio dare un documento di possesso dell'opera, invece dell'opera. Così è nata l'idea della cedola.

Ma dato che la cedola è firmata dall'artista, è stata considerata un'opera d'arte in sé. Una simile lettura duchampiana era inaccettabile. Molti hanno l'attitudine di Re Mida: tutto quel che tocchi è un'opera d'arte. Non meraviglia nel mercante, ma negli artisti sì.

La cedola è una cosa pensata in tanti e a disposizione di tutti, perfezionabile da chiunque. Si pensava poi che l'idea fosse in accordo con la situazione italiana, dove non ci sono musei. Si pensava che anche il Comune potesse mettere a disposizione uno spazio in cui depositare le opere; dove uno potesse andare e pensare, se per caso possedeva alcune cedole relative a un'opera: « una parte di quell'opera è mia ». In tutte le società capitalistiche o neocapitalistiche c'è l'idea della proprietà e del possesso. Ci sono collezionisti che tengono le opere imballate, e le sballano solo se le pre-

stano per una mostra; altri non le imprestano neppure più.

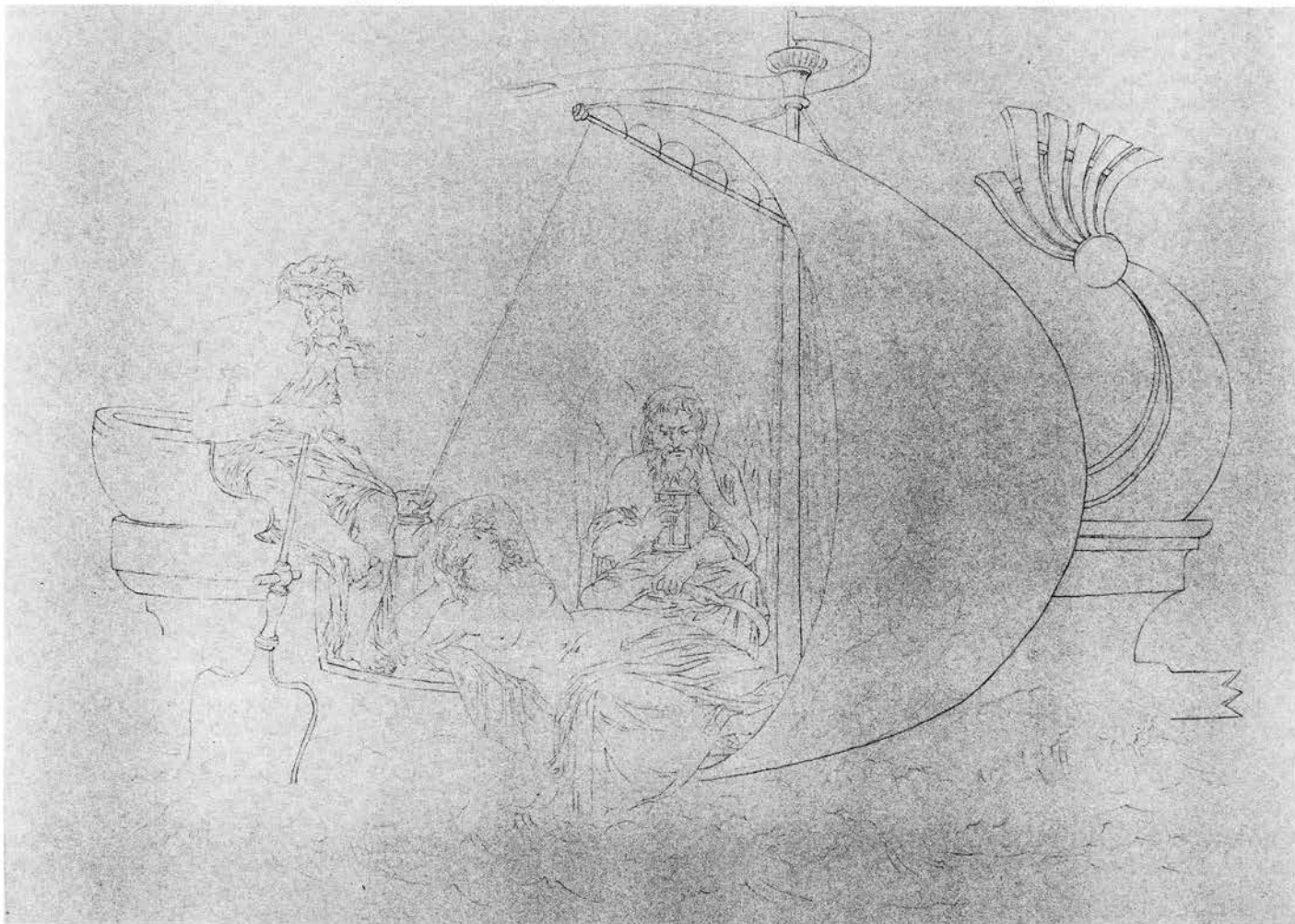
● A Milano la situazione è del tutto sclerotizzata. Andando alle mostre ti trovi sempre con gli stessi, ti accorgi che con la gente non c'è più alcun riscontro, è diventata una cosa che non è nemmeno più contemplativa. La gente va alle mostre, passa, sente qualche battuta, la ripete... ti viene da ridere. Se devi fare una mostra, la fai perché devi vivere, non perché t'interessi. Sei in giro con gente che non t'interessa e con cui non esiste più alcun rapporto, né di comunicazione né di scontro. Da lì nasce l'esigenza di andare in spazi dove l'artista si ritrovi, dove abbia una reale verifica con il pubblico, dove possa ancora scaturire un dialogo, utilizzando l'opera come transfert. E' come uscire a respirare un'altra aria. Per esempio, se tu, Trini, presenti a Milano un artista in una certa galleria, voglio vedere se chi viene, dice: « ma quello lì no... ». E' già tutto accettato. Allora bisogna partire dall'opera per creare il dialogo tra artista e pubblico.

Abbiamo pensato a luoghi dove non ci sia un ambiente artistico qualificato, a città dove non esista già una struttura artistica, dove un nome non è più conosciuto di un altro, dove non nasce

l'equivoco di chi è artista e chi no. Questi sono valori dati dalla struttura, cioè dal momento che ti dicono: la « galleria » è questa, e lo spazio è qualificato, l'opera d'arte non è più comunicabile, è oppressa. E' diverso andare in altre città dove tutti appaiono uguali, devi fare affidamento su altre cose, devi rivedere altri atteggiamenti. Nasce anche il discorso sugli spazi pubblici, dove il pubblico ti obbliga a ridurre la tua esposizione a livello elementare, non essendo qualificato nello specifico. Vieni fuori allora che è lo spettatore che comunica con te, cosa che qui si è perduta. Tutto avviene in modo molto naturale, in quanto lo spettatore non è inibito; ti presenti sullo stesso suo piano, il dialogo nasce alla pari, si crea una comunicazione interpersonale.

● Un'altra cosa: non ti sono più permessi gesti dadaistici. Lo riscontri, lì non c'è niente da fare, non li recepiscono. Un'altra cosa da precisare, dato che si tratta di comunicazione interpersonale: a parità di valori, non esiste neanche il rischio propagandato dalla cosiddetta cultura proletaria secondo cui è il popolo che decide cosa vuole; no, perché siamo alla pari, stiamo comunicandoci il lavoro, si vuole qualificare il lavoro. E siccome non squalifico il lavoro di un

Fernando Tonello, *Sogno di un viaggio per mare*, 1972, matita colorata su carta, cm. 101 x 71. Foto Giorgio Colombo.



altro lavoratore, costui, proprio perché lavora, è disposto a rispettare il mio lavoro.

● Una cosa da spiegare è come sono successe queste cose. Abbiamo pensato alla grande quantità di spazi pubblici esistenti in Italia. In principio ci sembrava una cosa complessa; ma stranamente, quando hai delle iniziative, trovi che tutto va liscio, che hai un'infinità di complici. Ci sono spazi immensi, tanto che uno penserebbe che siano necessarie manovre incredibili per averli, invece non è vero. A Milano c'è la coda per mettere un pezzettino di carta su uno spazio di metri 2 x 2.

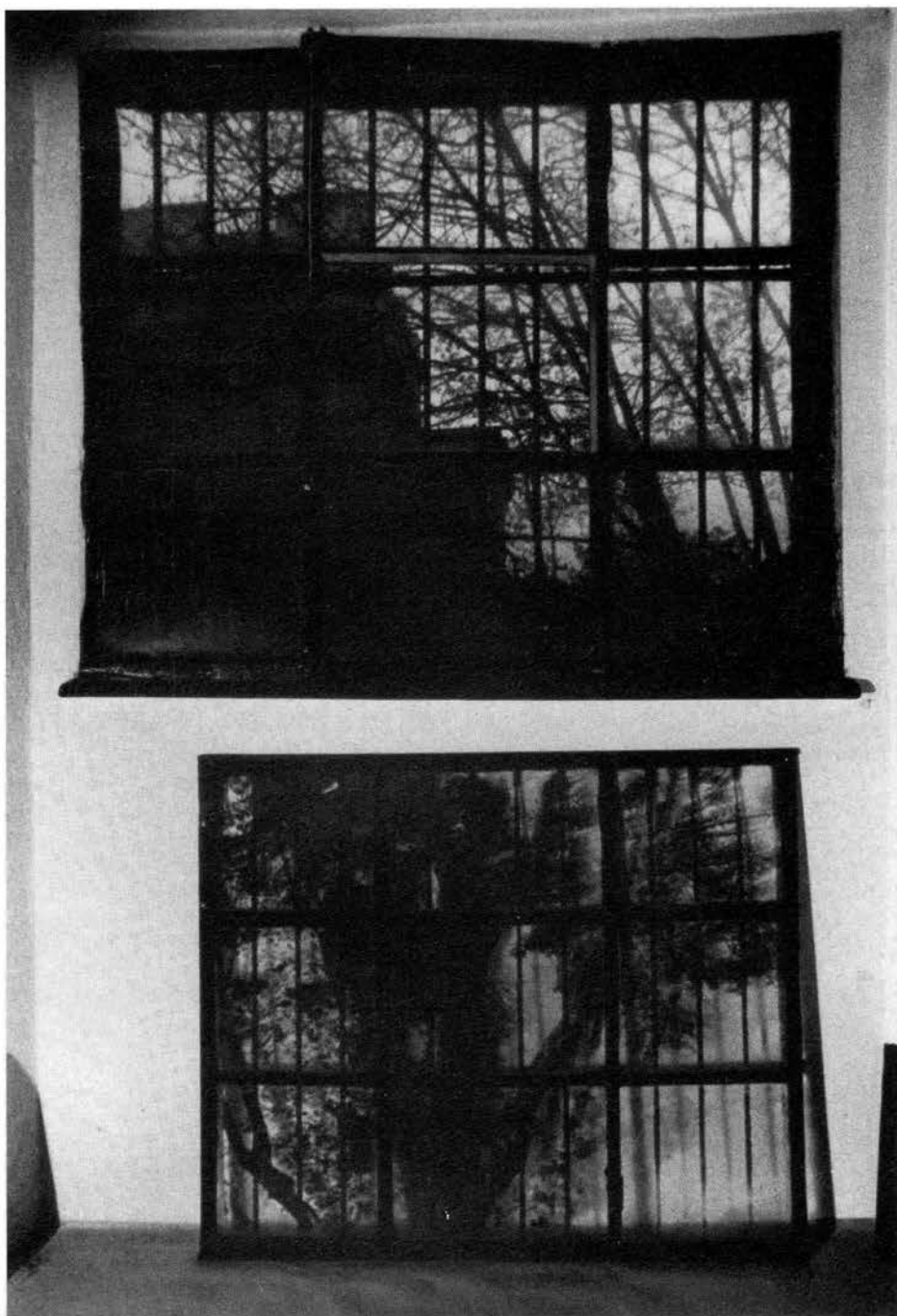
Il problema era di cercare uno spazio diverso, non di guadagnare uno spazio come hanno fatto le varie avanguardie per diventare poi i dittatori dello spazio. L'autogestione è complicata, va bene finché si è in 4 o 5, se si è in 30 pochi organizzano e gli altri... c'è l'abitudine dell'artista di essere invitato o di essere escluso, di non prendere iniziative. Nel nostro caso, cerchiamo tra l'altro di abbinare i dibattiti alle mostre, di vedere quali sono gli strumenti che possono trasformare un dibattito sclerotizzato in uno strumento di comunicazione.

A Pavia ci hanno chiesto se volevamo uno spazio esterno. Purtroppo l'attività artistica da un secolo a questa parte ci ha portato all'interno. Quando interveniamo all'esterno lo facciamo in maniera balorda. Prima bisogna arrivare a permeare culturalmente l'ambiente.

● Qui non ci sono, come in America, edifici di acciaio dove mettere sculture di plastica o di ferro, e funzionano; abbiamo le vecchie case e le piazze che piacciono così come sono. Nei pochi palazzi di acciaio che abbiamo non entriamo mai, salvo che per andare a prendere il certificato.

● A Parma (mostra « della Falsità »), eravamo in 9, perché era più facile mostrarci che non in 20, e poi era la prima mostra collettiva. Nella mostra di Pavia che si pensa di fare, riusciremo ad essere in 20. Si è pensato di chiamare più artisti, diversissimi, in modo che domani ognuno prenda per sé l'idea e la realizzi con chi gli è più comodo o vicino. E' anche vero che se ne parli ad alcuni artisti, si meravigliano che noi ci occupiamo di Pavia mentre loro pensano a New York.

● Sono scelte che derivano anche dalla conoscenza dei fatti. Fare una mostra al Museo d'Arte Moderna di New York può voler dire esporre in una stanzetta dove nel giro di un anno passano cani e porci per la durata magari di una settimana. La mostra è a New York, però i quadri sono venduti in Italia, come negli anni '50 accadeva con Parigi. Abbiamo tutti questi artisti di ritorno dall'America, angosciati perché passano tre quarti della vita a ottenere una cosa e



l'altro quarto a dimenticare una brutta esperienza. Abbiamo casi come quello di Manzoni, invece, che non era uno che aveva il problema di fare le mostre a Parigi: lavorava anche in un posto sperduto della Danimarca. Una volta aveva deciso di fare 40 mostre in un anno: ha riempito di mostre tutta la provincia milanese. A lui interessava il numero, aveva la coscienza dell'astratto; era una cosa che aveva deciso lui, non un altro artista.

Oggi succedono cose assurde. Se tu fossi all'interno degli artisti, ti accorgresti dello squallore: vedere i gesti, i sacrifici che fanno, anche gli artisti giovani, le angosce che hanno continuamente perché vogliono essere in quel determinato spazio e non in un altro. Per loro è una continua frustrazione, gli condiziona il lavoro. Passano le giornate ad aspettare nelle gallerie. ■

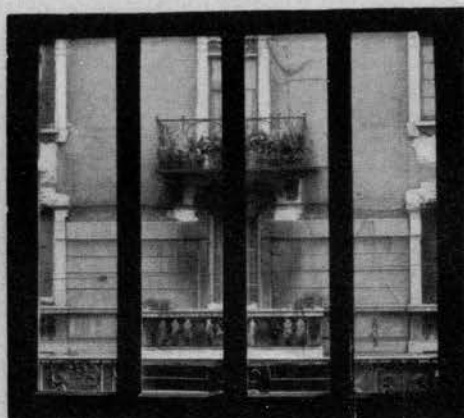
Antonio Trotta, *La finestra sul vetro*, 1972, vetro emulsionato, cm. 110 x 100. Foto Giorgio Colombo.

Antonio Trotta:

pag. 80, *La finestra sul vetro*, 1972, vetro emulsionato.

pag. 81, *Pretenologico*, 1972.

pag. 82, *La ricamatrice*, 1974 (progetto). *Tu panuelo sobre la tela*, 1974, tela emulsionata, cm. 20 x 20.



LA FINESTRA SUL VETRO



DIETRO LA FINESTRA SUL VETRO

ROSE ROSE ROSE ROSEROSE

Le civiltà antiche o contadine — emarginate, sradicate o sottosviluppate — di oggi, avevano e hanno, un rapporto più naturale con l'eros, se non altro corrispondendo a valori mitologici, atavici o poetici-letterari, più autentici rispetto alla civiltà prodotta dal consumo, dall'industria del sesso e della cultura, e dei falsi mass-media, a cui corrispondono i valori della lussuria e del satirismo, che la rendono piacevolmente decrepita, esistenzialmente immortale, vitalmente rozza, esteticamente futurista.

Secondo me tutte le repressioni sono create dalla classe borghese stessa, le crea e se le gode, per poi far credere di liberarsene e crearne altre ancor peggio, per continuare ad alimentare il mito ideologico della liberazione, così come dal peccato alla pornografia.

Chi può corrispondere di più ad alimentare il mito ideologico della liberazione è proprio l'artista d'origine e formazione borghese, oppure quello convertitosi; così, nei continui gesti liberatori, che tale artista propone, apparendo all'opposizione, si verifica a breve scadenza che non faccia altro che reificare i valori borghesi e collaborare con strumenti culturali all'egemonia del potere rendendo così ogni volta più invincibile la classe che domina da secoli.

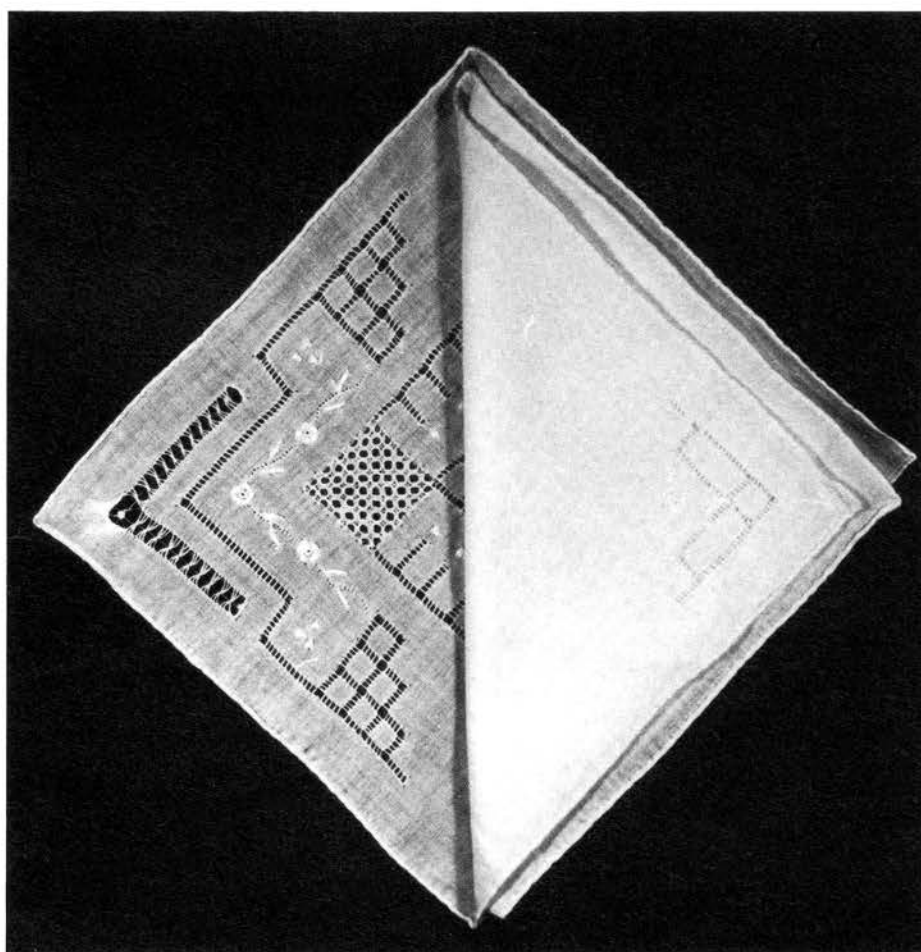
Essendo di origine e formazione opposta, non convertito almeno coscientemente, avendo come unica ambizione quella di rimanere fedele e coerente a livello intellettuale a tale origine, non posso sentirmi coinvolto nei problemi che nascono dalle contraddizioni interne di una classe sociale che mi è estranea, poiché i problemi siano ideologici, culturali o inerenti all'eros, così come appaiono nel contesto attuale, dominato da valori imposti dalla falsa coscienza: li considero come falsi problemi; così come non mi riguarda, per esempio, lo scontro fra creazione reificante e censura reazionaria, considerandolo come uno scontro di una stessa classe. E se fossi portato a fare gesti « liberatori » (che tra l'altro sono negato per natura e origine), non farei altro che stare al gioco e collaborare alla « liberazione » del mio nemico di classe, che a mio avviso non merita né le rivoluzioni, né l'arte, né la poesia; e al contrario di chi ha le carte in regola e il passaporto ideologico che gli consenta di entrare ed uscire quando e come vuole dalla stessa classe sociale, apparirò senz'altro come un represso, cosa che mi fa molto piacere e devo ammettere che mi produce un certo eros.

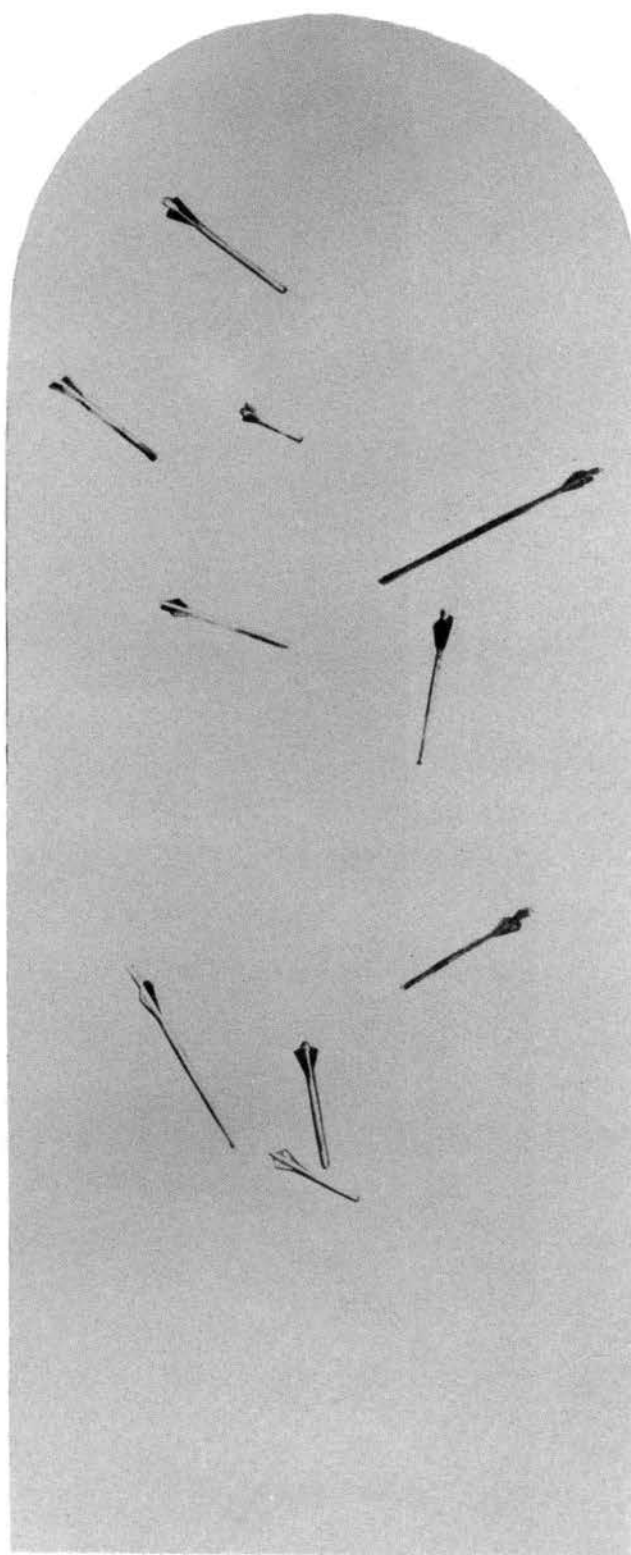
Non farò altro che prendere quello che mi appartiene, cioè poetizzare la resistenza alla conversione, considerare la liberazione artistica un privilegio dell'artista borghese e, sentendo reazionario tutto ciò che mi appare come spettacolo vitale.

Cerco di rimanere dentro l'unica cultura che ritengo possibile, quella rimasta a livello degli emarginati, sradicati, emigrati o « sottosviluppati », poetizzando le mie mancanze e i miei sogni, le cose che mi sono irraggiungibili, i limiti tra me e le cose che non mi appartengono, mancanze però di chi ha fatto delle scelte e rifiuta un mondo in cui non si identifica e non vuole reificare, mondo che la cultura borghese riuscirà, forse, a saldare e « accoppiare » anche eroticamente, malgrado io continui ad ignorare il materiale che lega.

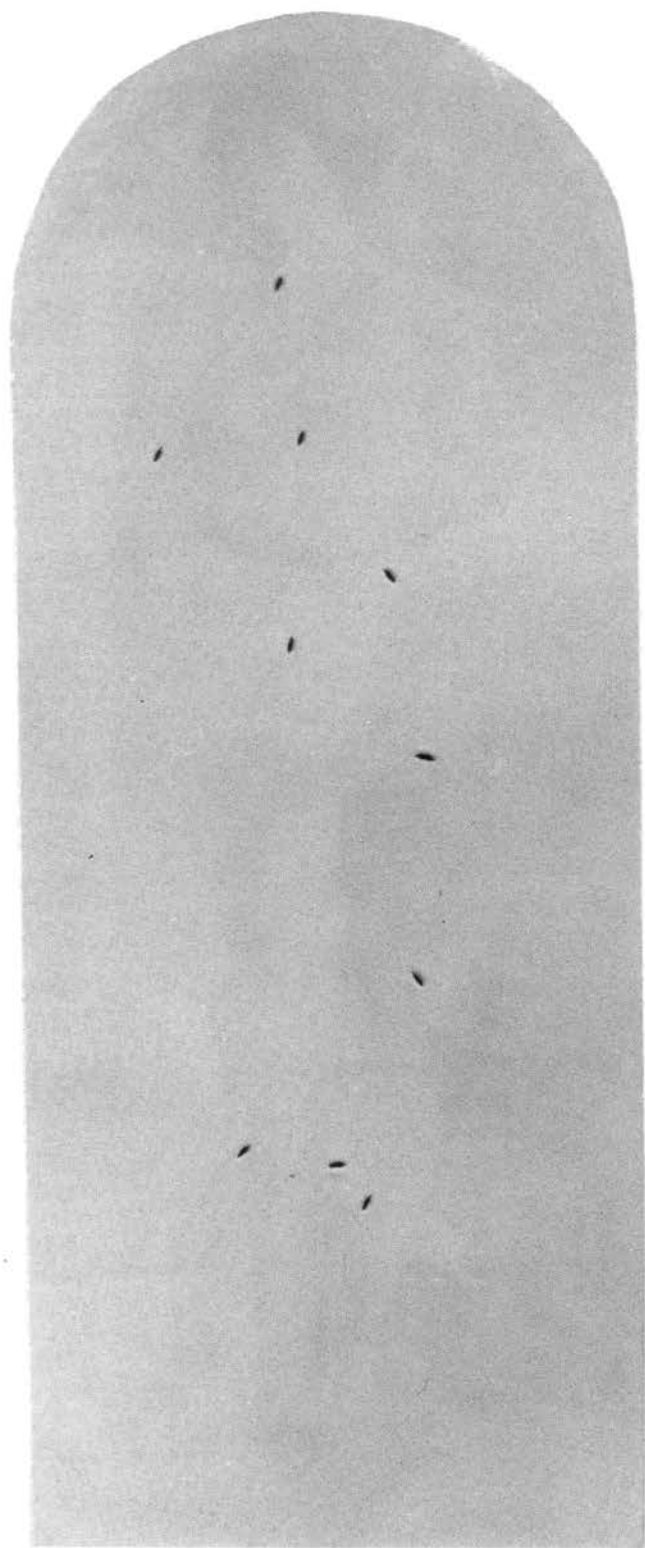
Novembre 1974

Antonio A. Trotta

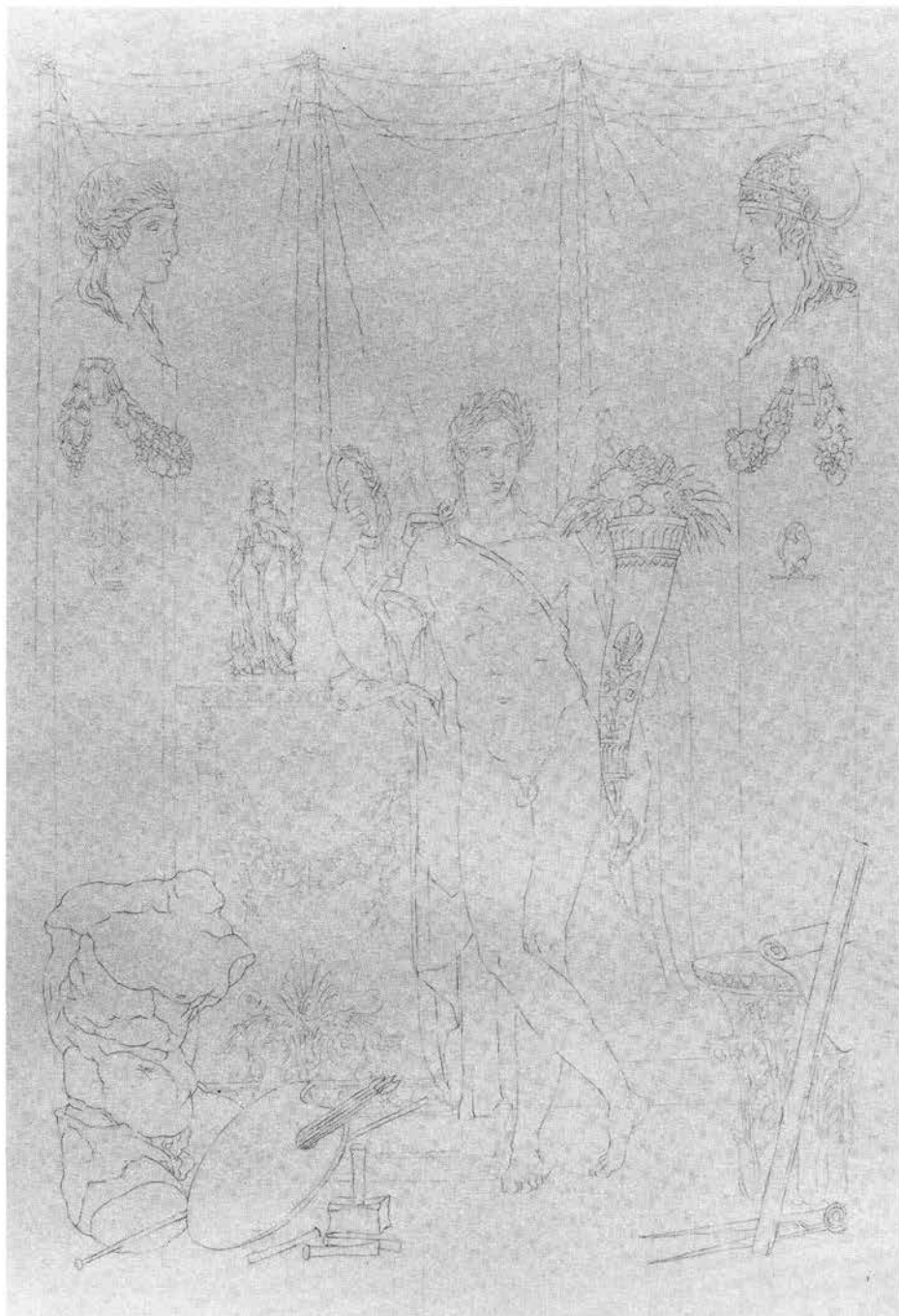




Antonio Trotta, *S. Sebastiano di G. Bellini. Freccie*, 1971, tela emulsionata e pittura, cm. 100 x 200. Opera realizzata a memoria durante la scomparsa del dipinto originale.



Antonio Trotta, *S. Sebastiano di G. Bellini. Buchi delle frecce*, 1971, tela emulsionata e pittura, cm. 100 x 200. Opera realizzata a memoria durante la scomparsa del dipinto originale.



Fernando Tonello, 1973, matite colorate, cm. 101 x 71.

LA PERFEZIONE

Una cosa è tanto più perfetta quanto le sue qualità sono meglio ordinate al suo fine.

Questa perfezione, che è relativa, si può misurare e paragonare anche con perfezioni d'altri generi.

La maggiore o minore perfezione dei diversi fini come si può misurare?

Ossia, come si possono comparare i diversi fini?

Che ragione assoluta, che norma comparativa esiste, indipendentemente da qualsivoglia norma esistenziale, per giudicare questo fine più perfetto o migliore di quello, fuori di un medesimo sistema di fini? (dentro a un medesimo sistema i fini subalterni si possono paragonare; non sono però veramente fini, ma mezzi e parti e qualità anch'essi).

Come dunque si può assolutamente giudicare della maggiore o minore perfezione astratta delle cose?

E come possono sussistere una bontà o una bellezza assoluta, un bene o un male assoluto, o i loro contrari?

1974

LA SEMPLICITA'

La semplicità non è altro che quella qualità, quella forma, quella maniera, alla quale noi siamo assuefatti.

Altra forma, benché assai più semplice in sé o più naturale, non ci pare semplice, perché è lontana o ripugna alle nostre assuefazioni.

Quindi è che le stesse cose, qualità, maniere naturali, o l'imitazione o l'espressione di esse, sovente non ci paiono semplici, perché non vi siamo assuefatti o ce ne siamo disassuefatti, per cui esse non paiono più naturali.

L'idea e il senso della naturalità, della semplicità, variano secondo i modi di assuefazione; ciò vale per tutti i generi.

Il semplice in gran parte non è che l'ordinario; e lo straordinario difficilmente pare semplice.

Ora quale cosa più relativa dell'ordinario e dello straordinario?

1974



Fernando Tonello, 1973, matite colorate, cm. 71 x 101.

« E se n'è andata!

Io ho desiderato questo: ma spesso buttiamo via con disprezzo ciò che ci appartiene, poi torniamo a volerlo nostro.

Il piacere attuale nel suo continuo andare (discendente), si muta nel suo contrario; ora che non c'è più, mi è cara, e il gesto che l'ha allontanata, ora vorrei non fosse mai esistito.

La mia mollezza è la sola complice ». 1973

« SOGNO »

Due donne, presomi per le mani, mi tiravano ciascuna a sé con sì gran forza e violenza che per poco in quel tira tira non mi fecero in due pezzi: ché ora prevaleva una e mi teneva tutta per sé, ora venivo in potere dell'altra. Si bisticciavano e gridavano: Egli è mio, e me lo voglio tenere. — No, non è tuo, e non devi pigliarti ciò che è di altri. — L'una era un donnone, un'artigiana, coi capelli scomposti, le mani callose, la veste scucita, tutta impolverata; l'altra di assai bell'aspetto e composta, e ornatamente vestita. Infine lasciarono a me decidere con chi volessi andare. E prima quel duro donnone parlò in questa guisa:

— Io sono l'arte della Scultura. Se tu vuoi tenerti lontano dalle inezie e dalle ciarle di costei (additando l'altra), e venire a startene con me, io ti alleverò da uomo, e tu avrai braccia robuste; non sarai invidiato affatto, non andrai in paesi foresti lasciando la patria e i congiunti, e non per le chiacchiere, ma per le opere sarai da tutti lodato. —

Queste ed altre cose balbettando e mezzo in barbaro mi disse l'Arte, raccogliendole con molto studio, e sforzandosi di persuadermi. Ma non me ne ricordo più, ché la maggior parte m'è uscita di mente. E quando ella cessò, l'altra così prese a dire:

— Ed io sono l'Eloquenza già tua amica e conoscente, quantunque tu non mi conosca bene a fondo. Quanti beni avrai diventando scultore, te l'ha detto costei: tu non sarai altro che un operaio, uno che lavora con la persona e in questa ripone ogni speranza di vita, un uomo oscuro, con sottile e scarsa mercede, poca levatura di mente, nessun seguito nelle vie; non difensore degli amici nei giudizi, non terrore dei nemici, non invidiabile ai cittadini, ma soltanto un operaio, uno come tanti altri, sempre soggetto al potente, sempre a riverire chi sa parlare; vivrai la vita della lepre e sarai boccone del più forte. Se tu facessi molte opere stupende, l'arte loderebbe tutti, ma nessun uomo di senno che le vedesse, vorrebbe esser simile a te: ché per miracoli che tu facessi saresti tenuto sempre un artefice, un manuale, uno che vive delle sue braccia. Ma se ti affidi a me, io prima di tutto ti mostrerò molte opere degli antichi uomini, e i loro fatti meravigliosi, e recitandoti i loro scritti, ti farò, per così dire, conoscere tutte le cose. L'anima tua, che è sì nobile parte di te, io adorerò di molti e belli ornamenti: la temperanza, la giustizia, la pietà, la modestia, la prudenza, la costanza, l'amore, per il bello, il desiderio dell'onesto; ché questi sono i veri ornamenti dell'anima. Non ti sfuggirà nulla del passato, nulla che al presente conviene fare, e con me prevederai il futuro: insomma presto io t'insegnerò tutte le cose divine e umane. Tu in breve sarai da tutti invidiato, onorato, lodato, pregiato per il tuo valore, considerato dai nobili e dai ricchi, rivestito di questa veste (e mi mostrò la sua che era splendidissima), creduto degno dei primi posti e dei primi seggi.

E se andrai in altri paesi, non sarai né oscuro né sconosciuto ché io ti darò tanto lustro, che chiunque ti vedrà, scotendo il vicino e mostrando te a dito, dirà: « Questi è colui ». E quando uscirai di vita, non cesserai di stare a conversare sempre con gli uomini migliori.

Dicendo ella così, io non aspettai che finisse, e decisi: lasciai quella brutta e artigiana, e me ne andai dall'Eloquenza. Ella così piantata, da prima si sdegnò e batté le mani, e arrotò i denti; poi, rimase immobile e si tramutò in sasso. Se la cosa vi parrà strana credetela pure.

1972

Non ti posso credere.

Immaginare quello che mi è stato dato quando non lo volevo; malinconie della tradizione, una decisione già presa a mia insaputa e inventata.

Vivere vicino alle persone che evocano fantasmi dell'immaginazione, che diventano reali solo perché è passato del tempo, reali solo a se stessi, li vuoi vicini come giustificazione di ogni attimo che passa; speculi credendo di creare un caso che poi è di tutti.

Le situazioni non appartengono alla disperazione, ma sono tutte d'amore, forse per una donna.

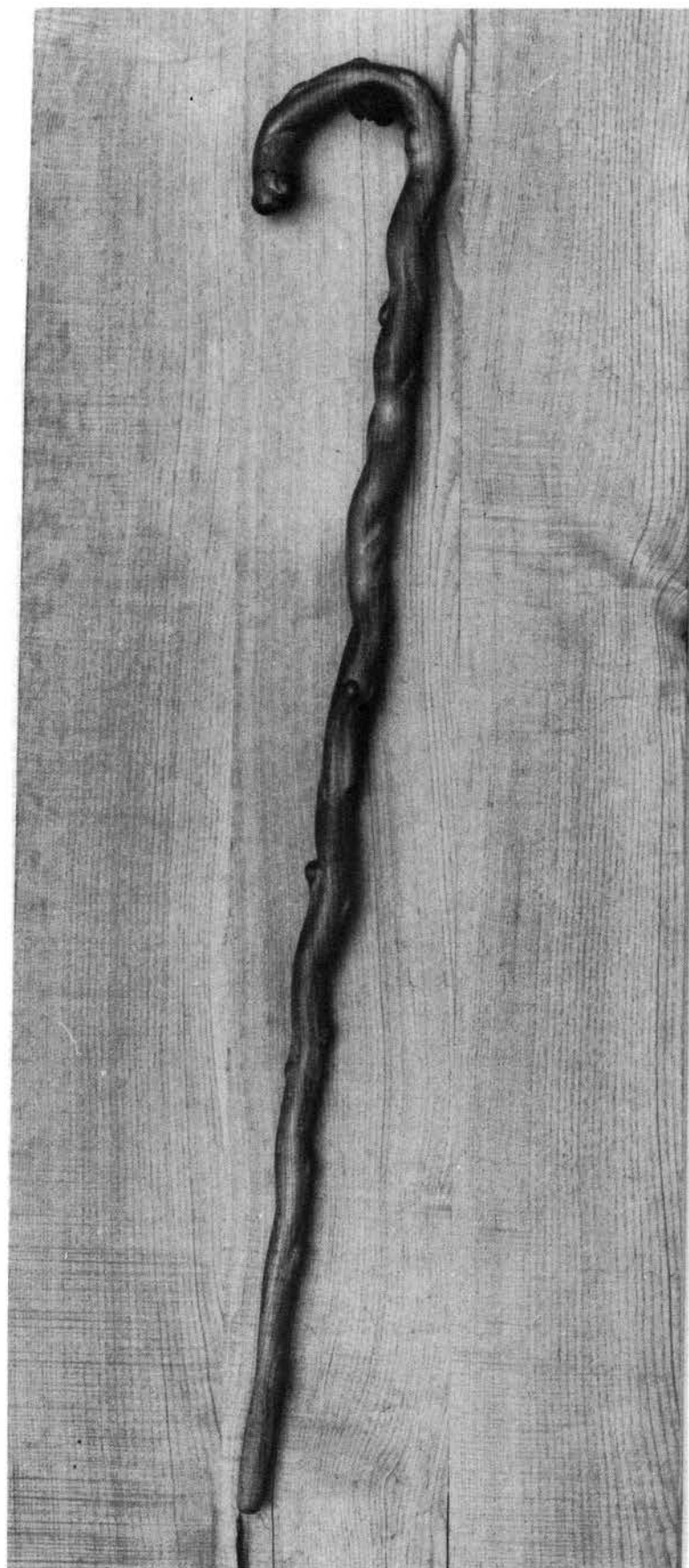
Ecco che si crede nel falso. Alla cosa più facile.



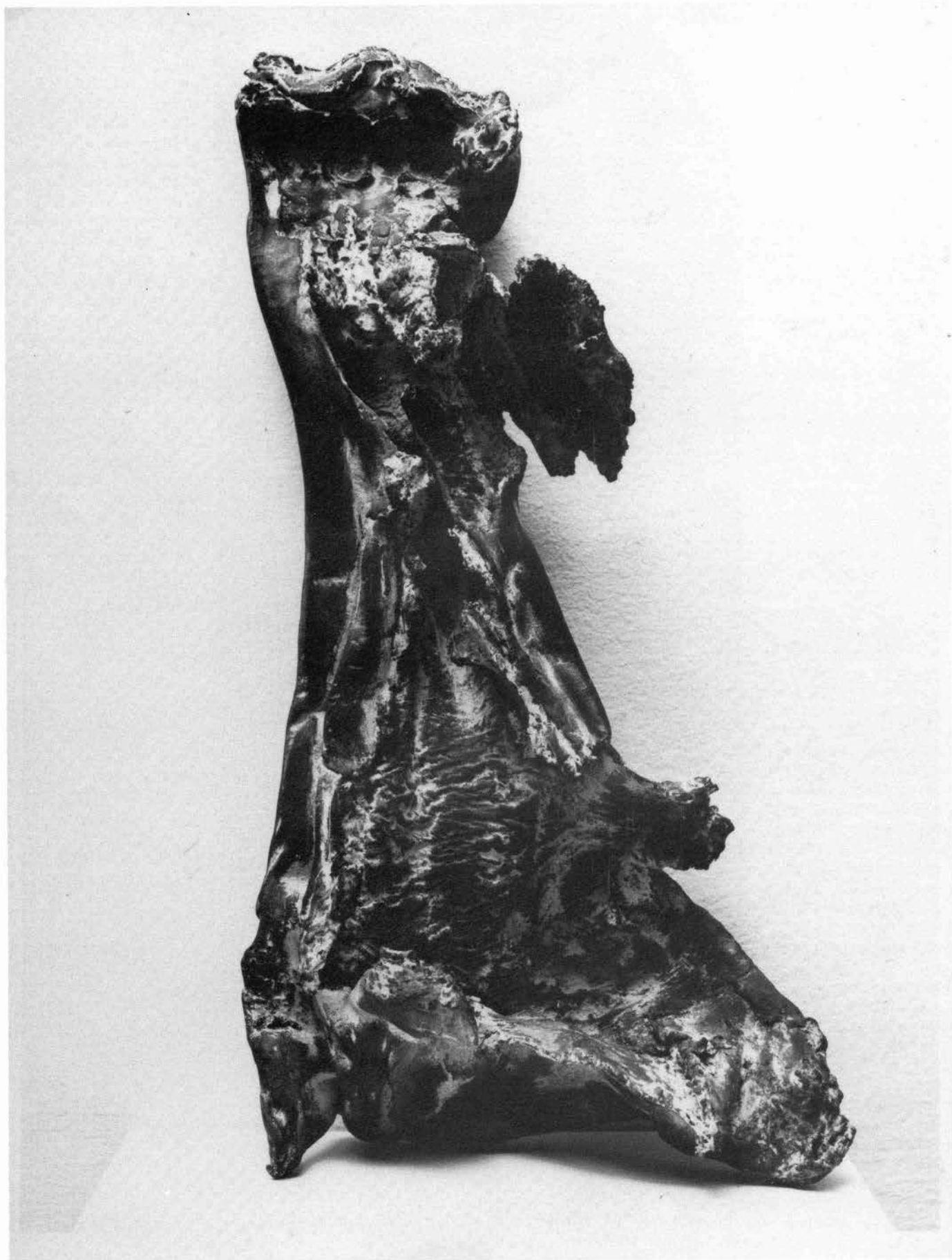
Fernando Tonello, *Amore e Psiche*, 1972/73, matita colorata su carta, cm. 101 x 71. Foto Giorgio Colombo.



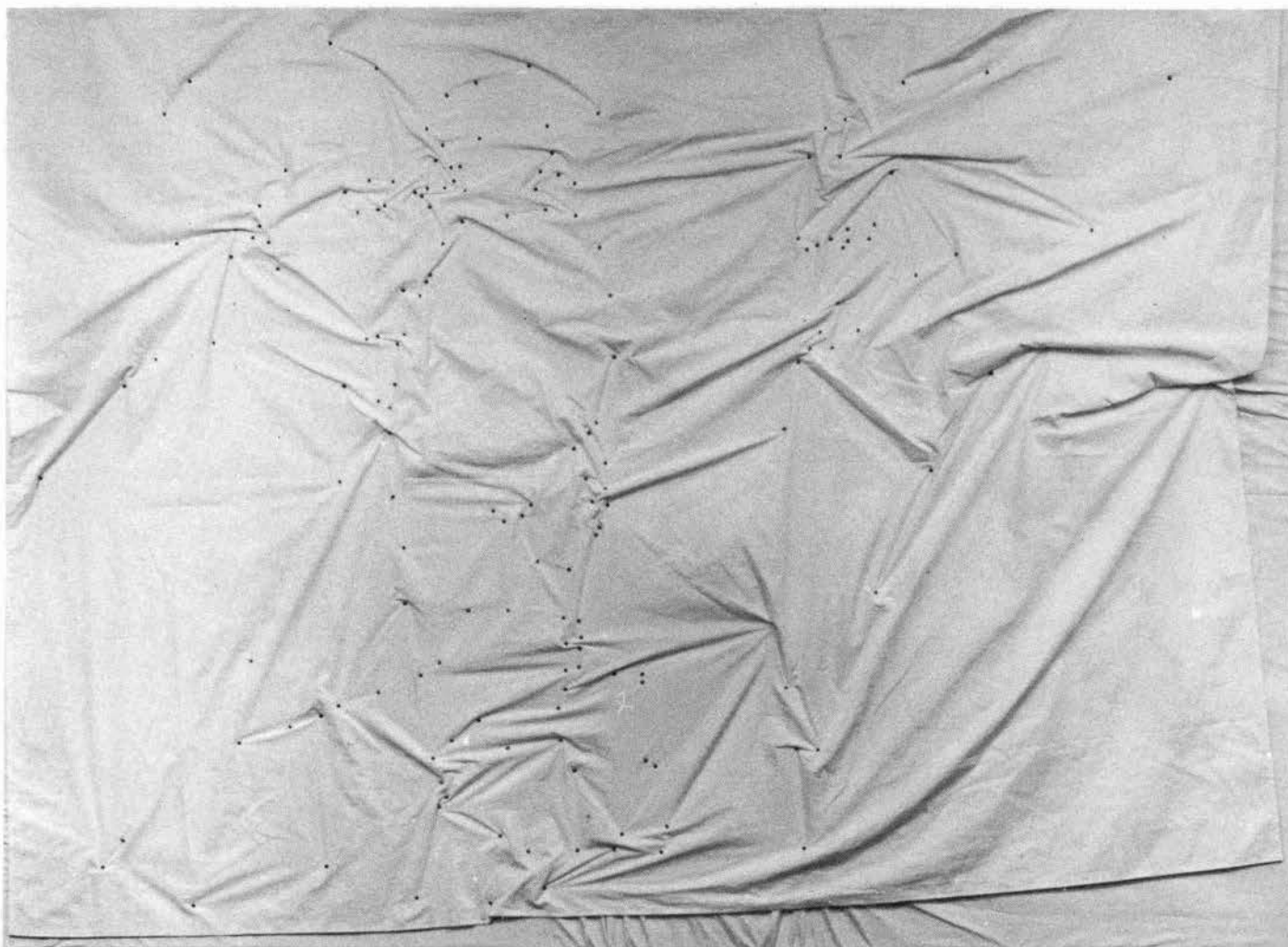
Hidetoshi Nagasawa, *Leonardo da Vinci*, 1971, scultura in bronzo, cm. 43 x 133 x 3. Courtesy Galleria Arte Borgogna, Milano.



Hidetoshi Nagasawa, *Pastorale*, 1973-74, legno di castagno, cm. 80 x 190 x 15. Foto Giancarlo Baghetti.
Bastone scolpito in altorilievo da un blocco unico di legno. Legno di castagno e chiodo di ferro.



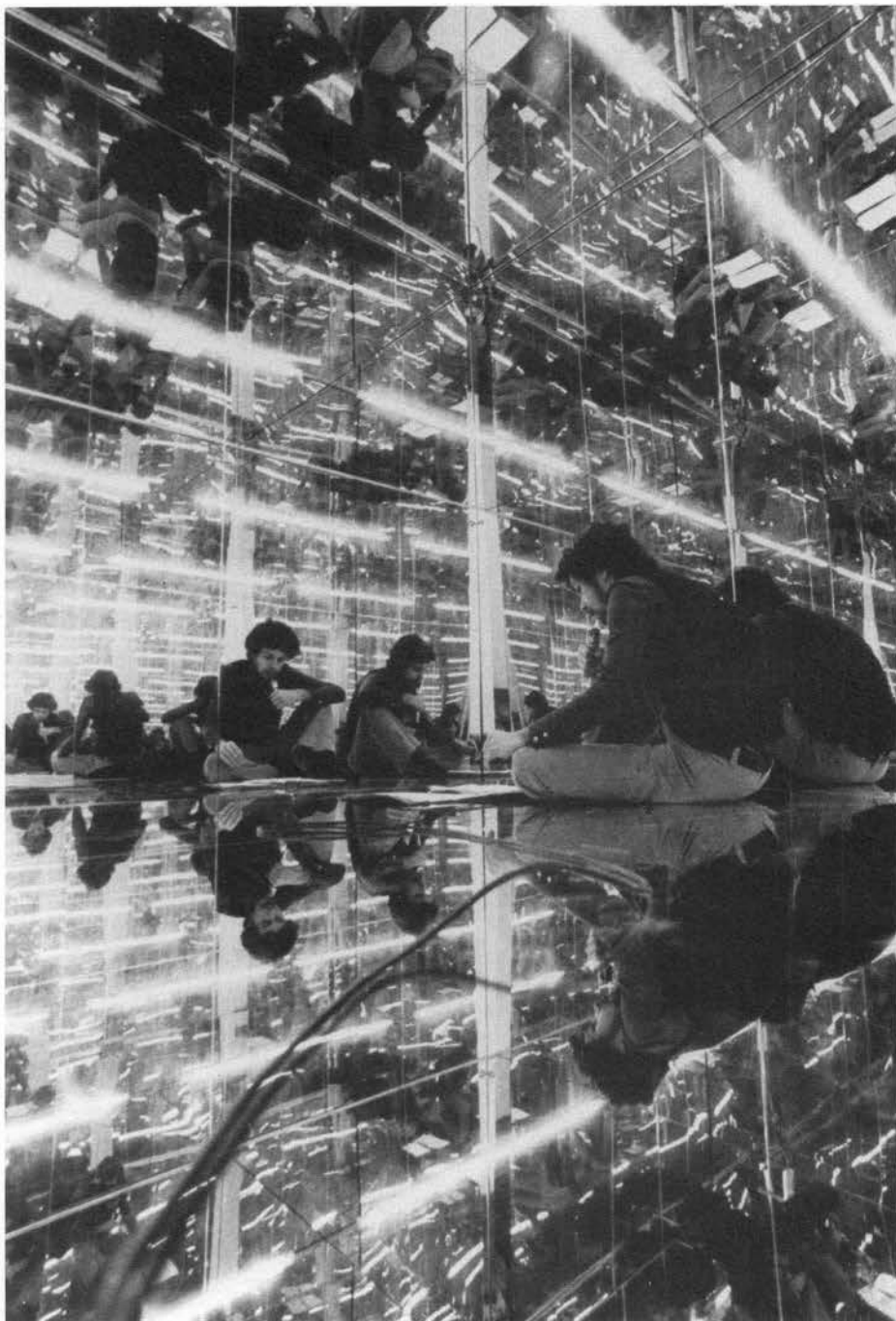
Hidetoshi Nagasawa, *Isola*, 1972, bronzo, cm. 30 x 60. Foto Giancarlo Baghetti.



Hidetoshi Nagasawa, *La presentazione al Tempio*, 1974, tela fiocco, occhielli metallici, cm. 250 x 180. Foto Giancarlo Baghetti.

Dalle immagini della « Presentazione di Gesù al Tempio » di Giovanni Bellini (detto Giambellino) e della « Presentazione al Tempio » di Andrea Mantegna si riportano su due tele differenti i punti salienti di Madonna, Bambino e Sacerdote. Si fanno quindi combaciare i punti, fissandoli con occhielli metallici, ottenendo sia precise corrispondenze che slittamenti notevoli.





ALLESTIMENTO TEATRALE

Colloco questo mio lavoro tra due discipline artistiche: l'arte, tattile e visiva e il teatro visivo e sonoro.

Ne sono interlocutori: l'artista e il pubblico, nel teatro il pubblico e l'attore.

Mentre il pubblico non può interferire nell'opera dell'artista che è già in sé conclusa, interferisce nel tragitto operativo dell'artista. In maniera analoga, l'attore scorre sullo stesso filo degli spettatori. Sia l'artista che l'attore sono reattivi con gli spettatori: anche senza assecondarli, intendono interloquire, rispondere a senso ed ottenere risposte pertinenti.

Per dare allo spettatore ed all'attore il senso dell'ambiguità tra attiva e passiva del loro ruolo, ho isolato l'attore in questo cubo che si specchia all'infinito e lo moltiplica in pubblico di se stesso, ho collocato il pubblico di fronte al suo specchio obbligandolo all'immagine del teatro di se stesso, non ho interrotto il ruolo istituzionale sia dell'attore che del pubblico che restano compresenti l'uno all'altro e vincolati tramite le parole.

L'attore si identifica con la singolarità, il pubblico con l'indistinto, ciò sostanzialmente per dislocazione spaziale.

Isolare lo spettatore corrisponde a ricondurlo alla singolarità dell'attore, tanto quando entra nel cubo di specchio che quando, superate le quinte, si scopre, all'ultimo atto, nell'immagine del vetro specchiato a metà e metà trasparente.

Luciano Fabro



Luciano Fabro, particolari dell'allestimento teatrale alla Fondazione Bagno Borbonico di Pescara, febbraio 1975.

1 - Lo Spazio.

2 - All'interno del cubo di specchio durante la recita di Stefano Corsi. Foto Giorgio Colombo.

3 - Gli spettatori durante la recita. Foto Giorgio Colombo.



Luciano Fabro, *Iconografie*, 1975 (Berenice, Il Battista, Giordano Bruno, Olimpia de Gouge, Jara). Particolari con Olimpia de Gouge e Jara.

Occorre fermarsi alla soglia del significato, vedendolo da lontano, perché è una cosa ed è un'altra cosa, è farsesco ed è tragico, è caramelloso e truculento.

Il senso sta anche nel fatto che esprime qualcosa di tremendo. Non ho mai fatto nulla di meno sublimato, di più greve pur in un guscio così frivolo. (Luciano Fabro)

«L'«Angelo sterminatore» di Buñuel è l'immagine antitetica della sfida tra Zeusi e Parrasio.

Zeusi andò per levare il panno dipinto da Parrasio perché in lui virtuale e reale coincidevano. I personaggi della favola di Buñuel non riuscivano a superare la soglia perché, nella realtà, non coincidevano col virtuale.

Ambedue i casi portano a degli errori ma nel primo, l'inganno, provocato e risolto dai sensi, è la glorificazione dell'artificio, nel secondo, l'inganno è irrisolto perché metafisico.

Questo è negare che lo spazio venga espresso tramite la struttura che lo determina, asserire che lo spazio è la risultante delle nostre esperienze sensoriali, che è sempre illusionistico, necessariamente metaforico. La sua ragione d'essere sta nei confini, la sua ragione espressiva sta nel

mimetizzarli. Teatro della mente tramite i sensi.

Come un ferro piegato esprime la forza che vi è stata esercitata, come un sasso gettato dà un centro ai confini di una pozzanghera, un dito indica la direzione dello sguardo; così ci muoviamo in uno spazio tramite sollecitazioni di impressioni. In virtù di richiami.

Tutto è ordinato, modulare. Ogni punto è legato ad un altro e tutti i punti sono legati tra loro. Ogni filo è simmetrico rispetto all'altro ed asimmetrico rispetto ad altrettanti altri. Sotto un soffitto brutalmente spaesato che, come un tappo, chiude i confini dello sguardo.

Gli aghi che tengono i fili stanno ai fili come l'uovo alla gallina, il ramo all'albero, l'uccello all'aria, l'iride alla luce, il vino all'oste, il topo al gatto, il santo all'eterni-

tà, la paura alle gambe, i capelli al vento, l'anatra all'arancia. L'arte si intravede.

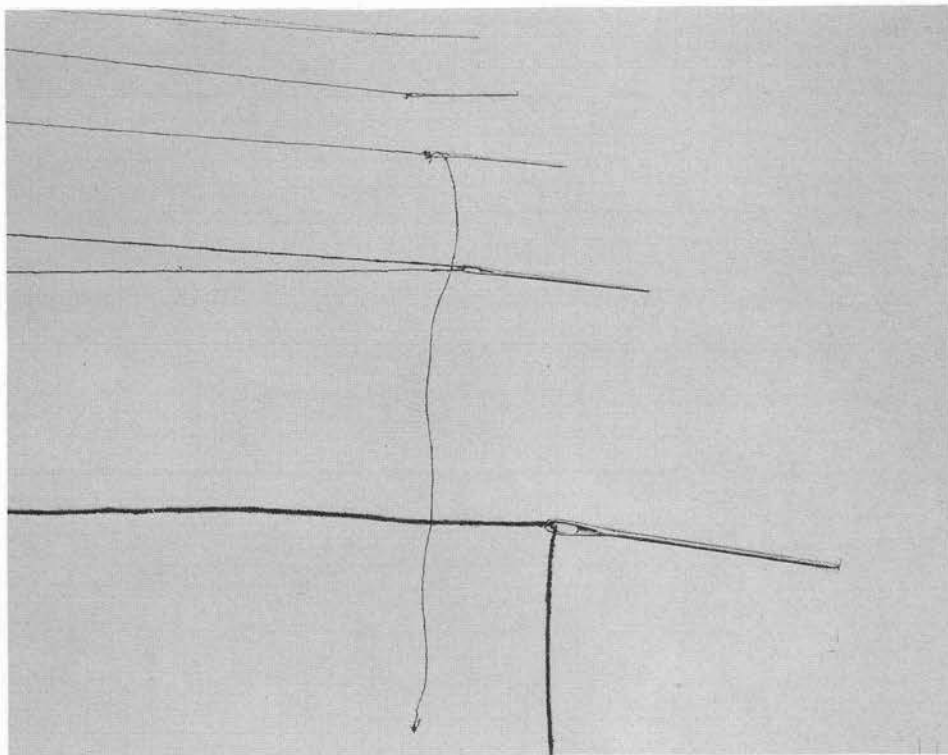
Leggiamo uno spazio per analogie e lo sviluppiamo per simmetrie. Variare le proporzioni vuol dire cambiare virtualmente la dislocazione spaziale. Sbagliare la dislocazione spaziale è creare uno spazio falso.

Realizzarsi, comporta l'aver percorso con diligenza il tragitto delle impressioni, concepito la possibilità che senza tramite ogni situazione è neutra in senso formale, metaforico, ideologico, espressivo.

Il capo dei fili preso tra le dita.

Le cose e le azioni, istantanee come il pendolo ed il suo moto, ma non si identificano, richiamate da uno spazio remoto e rivisitabile in cui l'azione si è risolta».

(da Luciano Fabro, *Lecture Parallele II*, ed. Adelina Cübery, Salle Patiño, Ginevra 1974)



L'azione si svolse in due tempi.

In un vasto ambiente tutto il soffitto era percorso da fili di seta trattenuti alle opposte pareti da aghi attraverso le cui crune il filo scorreva a zig zag. Quando il rocchetto terminava, il capo del filo veniva lasciato penzolare dall'ultimo ago. Era così naturale, quando capitava a portata di mano, afferrare il filo pendente.

In un ambiente successivo, questa volta molto piccolo e di forma molto diversa, le pareti erano coperte da gigantografie che riproducevano l'ambiente precedente con persone che tenevano tra le dita il capo dei fili.

Lo spettatore così rivisitava un suo gesto, nel suo spazio, nell'angustia del ricordo.



Luciano Fabro, *Mimare uno spazio*. Salle Patiño, Ginevra, novembre 1974.