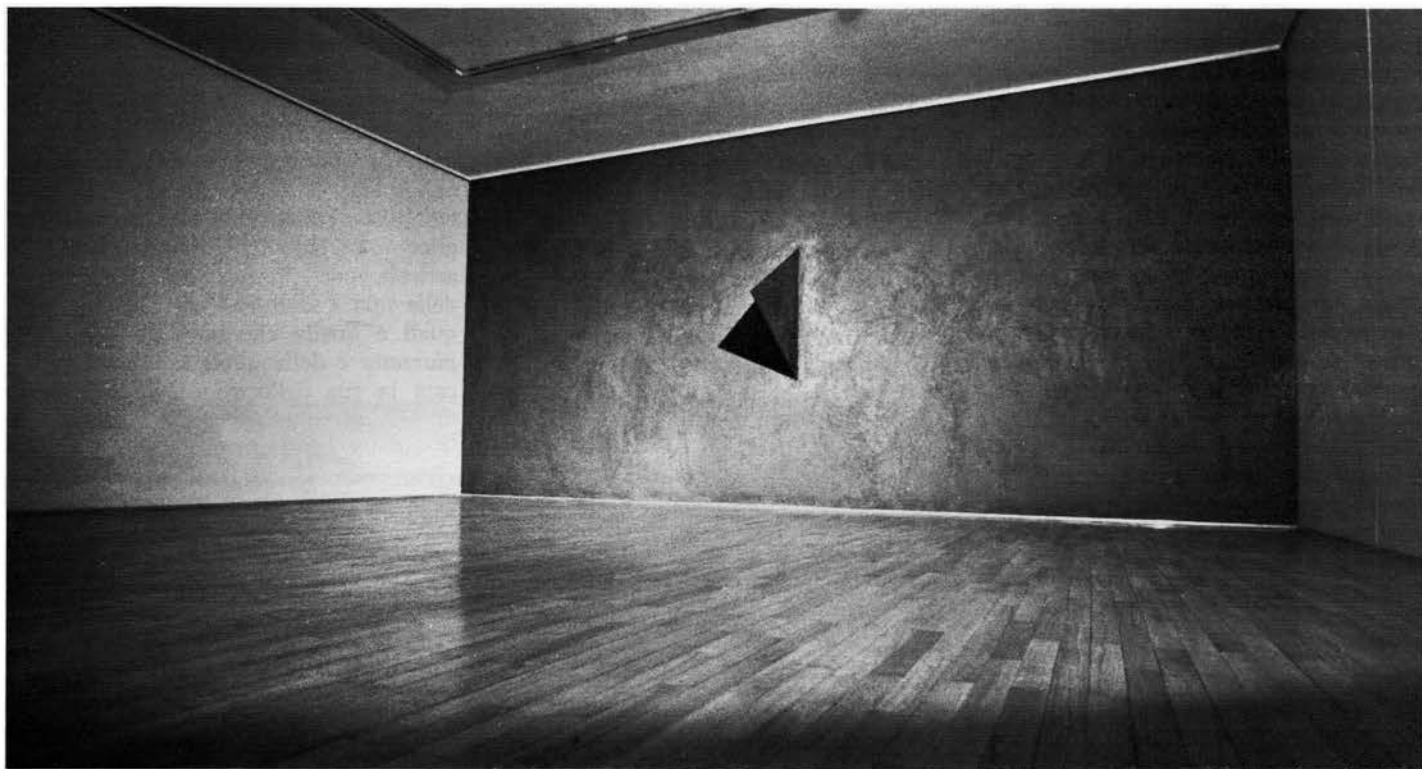


Foto Enrico Cattaneo

... A Verbania-Pallanza questo triangolo di cemento in forma di contrafforte d'attacco con una lama di ferro davanti si inserisce in uno spazio architettonico dominato da una posizione sopraelevata da una chiesa, chiesa che non rappresenta solo un fatto architettonico ma anche di potere, di dominio ideologico che si è mosso e si muove in un certo modo. Si stabilisce in questo caso un rapporto ambivalente fra scultura e spazio circostante: da una parte sottolineatura di una situazione, dall'altra indicazione di una possibilità di riscatto da un certo tipo di soggiogamento, di dominio ideologico.



Mauro Staccioli, allestimento della mostra allo Studio Sant'Andrea, Milano, 1975. Foto Enrico Cattaneo.

# Mauro Staccioli

GILLO DORFLES

... L'opera parla già di sé, dalle diapositive che sono state proiettate, dalla scultura che avete visto entrando, nella piazzetta di fronte alla libreria. Anche quelli che non conoscevano prima l'opera di Staccioli, si saranno fatti un'idea di che cosa è la sua scultura. Io quindi non voglio 'spiegarla' o farne un'esegesi critica. Vorrei invece cercare di impostare un discorso che permettesse di dibattere attorno a un problema che mi sembra ancora importante, pur essendo stato discusso ormai da decenni, e cioè quello dell'*impegno in arte*: dell'arte come impegno, della possibilità di ammettere o di non ammettere un'arte *engagée*, un'arte impegnata.

Tutti ricorderanno le discussioni che si sono svolte subito dopo la guerra nel ricordo della Resistenza e delle operazioni belliche e in seguito tutte le forme d'arte giustificate dai grandi rivolgimenti politici degli ultimi anni: il Viet-Nam, Cuba, la Cina, il Cile. Tutte queste tappe, dolorose o gloriose, hanno lasciato un'impronta anche attraverso certe opere che hanno ispirato o suscitato. Quindi il problema di un'arte impegnata indubbiamente si pone.

E' finita l'epoca in cui si parlava dell'*art pour art*, di un'arte puramente edonistica, puramente salottiera. Però anche se questo è vero, (e io ne sono convinto) è anche vero che gli equivoci sorti

sotto l'etichetta dell'impegno sono stati molti e questo bisogna sottolinearlo e non dimenticarlo.

Tutti voi sapete quanti equivoci sono sorti in nome del cosiddetto 'realismo': non il realismo del cinema italiano che era più che giustificato e certamente ha costituito una pagina gloriosissima del nostro cinematografo; non il realismo di certa letteratura ma con il realismo figurativo, cioè con questa forma d'arte basata su stilemi accademici che si ammantava di una attualità che non aveva, soltanto perché i temi che trattava erano temi attuali, politici, sociali. E il fallimento del realismo figurativo è stato evidente.

Poi ci sono stati *repêchages*, ripescaggi, di questo realismo quando è sorta la pop-art. Molti pittori realisti che avevano visto la loro stella impallidire, si aggrapparono alla pop-art quasi per dire: « guardate, noi abbiamo fatto della pop-art ante-litteram, la nostra arte in fondo non è altro che pop-art ». Oppure « la pop-art è, in fondo, un'arte figurativa di tipo impegnato ». Cosa ovviamente sbagliata, perché la pop-art, anche se aveva delle implicazioni sociali, le esprimeva in modo molto diverso da quello del realismo pittorico, attraverso una demistificazione delle merci e degli oggetti che la società consumistica aveva prodotto.

Poi c'è stato un altro equivoco politico-artistico ed è stato l'equivoco dell'*iperrealismo*. Alcuni dei realisti, quando è sorta questa corrente — così mediocre, così fasulla, così, veramente possiamo dire, imperialista — dell'iperrealismo americano, si sono aggrappati ad essa per rivalutare opere che non erano iperrealiste, ma che si potevano far passare per tali. Ora, il fatto che questi aggranci — con la pop e con l'iperrealismo — siano andati a vuoto vuol forse significare che in definitiva un'arte figurativa impegnata al giorno d'oggi non potrebbe più esistere? Anche questo non è vero. Può esistere un'arte figurativa impegnata, decisamente derivante da fenomeni politici, da fenomeni sociali: basta pensare ai grandi manifesti politici, ai manifesti dell'arte cinese, dell'arte cubana, ai murali cileni. Tutte queste forme di figurazione a contenuto politico-sociale sono indubbiamente manifestazioni autentiche che possiamo accettare, ma *non sono* il quadretto dipinto su tela, celebrativo di azioni rese accademicamente; sono qualcosa di spontaneo, di immediato, di uscito dalla volontà del popolo nel momento della commozione massima di certi eventi tragici e gloriosi. Quindi, in definitiva, oggi un'arte nel senso tradizionale della parola, un'arte con l'A maiuscola che voglia essere impegnata, non può esserlo attraverso una

figuratività di tipo accademico. E allora veniamo alle cose di Staccioli.

Mi sembra che le sculture di Staccioli possano rappresentare molto degnamente un tipo di arte impegnata, che però non è un'arte figurativa. Non si tratta del 'monumento al partigiano', non si tratta della celebrazione in forma accademica di un qualche evento politico, militare, patriottico, ma di una scultura che denuncia certe situazioni della nostra società, certe lotte della nostra popolazione, certi bisogni di difenderci dall'oppressione imperialistica, capitalistica, ecc. attraverso qualcosa che è *connotativa e non denotativa*, potremmo dire: queste sculture non dobbiamo guardare cosa denotino (se siano cioè l'armatura di un giavellotto, la lancia contro il nemico), ma dobbiamo guardare a quel tanto di *psicologicamente associativo*, a quell'elemento connotativo che permette immediatamente di riconoscere in esse un messaggio: un messaggio preciso, acuto — che suona denuncia contro la sopraffazione, volontà di resistenza, volontà di lotta. E tutto questo si esprime in una forma, diciamo pure 'astratta', ma che ha un contenuto molto esplicito; un contenuto politico-sociale molto esplicito.

Queste erano poche parole che volevo dire a proposito di queste sculture, ma a questo punto ci terrei soprattutto che fosse Staccioli stesso a dire se è d'accordo con quello che io ho detto finora.

Gillo Dorfles

Sono d'accordo su quanto hai detto, soprattutto per quanto riguarda il mio lavoro. Molte di queste cose le ho scritte in alcune motivazioni di partecipazione a mostre e interventi ecc. Sono quindi senz'altro d'accordo sulle cose dette. Mi pare chiaro che la mia intenzione è quella di usare il messaggio plastico come una possibilità di riconduzione dell'individuo, dell'uomo, a una condizione esistenziale attuale, quotidiana direi. Condizione che è determinata da fatti che viviamo, dal nostro rapporto col quotidiano. E quindi in questo senso non mi interessa il racconto dell'episodio, l'estrarre dalla realtà l'episodio, il particolare, ma puntare piuttosto alla condizione, all'oggettivo nel quale siamo coinvolti.

Per questo intendo coinvolgere e allo stesso tempo sollecitare l'individuo che si trova a contatto col messaggio, con la scultura, in una riflessione del proprio stato, della propria condizione. In questo senso intendo riportare, ricondurre l'uomo, a ciò che è l'urgenza, il bisogno di una risposta a questa condizione attuale fatta di valori sopraffattori, in definitiva a un impegno civile, prima an-

cora che politico. Quindi io sono sostanzialmente d'accordo con quanto mi riguarda.

Una cosa mi preme sottolineare e cioè la immediatezza della comunicazione, un certo tipo di semplicità che non deve essere intesa per semplicismo; l'oggetto, la scultura, intendo che sia qualcosa di estremamente semplice e di più larga possibile lettura pur consapevole che si deve tenere conto, che è necessario tenere conto, per non equivocare sulla questione, oggi molto dibattuta e importante, che ogni tipo di lettura richiede la conoscenza, il possesso dei codici. E questo rispetto al discorso: l'arte per il popolo, l'arte per la rivoluzione. La nostra condizione è contraddittoria, non ci permette nonostante la forte tensione in questa direzione, di poter lavorare a livelli dilatati in senso orizzontale, per usare un termine politico, cioè non è possibile oggi lavorare a livelli popolari, non esistono le strutture per poterlo fare. E' necessario, io penso, lavorare all'interno della nostra specificità. L'importante è lavorare per uscire da questa nostra condizione ponendosi su una linea di tendenza che punti, con sempre maggiore consapevolezza del ruolo che giocano le masse popolari e il movimento dei lavoratori più avanzati, sulla via del progresso socialista. E' su questa linea di tendenza che si deve riuscire con i nostri potenziali creativi — non solo artistici — a identificare possibili spazi sempre più ampi per uscire dal ghetto della torre d'avorio o meglio del « potere culturale » che la società borghese attraverso di noi esercita sul cittadino; cittadino che si trova appunto in una condizione di sudditanza culturale.

Il problema non è quello di fare il quadro o la scultura « leggibile » e « comprensibile » da tutti quanto, piuttosto, (e questo ritengo è il problema di fondo della questione), portare tutti alla consapevolezza che è della gestione e dell'esercizio della cultura che ci si deve impossessare. La cultura è un diritto di tutti e quindi in questo sta un discorso serio sulla « comprensibilità », sulla universalità reale del linguaggio e del messaggio. Quindi come dicevo è la partecipazione alla gestione dei diversi poteri nel rispetto delle diverse specificità e nella interrelazione di queste in funzione dell'uomo protagonista di sé e del suo destino e non dell'uomo suddito come avviene invece oggi. Non credo che un individuo nello svolgersi della sua vita nella società possa occuparsi e fare tutto da sé, che possa fare il medico e il meccanico allo stesso tempo, ma credo che si possa raggiungere uno stato in cui l'esercizio dell'uno non sia sopraffattore dell'altro e quindi che si riesca a conquistare una condizione in cui ognuno abbia la possibilità di accesso al fare creativo, alla propria realizzazione.

Per concludere, da una parte il riferimento del mio lavoro è il rapporto uomo ambiente (preferisco dire individuo in quanto la attuale società tende a cancellare la personalità dell'uomo), individuo situazioni, momenti storici che ci troviamo a vivere. Dall'altra parte il tentativo, l'intenzione di rendere semplice e esplicita la formalizzazione, la articolazione plastica del mio lavoro, delle mie « sculture » un esempio delle quali è quella che ho realizzato nella piazzetta e della quale non va dimenticata la sua collocazione. E' nel cuore di Milano in una situazione fagocitata in cui gli spazi sono ridotti al minimo e nei quali la nostra condizione esistenziale è di estrema difficoltà, di estrema tensione, di estremo pericolo, ecc.

Mauro Staccioli

La città etrusca si spinge come uno sperone seguendo l'andamento del colle verso nord. Nella parte più impervia e favorevole alla difesa le mura di cinta accentuano la scoscesa rocciosa sottostante. L'inaccessibilità è pressoché totale.

I resti delle mura: una testimonianza storica di pericolo e di volontà di difesa.

Una teoria di pali neri fissati nel terreno distanti pochi metri tra loro allineati a formare un angolo retto con i resti delle mura etrusche.

Indicazione e sottolineatura di una condizione di violenza. Necessità di una risposta...

... A Volterra 73, per esempio, la piramide inclinata, con la punta di ferro, diventa un vertice, diventa una freccia, una indicazione ma anche un'arma allo stesso tempo, posta di fronte a una situazione storicamente configurata: la presenza del carcere nella fortezza medicea — fortezza costruita nel momento in cui Volterra perse la sua indipendenza di comune libero e cadde sotto il dominio della signoria fiorentina — fa del luogo una situazione in cui il potere repressivo si esercita da secoli, non un luogo da amene passeggiate tipo itinerari romantici di grazia.