

Luca Patella

VITTORIO FAGONE

La mostra di Luca Patella all'Internationaal Cultureel Centrum di Anversa si è svolta dal 27 febbraio al 28 marzo 1976. Una parte di questo studio è stata pubblicata a presentazione di quella mostra. Un'ampia rassegna antologica dell'opera di Patella, come vincitore del Premio Pascali, è attualmente aperta al Castello Svevo di Bari.

Considerato una delle personalità creative più interessanti e vive degli ultimi anni — a lui è stato assegnato il Premio Pascali 1975, un riconoscimento prestigioso per un artista d'avanguardia — Luca Patella occupa nel panorama delle ricerche artistiche più avanzate oggi in Italia una posizione singolare. Pur risultando tra gli animatori di quello spazio romano dove sono state realizzate alcune esperienze paradigmatiche della nuova avanguardia italiana (da Pascali a Kounellis), Patella non ha congelato la propria immagine d'artista e il proprio orizzonte di lavoro in una specifica zona (secondo i moduli, le mutazioni e le sollecitazioni ricorrenti nell'area internazionale), ma ha sempre preferito sperimentare un più « avventuroso », continuo e libero percorso.

Sono quindici anni di fitte ricerche tessute in un quadro coerente e sempre rinnovato, come hanno documentato le mostre antologiche di Anversa e di Bari di quest'anno, delle quali più che una successione o scansione risulta possibile indicare tre chiare costanti:

- a) una vitale espansione (o esplosione) dei materiali e delle articolazioni del linguaggio artistico, dei suoi nessi e significati;
- b) la messa in evidenza del rapporto tra interventi dell'artista e fruizione del pubblico come individuazione di un campo di comportamenti creativi;
- c) il recupero del ruolo dell'artista come organizzatore di una conoscenza critica della realtà, come produttore di un linguaggio non affermativo e deliberatorio, antagonista rispetto ai condizionamenti dei « linguaggi autoritari ».

Queste tre costanti non sono in elisione; anzi tendono a sommarsi e a potenziarsi reciprocamente.

Operando in una prospettiva così orientata, Patella non si sottrae alle domande generali alle quali un artista che viva il suo (il nostro) tempo è obbligato: la ricerca artistica ha ancora una necessità sociale, possibilità di espansione e di crescita non riduttive (che non siano il gioco cerimoniale fine a se stesso come metafora o la messa a nudo di elementari componenti strutturali)?

Le risposte che Patella cerca di dare risultano pertinenti e non evasive. Egli sa quanto sia noiosa l'arte immersa nella contemplazione di se stessa, quanto

sterile la precettistica radicale che vorrebbe trasformare una generica indicazione politica in una rigida norma estetica. Patella, più concretamente, propone e sperimenta una nuova e mobile strategia per liberare la pratica dell'arte da una condizione d'isolamento linguistico e sociale. Da qui risulta naturale la sollecitazione critica verso l'assetto tradizionale dell'opera visuale, il rifiuto di privilegiare l'immagine dipinta e, al contrario, la volontà di vitalizzare le immagini meccaniche e virtuali (riprodotte) dentro un nuovo, creativo, modello di visione; da qui il parallelo assalto al confine del linguaggio scritto, ai suoi stereotipi convenzionali e la ricerca di un diverso, prismatico, piano di significazione.

Va subito detto che immagini e scritture nell'opera di Patella vengono orientate verso il polo di una ridefinizione creativa, liberate dalla soggezione a un codice chiuso: le immagini reali esaltano quasi sempre la virtualità di accadimenti improbabili o fantastici, osservati fuori da una causalità automatica; le scritture (basti guardare alla serie delle *Gazzette Ufficiali* o al libro *Io sono qui*) si aprono a un altro obliquo e generante ordine denotativo attraverso il giuoco di rapide scomposizioni, ricomposizioni, contaminazioni. Immagini e scritture si dispongono dentro un campo « umanistico » di percezioni, di comportamenti, di riflessioni che ridanno una curva prospettiva alla *razionalità* e alla *fragilità* d'ogni conoscenza. Patella si muove sempre da questa convinzione umanistica per mettere in allarme una coscienza attenta e vigilante, capace ancora di interpretare l'apparenza e il senso del mondo.

Nelle operazioni che Patella ha realizzato in questi anni (dalle *Sfere naturali* del 1968-69 agli *Alberi parlanti* del 1971 alle ultime *Analisi proiettive in atto*) le immagini non vengono esibite ma indotte come generatrici di significati; esse appartengono più che a un ordine che le colleghi ad oggetti determinati, immagini come nomi, a un più ampio spazio di riconoscimenti e relazioni mentali, immagini come modelli o progetti liberatori di comportamenti creativi.

In questa processualità Patella mette in moto un singolare circuito: quasi didatticamente, egli propone dei punti obbligati di un itinerario conoscitivo attraverso il quale risulta possibile il recupero di un campo *globale* di percezione, la rivelazione di una particolare e originale esperienza estetica. Si può dire, al proposito, che egli, con accorta strategia, rovescia l'indicazione fondamentale che discende dall'Informale « *Ciò che sto facendo mi indica quello che cerco* » nell'opposto, ben più razio-

nalmente orientato, « *ciò che cerco mi indica quello che sto facendo* ». Bisogna tener conto di questa posizione di Patella per calcolare come il margine aleatorio di molti suoi interventi degli ultimi anni sia valutato in vista di un risultato finale, faccia parte — vitalmente — dell'economia di un progetto che tien conto di questi elementi come di variabili in grado di intervenire positivamente; e, in secondo luogo, è importante notare come il recupero di materiali linguistici diversi e spesso non omogenei (immagini, scritture, situazioni, gesti) e delle relazioni interne e esterne a questi, è regolato dalla necessità costitutiva di un nuovo modello di esperienza, da una consapevolezza estetica obbligata a un uso *non restrittivo* dei diversi media.

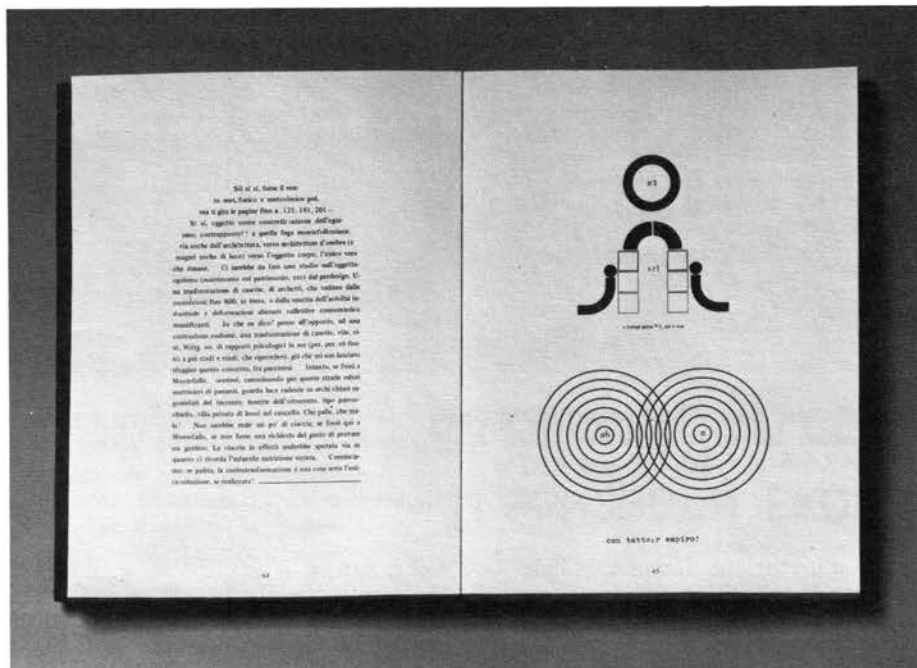
L'uso non restrittivo dei media ne allarga naturalmente la potenzialità espressiva, la maneggevolezza, l'interna forza significativa. Il cinema (Patella è tra quelli che in Italia hanno operato con tempestività e efficacia sorprendenti in questo settore della ricerca) può valere quanto una serie di diapositive e come, e forse più, dell'immagine dipinta; la tecnica antica dell'acquaforte può essere commista alla fotografia e riacquistare una nuova identità; le immagini possono tutte essere chiuse, o trasferite, dentro gesti e rinviate dentro scritture. Lo spettatore dovrà ogni volta ritrovare il filo che porta a ricomporre dentro lo spazio di una sua personale esperienza un progetto dal quale in nessun momento potrebbe essere escluso essendo colui che chiude quella particolare esperienza in una nuova « globalità ».

E' da questo angolo che il lavoro d'un artista d'avanguardia riacquista il suo ruolo sociale, una connessione naturale e irreversibile con la *sperimentalità* di tutta la cultura visiva contemporanea. Patella non ignora che il mondo moderno vive un particolare e riflessivo rapporto con la conoscenza scientifica. Nella lettura di questo orizzonte culturale che da anni azzarda (soprattutto dal versante epistemologico e psicologico: si pensi ai lavori su Ogden e Richards, alle ricerche sul Test-Lüscher, oltre che a certe ricerche insite nell'uso tecnico dei nuovi media e all'espansione antropologica di questi), egli però non mima le certezze « inconfutabili » della scienza quanto prova a verificarne, insieme allo spettatore un prolungamento estetico. Qui egli scopre illusione, ambiguità e libertà (o verità) che sono di ogni conoscenza dell'uomo. Ciò che conta è stabilire una conoscenza *non disarmata* di fronte alla realtà: saper scoprire uno spazio dell'immaginazione, forse ancora quello che Baudelaire chiamava *le fantastique de la vie*, è saper passare *dalla storia all'azione*: dai « massimi sistemi »

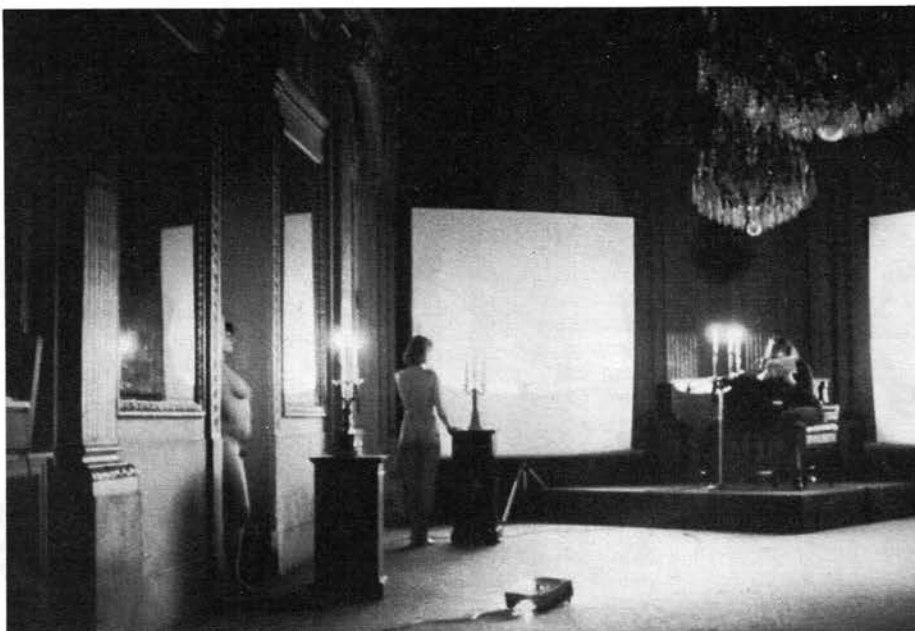


Luca Patella, *Murale e foglio incorniciato sul muro di fronte*, Galleria l'Attico, Roma 1976.

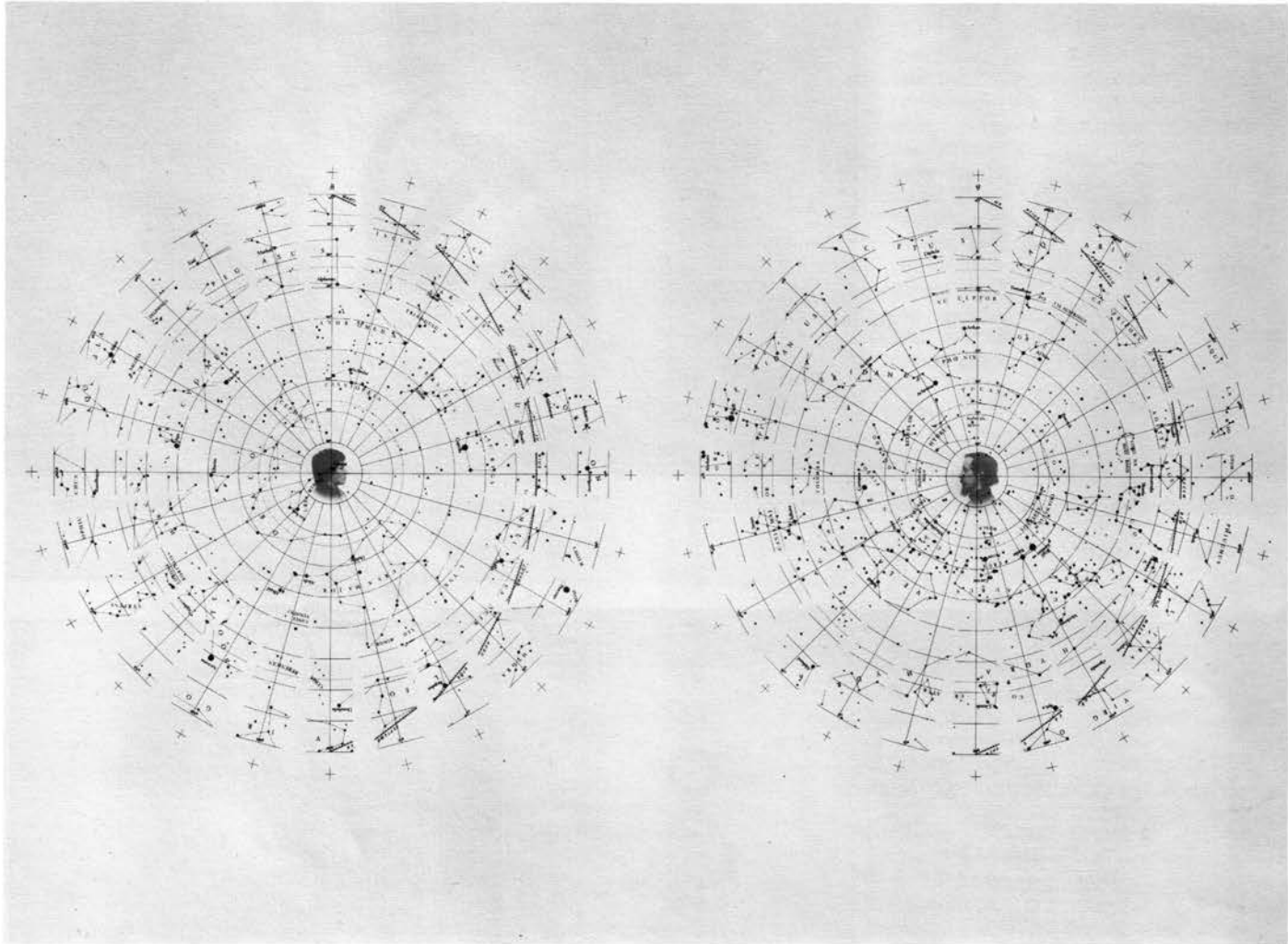
"Comunica azione anticoncettuale
trasparente, si
trasparen' n tesi
trasparen' n te, si
ma, tra parentesi:
ricordo sempre:
IDEAZIONE
ID E AZIONE!"



Una pagina di: *"Io sono qui / Avventure & cultura"*, libro totale proiettivo in atto, composto tra il 1970-'72 (256 pagine, oltre 100 immagini e grafici sinergici), edito da La Nuova foglio, 1975. Un libro creativo e scientifico, a molteplici livelli di lettura integrati: in esso la apparente narrazione si fa analisi di problemi linguistico-semiologici, psicologici, sull'arte, politici. Il libro sta alla base del mio lavoro degli ultimi anni.



Al termine del percorso a ritroso nel mio lavoro degli ultimi 10 anni—ricostruito nella mia antologica *"Viaggio in Luca 1976-'65"*, presso il Museo 'I.C.C.' di Anversa (febbraio-marzo '76)—ci si affaccia sul salone napoleonico degli specchi e, nell'ombra rischiarata da candele, si scorgono forse un Velasquez, un Ingres e un Courbet, mentre un lettore legge Alice attraverso lo specchio. La scena è anche teletrasmessa. Si collegano poi, nel video, interscambi tra i miei *'alberi parlanti'*, ricostruiti nel museo e mormoranti in fiammingo, e quelli del giardino della vicina casa di Rubens.



Didascalìa presa da *un mio altrove*:

Sentimento se non accenno: entro il circolo di confusione (fotografico): campo di dispersione del fonema-ecc(A.Martinet): i mattoni logici iperrazionalizzanti(Wittgenstein): la centralizzazione langue/parole(Saussure) della coppia, nonché il Campo dell'amplificazione di ramata associativa (Jung) .: Sentimento del rapporto! (Adler,H.S.Sullivan ecc..) -(1173)-

alle pratiche minute e quotidiane.

Questa prospettiva è fatta esplicita nelle *analisi di psicovita*, (1974-1976), espansioni di immagini e provocazioni di situazioni mentali *eidetiche* dentro un ambiente di relazione. Patella non chiude però un meccanismo concettuale dentro lo schema di un comportamento né compie un rito o un esorcisma, ma espone un processo razionale, *didatticamente*, proponendo al fruitore di ripercorrerlo, di verificarne la sperimentabilità, la capacità di definizione linguistica. L'azione che in questo modo si realizza non viene a isolare un tempo privilegiato, quello dell'esperienza estetica, rispetto al tempo usuale e « generale », ma, al contrario, va a contaminare lo spazio chiuso dell'*estetico* dentro una realtà più ampia dove immagini, parole e azioni possono trovare un senso e un codice prima che *concetti* e *precetti* abbiano spaccato la terra in quattro (come il classico capello).

Patella ha reagito con singolare libertà a quanto l'avanguardia artistica internazionale ha proposto negli anni Sessanta e Settanta elaborando un linguaggio estremamente ricco, duttile e articolato. Alla retorica cui è costretta ogni nuova esperienza quando per diventare emblema e merce deve enfatizzare, rallentare e ripetere ogni movimento del suo meccanismo, Patella contrappone la difesa di una autoironica, mobile, ca-

pacità d'invenzione fantastica, l'uso di strutture da sollecitare ambiguamente nei punti critici. Da qui la libertà e l'originalità di molti suoi interventi, il percorso « avventuroso » del quale si diceva all'inizio.

D'altra parte le diverse « esperienze » che le mostre di Anversa e di Bari hanno potuto mettere in sequenza, sottolineano le tappe significative di un itinerario singolare.

Si è già accennato ai *Films*, girati a partire dalla metà degli anni Sessanta, nello stesso tempo analisi di nuove modalità del *fare arte* e registrazioni di indicative esperienze, alle *Sfere naturali* del 1968-1969, universi specchianti e vitalmente polisemici, agli *Alberi parlanti* del 1971; ma bisogna ricordare anche le *Grammatiche dissolventi* del 1970-72, i *Muri parlanti* del 1971, la fitta, e si può dire continua, serie di *Tele e acqueforti fotografiche*, i recentissimi *Libri totali* dove i velocissimi scambi tra immagini e scritture fanno scorrere diversi e riverberanti piani di lettura. Ogni volta Patella sollecita lo spettatore a muoversi in uno spazio dialettico che, sotto l'apparenza dello spettacolo impreveduto, lo obbliga a prendere coscienza di un universo più ampio libero e plastico.

Sono convinto che nell'arte di questo secolo si possa distinguere tra due grandi poli o modelli. Da una parte l'*opacità*, dall'altra la *trasparenza*. L'*opacità* as-

sorbe ancora il gesto, l'ansia, il senso, l'ambiguità profonda che è nel fare, negli oggetti e nei materiali stessi. La trasparenza svela la meccanica, la costituzione, il significato, la virtualità di ogni immagine (visiva o mentale), la vertiginosa ambiguità d'identità. Opaca è l'icona di Rothko che dice « non è il mio Io che dipinge, ma il mio non-Io », densamente opaco è il *nero* di Reinhardt, opaca è l'arte del corpo quando mima insieme la vita e la morte dentro un gesto senza compimento. Ma trasparente è il filo che da Duchamp libera l'arte dal suo supporto, scopre i suoi fragili e magnifici meccanismi, gli spazi virtuali della significazione, in grado di impadronirsi d'ogni evidenza banale, di stravolgere gli elementi della neutra comunicazione per legare insieme immagini, percorsi, simboli della mente.

Se si tien conto di questo schema, la collocazione di Patella è subito evidente. E' stato Duchamp a dire che è lo spettatore che completa il quadro, a chiedere all'arte di andare (*tornare*) alla *mente*. E quando Duchamp scriveva « alla mente » lo faceva nel senso del termine francese *esprit*: intelligenza, ironia, spirito critico. Sono quasi venti anni che Patella si diverte a mescolare questi elementi come diapositive, suoni, parole, profumi, ombre, specchi dentro ognuna delle sue « totalità ».

Vittorio Fagone