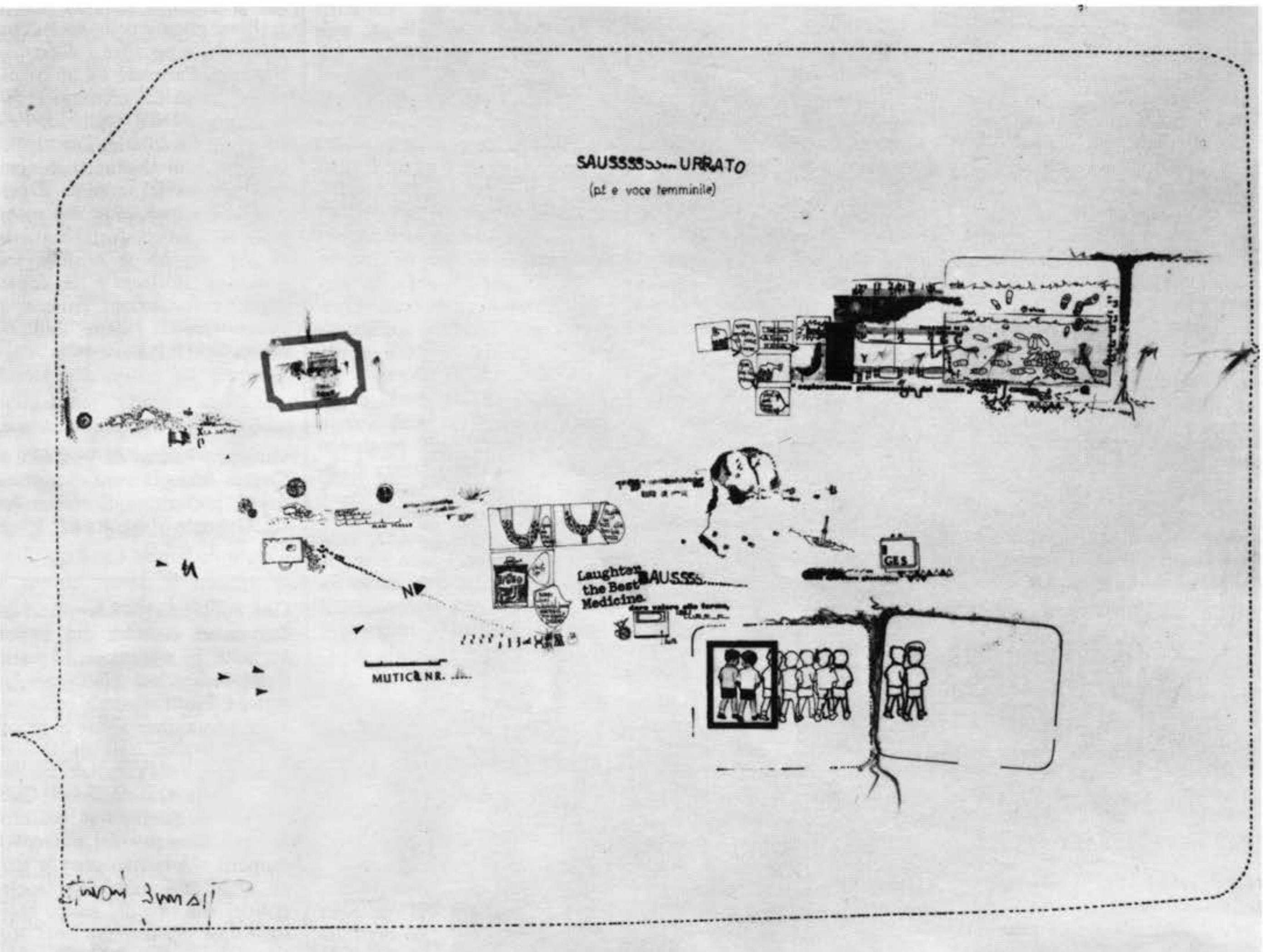

SAUSSSSSS... URRATO
(p.f e voce femminile)
Laughter the Best Medicine
SAUSSSS
MUTICA NR.

L'arte nello spogliatoio

Simonetti artista ovvero l'opera come albergo per le idee inclassificabili e le rivolte perseguitate.

di Carlo Romano

Le pareti delle camere principali erano abbellite da quadri di valore non comune e di quell'alta scuola che fuori d'Italia è così poco compresa. Rimasi stupito nell'udire che tutti li aveva dipinti il proprietario. (Edward Bulwer Lytton)

'Omini(di)' inseguono parole/Letraset in cunicoli aperti alla fuga difesa alle spalle da automatiche impugnate. Lungo lo scorrere dei flussi di tempo perduto, si intravvedono oggetti lacerati che si scontrano, si sovrappongono, si lacerano ancora, seguendo l'insindacabile giudizio delle correnti, impotenti. Balza all'occhio la freccia che spinge in direzione legalitaria. L'Ordine del Mondo sta dalla parte 'di-Io che guardo' il sopruso con già in mente l'idea di evitarlo. Il quadro che si offre alla vista gode della partecipazione dello sguardo fin tanto che si accetta l'offerta, dopo resta l'illusione di vedere, ma si vede solo quello che si vorrebbe aver visto, o quello che 'era'. 'Memoria' la chiamano. La 'messa a fuoco' è frutto di una continua rimozione di immagini residue all'occhio. 'Vedere l'arte', proprio perché 'tale' lo si considera come qualcosa di più, 'visione' nell'accezione dei *Corinzi*: « le cose che occhio non ha vedute... son quelle che Dio ha preparato per coloro che l'amano » (II - 9).

La mano morta del significante sulle gambe del simbolo, non ne provoca l'acquiescenza, ma l'orrore, la fuga fino al dileguarsi nella metafora... qualcuno griderà: « Il senso! Il senso! », ma Simonetti resterà un giovane signore di 36 anni, alto quanto basta, occhi e capelli scuri, modi garbati... non un quadro.

Giovanotto quasi prodigio e prodigioso nel valutare le *chances* artistiche della sua epoca, egli si intrufola, col didietro in avanti, nei meandri galleristici bruciando tappe ambite, presto carpendone regole sopite e mal sopite, evidenti abitudini; conquistandosi, in fretta, credibilità (il Credo degli 'altri'), sciorinando atteggiamenti ora compassati, ora modistici, sempre di sufficienza. Crescono le antipatie, ma su vari punti il *milieu* artistico concorda: 'l'intelligenza' straordinaria, la buona educazione (anche nell'insulto) la capacità 'citazionista', anche se un tantino gelida. Simonetti scostante, comunque.

Circondato dai miraggi dell'arte decomposti nella speranzosa artisticità del banale-sublime da realizzarsi secondo linee eterogeneamente suggestionate (da Oscar Wilde a Duchamp), ma che trovano Cage sufficientemente riassuntivo, Simonetti abborda musica e pittura volgendole in 'Mutica', e non in omaggio ai 'silenzi' che vorrebbero ripensarle (proditoriamente intendendo 'ri-viverle'), ma quale *gag* che *suoni* finalmente come un invito a star zitti per un'avanguardia che, come ha inteso in un suo saggio significativamente intitolato *Critica dell'orecchio* (non 'momento' d'altre 'critiche', ma *critica* lì come altrove), « non sa tacere della propria miseria e grida contro il maledetto imbroglio della cultura ».

Le *chances* per Simonetti hanno coinciso in larga misura con l'avventura italiana del *Fluxus*, delle diarree transcontinentali. A memoria: *Gesto e segno* con Chiari a Milano nel 1964; performances a Torino con Ben e Nespolo nel 1966-7; *do it yourself fluxfest present: concert fluxus* nel 1967 a Genova rappresentando pezzi di La Monte Young, Brecht, ecc.; poi un'attività editoriale fortemente marcata *Fluxus* con Gianni Sassi, sorta di Higgins milanese, alle spalle (*Bit*, i posters della *ED 912*). Nella congrega informe 'è' però con l'occhio posto sull'assenza di legami precisamente strutturati, cercando spazio, invece, per la propria sopravvivenza, avendo in mente che il terrorismo multicolore dei paradossi merceologici si reinventa giorno per giorno moltiplicando i natanti nella Rada dei Bisogni. Esistono i collezionisti. Quello dell'avanguardia, del resto, è il valzer del collezionismo, lo *zum pa pa* dell'abbandono al flusso della voga corrente illusoriamente 'in anticipo'. « L'uomo si impadronisce di certe visioni », diceva Valery, « la cui potenza genera la sua potenza ». Il fatto che un quadro possa essere rettangolare, come il fatto che un *tableau* possa essere una tabella di prezzi, è una di quelle cose che non turba nessuno. Nella molteplicità delle scene rappresentate gli equivoci si credono schivabili se si segue il contesto del discorso. La spesa è l'acquisto del senso. La collezione è la prova del suo raggiungimento. Addomesticato dagli oggetti, il proprietario confonde la polvere che arriva a coprirli con il diaframma tra sé e il 'sapere': togliendola crede di scoprirne l'anima, ma è l'analista che si è messo sulle sue tracce, come ricorda Benjamin, che scopre la sua. Sull'equivoco della 'visione' si riproduce l'arte.

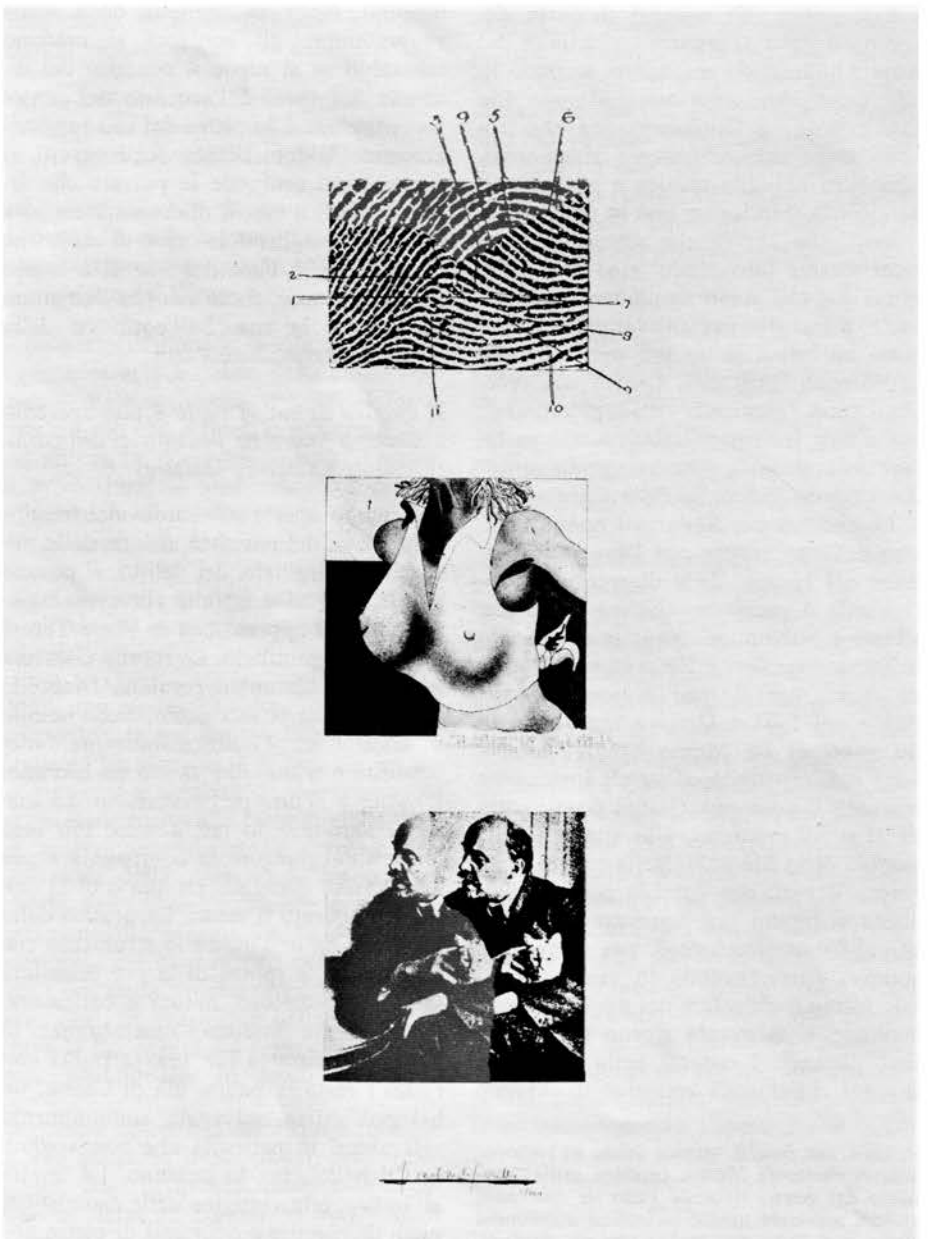
Il quadro di cui vi parlo è uno specchio e nessuno finora ha pensato di criticarlo. (Francois-Xavier de Maistre)

Sul campo aperto all'esordio del fremito manierista, del nascosto ardore, della mistica anti virginale, del delitto, si posano parole, leggiadre farfalle che svolazzano mettendo in apprensione le Vispe Terese del fervore gentilizio. Le sorelle Giussani in aiuto di Simonetti regalano *Diabolik*. Il crimine ha il suo genio, riconoscibile a additabile. Lombrosianamente, mostruosità e criminalità fanno un tutt'uno. L'indice è il dito dell'avversario. La mano si chiude e lo lascia solo. Più esso tarda a raggiungere la compagnia e più dà segno di coraggio. Di qua o di là dell'indice, questo il senso. La pratica della divisione ha nell'indice lo strumento che la raffigura, e spinge di là per miscelare satira e portentoso, natura e caricatura. Dell'avvenire estetico, rimembranze di Hegel spazzino (a far 'piazza pulita con l'Idea') resta la paura, già di Céline, un bel po' antica, selvaggio ammonimento agli ultimi in pattuglia che non voglion far 'il bello', ma lo pensano. La 'messa all'indice' è la vertigine delle cautele, dei piedi di piombo e dei cuori di pietra che delegano l'irriverenza al blaterare delle avanguardie perché inscenino lo spettro del 'salto nel buio', mentre tutto abbonda ed è qui.

In alto: Gianni Emilio Simonetti, 'Sausss. urrato', 1964, cm. 50x70, tecnica mista su cartone. L'opera fa parte di una serie di 17 partiture musicali chiamata Musita (musica muta) preparate tra il 1963 e il 1966. L'esecuzione musicale del pezzo richiede l'uso di due dadi che determinano i percorsi di lettura. Come partitura musicale infatti la lettura diacronica obbliga ad una scansione temporale che si realizza con il lancio di una coppia di dadi. In basso: Gianni Emilio Simonetti, 'Like a (s)culture', 1967, carta, base cm. 200x20. Queste sculture in carta sono parte di una serie di sculture sull'effimero. In un'altra della serie realizzata nel 1967 per l'ICA di Londra in occasione della mostra Omaggio ad Apollinaire, l'artista aveva utilizzato come materia il sale. Il busto di Apollinaire in sale rosa, esposta nei giardini dell'ICA si è squagliato nel giro di una settimana.

Gianni Emilio Simonetti, 'I'm here', 21 marzo 1968, ricamo su stoffa. La scultura, di cui si vede una parte riprodotta nella foto, è formata da cinque pezzi di 130 centimetri l'uno. Gli altri quattro pezzi portavano la scritta 'up to here' e furono spediti ad altrettante persone in Finlandia, Sud Africa, Cecoslovacchia e Canada. Il primo giorno di primavera del 1968, queste persone, secondo le istruzioni date, appendevano il loro pezzo di opera sul muro di casa. Il congiungimento dei due assi corrispondenti ai quattro paesi era l'aereoporto di Linate dove appunto è stata fotografata la parte centrale della scultura. Date le differenze in fusi orari la scultura reale è durata solo qualche minuto.

Giorgio Colombo



Gianni Emilio Simonetti, 'Senza titolo', 1975, tecnica mista. La scritta sotto il busto di donna legge: 'il bolscevismo non è che la continuazione del capitalismo con altri mezzi'. Si tratta di uno degli slogans meno conosciuti del maggio francese. L'opera è formata da 3 immagini correlate da un senso privato all'artista e da una frase apparentemente provocatoria.

La mutilazione che si imprime sulla scena non sa di aprirsi sul mondo. La sofferenza in pantomima è la forbice che taglia la carta geografica. Vero e falso, ragione e fede, reale e irreale, vanno insieme: « se vuoi esprimere la luce », dice José Bergamin, « fatti camera oscura ». Quando sulla lastra si imprime il mostruoso, la tradizione insorge a divinizzarlo o a censurarlo, secondo i casi e le latitudini: l'arte e la ghigliottina (o la religione e la magia, il piccolo Cottolengo e il circo...). « L'ignoranza degli antichi », dice Canguilhelm, « considerava i mostri degli scherzi di natura, la scienza dei contemporanei ne fa degli scherzi degli scienziati ». Il rifiuto diventa feticcio, la rivolta si incancrenisce senza più incancrenire, è pura esagerazione. La si guarda esterefatti con la memoria di ghiribizzi segnati 'MGM/1932' riaccesi nel moderno anni-settanta in episodi 'da vomito' dentro ad abbacinanti verità filmiche (*L'altro, Kobra...*). I circoli dell'orribile prestano i loro membri alla morbosa camera che s'affretta a trasformare in pietà l'orrore. L'incubo ci si para davanti nella forma dell'economia, l'inconscio proietta il film della divisione del lavoro, del dominio reale, del cristiano e dell'ebreo, del popolo lavoratore, dell'utopia, della colpa, del passato...

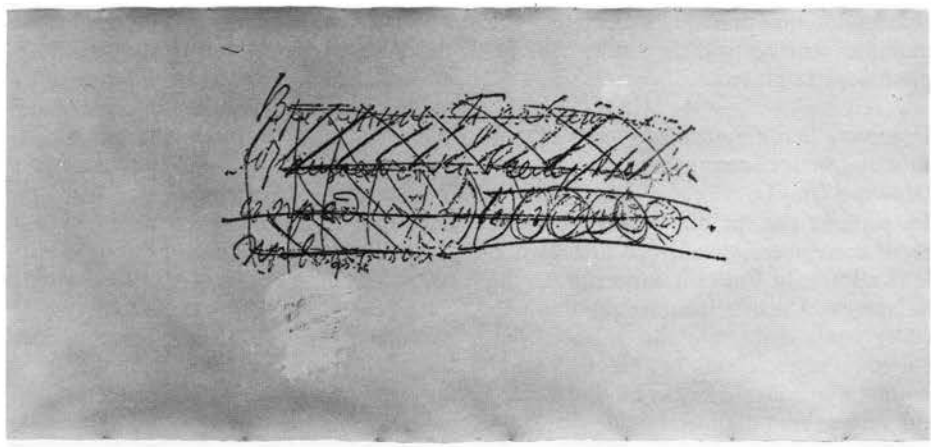
Ai giorni del King Arthur, spinto dalla matita di Harold Foster, un principe Valiant raggiunse 'un luogo spettrale, pieno d'ombre di forma fantastica e di agghiacciante silenzio', era la terra del 'gigante', luogo di raccolta di 'esseri deformi, storpi, deficienti', organizzati in nazione secondo regole arcaiche di economia. Valiant porta la modernità, il cosmopolitismo, l'aperturismo, quasi che l'adesione ai principi in uso nei paesi limitrofi faccia salire i mostri al rango della normalità. Ma, come scrisse nell'epitaffio una vedova americana al marito: 'riposa in pace/fino a quando torneremo a riunirci'. A chiarire il concetto contribuì un giovane Engels verificando la situazione della classe operaia in Inghilterra. Del becero passato scopre l'invitante cordialità, del presente, regno delle briciole e del diritto, l'allucinante sporcizia. Ma anche 'il presente' in atto nel 'passato': il carbon fossile sulla guancia degli eroi, il *Campari Soda* nei bicchieri della Tavola Rotonda, i dischi volanti nella casa di Loreto: la preistoria non era finita. « Spetta ai mongoli ora accamparsi nelle nostre piazze » scriveva *La Revolution Surréaliste* nel 1925. Quelli come Diabolik sono i vandali della carta stampata. Una frase di largo consumo tra le frange più virulente del *gauchisme*, e cioè quella che dice « una società che sopprime l'avventura fa sì che l'unica avventura sia la soppressione della società », diventa la legittima appendice della vecchia proposizione avanguardista. Simonetti la mette in bocca ai poliziotti di Ginko, l'uomo che caccia Diabolik: miracoli del *détournement*.

Dopo il dono di sé alla cartolina il mondo si è coperto di una bruttezza mai vista. (Guido Ceronetti)

Di Simonetti si potrebbe dire che nascondere l'ago nel pagliaio è il suo stile (le parole di Gillo Dorfles su un catalogo del 1967 suggerivano che Simonetti riesce a fondere il momento « del simbolismo privato e criptico con quello della semanticità esplicita e fruibile »). Per ritrovare l'ago si può sempre bruciare il pagliaio e setacciare la cenere. Ma il tema non è quello dell'ago da ritrovare, né tantomeno quello del pagliaio da incenerire. Il tema *è* l'ago nascosto, quelli che lo vogliono cercare, il processo della ricerca, il ritrovamento, la funzione dell'ago, perché proprio quello, per quale scopo... Cioè, Simonetti fa un quadro e dice: « qui c'è un ago nascosto, trovarlo è affar vostro ». Cioè, e meglio: « c'è una domanda di quadri, io ne dipingo, voi avete dei motivi per comprarli... ».

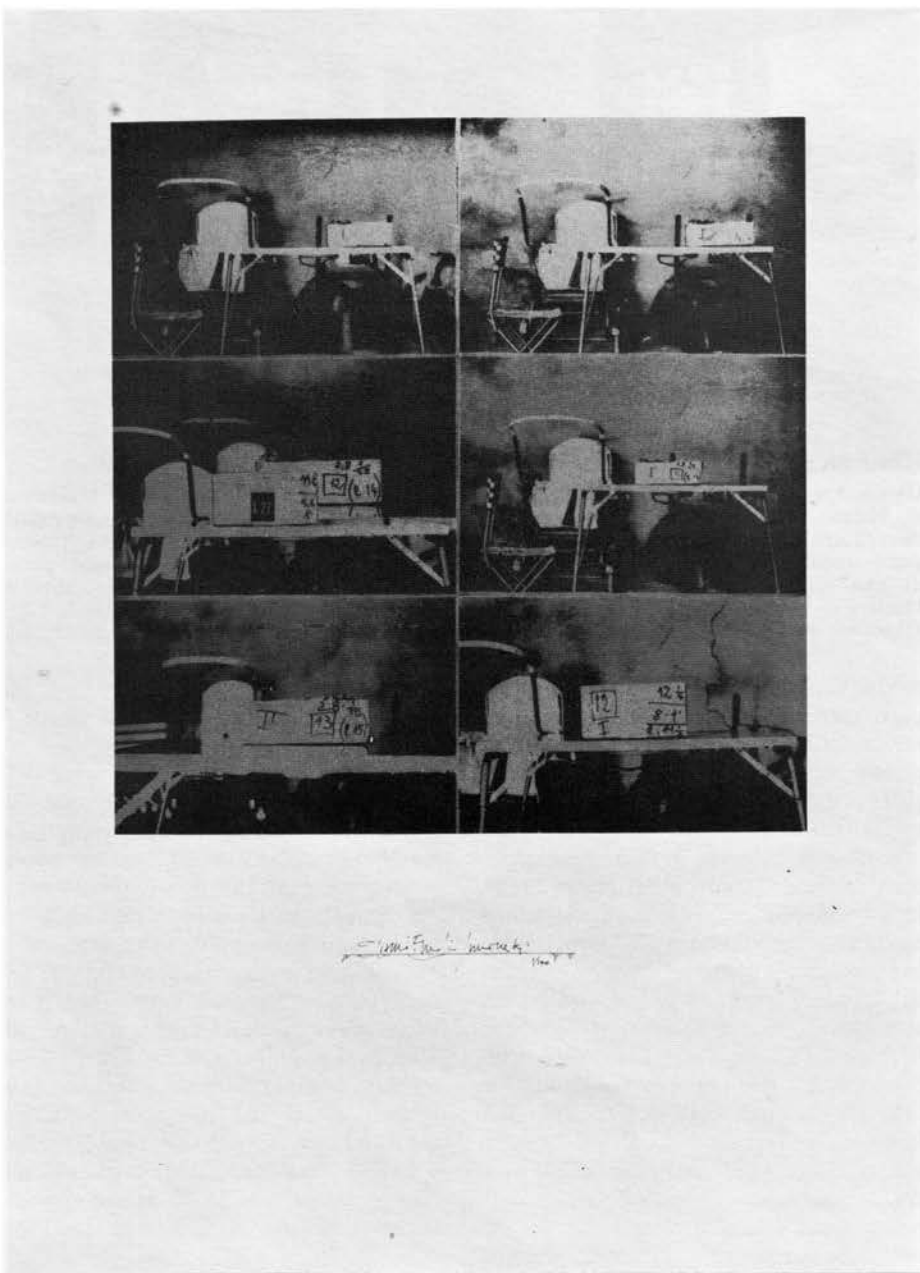
Ready - Game Table si chiama un quadro del 1966. Una capatina a Montecarlo e una a Las Vegas. *Goldrake il Playboy* nella combriccola, Carolina ancora acerba che non-è-necessario-vedere, Raquel Welch sfrenata da-raccontare. Molte le partite a flipper nei bar milanesi: *Straight Fluss* (o *Niagara, Quintette, Pocket Ship,* ecc.), *game over, tilt, 1-2-3-4-5-6... million.* « Gottlieb esiste? » si chiedeva anni fa Patrick Waldberg, « ha una consistenza, un viso, una forma? Si conosce di lui un semplice stampiglio: la sua sigla e la sua ragione sociale, Gottlieb and Co., Chicago Ill.. Onnipresente con le sue macchine, invisibile come Dio, insinuante come il Diavolo, pronto a cambiar il miserabile piombo degli altri in oro, nelle sue casseforti senza fondo, è Gottlieb il Mago: uno di quei maghi d'oggi, anonimi e senza prestigio, che fondano il loro potere sullo sfruttamento razionalizzato ». Per Simonetti, i principi attivi del Flipper sono gli stessi del Grande Vetro Duchampiano: « il desiderio che esprime Duchamp nel '14 di fare un quadro fortunato e sfortunato lo realizza per lui non il caso, ma il 'pavlovismo elettrico' del territorio della Sposa ».

L'alluvione dei significati sembrerebbe imbastardire la nozione di arte: gioco, masturbazione, coito interrotto. Ma proprio nell'imbastardimento essa trova conferma, e proprio nel *Fluxus* euroamericano è riciclata in un nuovo 'senso comune' che allinea tutti, da Natalia LL a Guttuso, ai più pensierosi, ai più istrioneschi. E la vicinanza di Simonetti a *Fluxus* non implica l'allineamento, giacché essa, come abbiamo visto, è puramente strumentale, ma l'occasione per parlare dell'arte quando l'ideologia la vorrebbe superata nel gioco. *Ready - Game Table* è, cioè, la messinscena entro la quale l'artisticità si riconosce nelle diverse formulazioni, famigerati 'punti di vista' assemblati nella loro complicità, l'invenzione dei moderni per la quale,



Simion

Gianni Emilio Simonetti, 'Il proclama di Konovalov', 1975, riporto fotografico su tela. Inizio del proclama di Konovalov, dell'ala moderata del partito socialista dei lavoratori, che dice: 'Il governo provvisorio domanda a tutte le classi di sostenere il governo...'. L'irruzione dei Bolscevichi nell'aula dell'assemblea interruppe la stesura dell'intervento di Konovalov che gettò via il foglio di carta su cui stava scrivendo. Questo venne successivamente raccolto da John Reed, giornalista americano presente il giorno dell'assemblea, che lo pubblicò in seguito nel suo libro 'I dieci giorni che sconvolsero il mondo'.



Giorgio Colombo

Gianni Emilio Simonetti, 'Senza titolo', 1966, riporto fotografico su tela. Le foto che compongono l'opera sono state trovate dall'artista 15 anni fa nello scompartimento di terza classe di un treno mentre viaggiava da Ancona a Pescara. Montate in questa successione rappresentano la metafora visiva o l''aura' del racconto kafkiano 'Un padre di famiglia'.

chiedendo un prestito a Céline, « le moindre obstrué trou du cul se voit Jupiter dans la glace ».

Osservare la differenza tra i modi di pensare, suggerisce sempre delle buone scene. (Howard Hawks)

La persona che 'sa dire' crede anche di saper convincere, comunque il torto non le si addice, la Verità è dalla sua perché la 'spiega'. Un interlocutore scettico può veder confermato solo che la bocca dell'altro emette suoni. Ricorda Lacan: « nessun linguaggio saprebbe dire il vero sul vero »: non c'è metalinguaggio.

Quella dei *mixed-media* è la formula di chi vuol convincere ad inebriarsi del poco 'mettendocela tutta'. È la cifra ideologica sulla quale si è allevata una generazione di clienti bramosi d'artisti smarginanti dai confini angusti delle vecchie specializzazioni.

Simonetti cineasta a dire d'elettricità occidentale e di morti a Parigi con Frank Lloyd Wright in redingote, allusione esplicita all'architettura dello spettacolo in faccia ai tanti che predicano il ritorno dei Lumière forzando le invocazioni nel senso di un lascito da spartire: 'i nostri' Richter e Picabia, René Clair 'fino a un certo punto', Hollywood 'fin tanto che' interessa la sociologia del divismo e i fanatici del Segno (di Dio)... E la solfa che si ripete è quella del maledettismo, del 'sotterraneo', 'non ufficiale', come nell'assioma islamico che recita 'io ero un essere nascosto e sconosciuto, dunque ho creato il mondo'.

« Il cinema in quanto cinema », dice Simonetti, « non è altro che l'estensione fantastica del ritardo che le sedicenti avventure rivoluzionarie e le illusioni della cultura subiscono davanti alla realtà come reale estensione del *capitale* nella repubblica delle cose spacciate immediatamente in tutta la loro modernità ». « Il cinema è nel suo periodo d'apostolato a un'epoca che corrisponde per la storia delle religioni, alla loro epoca militante » (Jean Epstein). *Nel* cinema l'insania attanagliante di Carl Boehm nel *Pepping Tom (Lo sguardo che uccide)* firmato da Michael Powell. L'intossicazione portata fino al delitto per possedere, anche se cadavere, il corpo dello spettatore, del curioso che ha voluto veder svelato il senso della moneta che ha impiegato, senza avvedersi che « ammirando il lustro di un metallo ne ha fatto catene » (Ezra Pound).

Simion

Gianni Emilio Simonetti, 1973, riporto fotografico su tela, esposto alla Galleria Multhipla di Milano. La traduzione italiana del fumetto legge: 'Quando una società sopprime l'avventura fa sì che l'unica avventura sia la soppressione della società'. I cinque pezzi uguali e ripetuti servono ad accelerare la scansione dell'immagine. Sono parte di una serie di fumetti il cui tema sono le verità evidenti, nel senso — avverte l'artista — in cui con molto sarcasmo, nella prefazione alla 'Fenomenologia dello spirito' Hegel avvertiva i suoi contemporanei che 'il noto ci è sconosciuto grazie alla sua notorietà'.

Il cinema di Simonetti è il cinema dello spettatore. La scelta del film sulla pagina del quotidiano, la sala, i rumori, la 'maschera'... L'architettura pretesa spontanea come groviglio dei destini astrologici, simbolo su simbolo: « cieli altissimi retrocedenti lumaca alle vette arboree, e mai del tutto in tenebre, raro che stellati, urgervi incontro tumultuoso un gran fiume, greve di moli: triplici file, minacciose, invadenti, perse le rive dietro selve gru... » (Antonio Pizzuto). Davanti, intanto, dall'alto del suo potere, nell'inquadratura verticale su Anthony Perkins in *Psycho*, la Camera ordina d'uccidere: Martin Balsam è solo la prima vittima. Anche il cinema di Simonetti 'lo dice'.

A quali preghiere indulgono gli uomini. (Ralph Waldo Emerson)

Ai capitoli della storia dell'arte, che Simonetti sia vegetariano interessa poco. Eppure lo è, perché non dirlo? Invitati a pranzi e cene, lui in grembiule costruisce gli odori che dalla cucina provengono. I commensali, in attesa, si ingozzano di vino rosso d'Angera e qualche altra cosa sono pronti a farsi sangue. Alle pareti un volantino Dada d'epoca e gli *Osservatori Romani* listati a lutto per le morti di Pio XII e Giovanni XXIII, incorniciati. Libri, naturalmente. Si individuano un *Bilder Lexicon* (edizione '60 purtroppo) e un *Roi Bombance* originale ma rilegato (con tela di Depero, però). Simonetti intimo: aggressivo a Milano, rilassato nell'eremo sul lago, tenero a Genova, da verificare meglio altrove.

Tra quadri e performances, films e concerti, Gianni Emilio Simonetti è istituito come artista e, va aggiunto, per il fatto che qualche libro lo ha letto e che qualche pagina stampata reca il suo nome, sembrerebbe avere i requisiti anche del filosofo; in questi termini, almeno, ne parla un servizio di *Vogue* italiana (n. 284/1975): 'artista-filosofo', questa è la qualifica. Le sue qualità di padrone di casa sono quel tanto necessario a far tornar uomini i divi. Là dove si sono putrefatti l'orecchio di Van Gogh e il cuore di montone lanciato da Corbière a una donna, appaiono, meno stomachevoli, i miti del genio precoce: si sussurrò per Simonetti e Nespolo, si continua a ribadirlo per Paolini; con la differenza che per Simonetti la gioventù è finita mentre negli altri, coetanei, sopravvive. Le carambole dell'arte non vanno disgiunte da questi incantesimi: 'cosa fa, cosa non fa?', 'perché tutti ne parlano?', 'perché non parlarne se tutti ne parlano?', e tutte le loro monotone varianti 'affinché migliorato il sogno americano si diffonda' e per farlo « è necessario che una *serie* di altri sogni lavorino insieme: i sogni brasiliano-canadese, australiano-siberiano. Tanti sogni, tante grandiose esplorazioni e relativo sfruttamento » (Toni Arno).

Sulla porta di casa, Simonetti è gigante. Nella civiltà dove tutto è privato al punto che tutti sono privati di tutto, il concetto di proprietà è ribadito. Il quadro che li si staglia dietro (suo, ma non da lui dipinto) ribadisce il concetto di arte. Chi a lui chiede l'incitamento alla negazione parcellizzata, resta deluso. Arte e proprietà, come lavoro e società, sono confermati nella sua *propria* tragedia, come in quella di ognuno. La sua, come quella di tutti, non è 'produzione di senso', né produzione di mitico 'dissenso', bensì riproduzione dell'unico 'senso' contemporaneo, razionalità positiva e nichilismo. Ma attenzione, come diceva René Guenon, « il termine reale della tendenza che conduce gli uomini e le cose verso la quantità pura non può essere che la dissoluzione finale del mondo attuale ».

La porta si chiude, nell'allegorismo Taoista è trattenere il fiato. Simonetti lo trattiene dal 1940. ■