

L'estetica del gioco

Nell'epoca in cui l'arte sta perdendo il suo posto nella società, l'opera di Jiri Kolár si propone come gioco autonomo che accetta i limiti della propria struttura.

In una nota del suo diario, *Rok ve dnech* (L'anno in giorni, 1947), Kolár ha annotato con sorpresa la sua movimentata carriera: « Quanti lavori ho fatto? Ho iniziato a sette anni come garzone di panetteria, poi ho guadagnato raccogliendo frutta, vendendo cavoli, raccattando palle da tennis, imparato il commercio di falegnameria, scritto racconti gialli e westerns, stato disoccupato, lavorato come manovale muratore, redattore, domestico, oziato, impiantato fogne, lavorato nei campi e nei boschi, spinto carrette, lavorato come ebanista, assistente su un bulldozer, steso cemento, stato fattorino, carpentiere, custode, cameriere, scrittore, nurse, impiegato con un gruppo giovanile, corse giornaliero per un macellaio, stato da un barbiere, in una redazione, venduto giornali, tenuto discorsi politici, diretto un settimanale, fatto redazione per un editore, e scrivo poesie ».

Non è stato menzionato alcun lavoro d'arte. Kolár era ancora un poeta. Aveva pubblicato parecchi libri ed era considerato un importante esponente della sua generazione. Nel 1948 cessò di essere

di Jindrich Chalupecky

pubblicato. Nel 1953 venne imprigionato per nove mesi. « E' stato un momento decisivo della mia vita », dice Kolár. Perché?

A quel tempo Kolár era riuscito a capire la natura ineguale della lotta tra la poesia e la storia. Aveva accettato le condizioni che la nostra storia tenta di imporre alla poesia, e aveva fatto il suo meglio per renderla il più possibile eloquente, convincente, aggressiva ed efficace. Ma ciò aveva trasformato la sua poesia in declamazione, retorica, letteratura; essa non rappresentava più quella grande certezza che una volta era stata sua, aveva cessato di essere pura verità, aveva cessato di essere poesia. Le parole stesse bloccavano il suo cammino. Queste aderivano troppo fortemente alla realtà data del mondo, anzi legavano il mondo a questa realtà. Ma quale altra via poteva scegliere un poeta, fatalmente condizionato dal linguaggio?

Ci volle qualche anno prima che trovasse una soluzione. Vennero dapprima i poemi astratti composti con una macchina da scrivere — formati esclusivamente da lettere, numeri o segni d'interpunzione frammisti a spazi vuoti. Kolár li ha chiamati poesie di silenzio, poesie vuote, poesia manifesta, e dedicati alla memoria di Malevič. Poi vennero i manoscritti senza parole — analfabetogrammi e pazzigrammi secondo la terminologia di Kolár — ossia testi che potrebbero essere stati scritti da un analfabeta ancora incapace di scrivere o da un pazzo dimentico di come si scrive. Le variazioni finali di questa poesia astratta furono i collages di elementi tipografici: poesie distrutte o poesie puntuali. Le composizioni non-oggettive alla macchina da scrivere sono fra queste forse le più significative. Ci si presentano con quell'istante di tensione che è ancora privo di contenuto ma da cui può sorgere una poesia.

Da allora la via condusse presto verso il metodo che avrebbe reso famoso Kolár: verso il collage.

Kolár ha steso un elenco dei vari generi di collages: rollage (costruito da strisce e in qualche modo somigliante

alla lamiera ondulata delle saracinesche, chiamata in ceco roleta); chiasmage (tratto da molti frammenti strappati o ritagliati che si sovrappongono per formare la chiasmata); prolage (dal verbo ceco prolinati, compenetrare); ventilage (un collage con elementi liberamente sospesi); e, per la forma di collage egualmente originale creata con lo spiegare un'indagine, il crumplage (dall'inglese to crumple, spiegazzare, in ceco muchláz dal verbo muchlati).

La sua descrizione dell'origine e del significato dei suoi collages è stata formulata in termini sorprendenti: « Il rollage mi ha permesso di vedere il mondo in ogni momento in almeno due dimensioni e mi ha portato alla comprensione della molteplicità del reale. Il chiasmage mi ha insegnato a vedere me stesso e il mondo da mille e un angolo differenti. Sono stato indotto all'assemblaggio da una visita al museo di Auschwitz. E' stata una delle maggiori emozioni della mia vita: una vasta stanza dalle pareti di vetro piena di capelli, scarpe, valigie, vestiti. L'arte non è stata capace di avere a che fare con tutto ciò, e forse non lo sarà mai. Qui il mio scetticismo verso tutto ciò che ha elaborato o elabora emozioni artificiali, verso tutto ciò che ha sempre voluto stupire, irritare o provocare, si è fatto totale ».

Ma che ha a che fare tutto ciò con la semplice realtà dei collages di Kolár? Di solito essi sono creati ritagliando o strappando riproduzioni a colori di pitture, foto di attualità o di moda, per poi disporne i frammenti in un modo nuovo; il chiasmage è fatto di un'ampia varietà di testi scritti e stampati; vecchie stampe sono il materiale abitualmente usato per il crumplage. I commenti di Kolár possono indurre ad aspettarci collages espressionisti che riflettono la crudeltà e l'orrore del mondo moderno, ma in realtà i materiali di questi collages sono di solito remoti e trattati in maniera fredda e addirittura meccanica. Dove risiede, dunque, la connessione tra questi lavori e il destino dell'uomo contemporaneo?

Possiamo trovare la risposta nel paradosso contenuto nella prima delle spie-



Jiri Kolár, *Die Merbrun*, 1965, crumplage, cm. 18x24. Il crumplage è una forma di collage basato sul principio della distruzione. Delle immagini o dei testi vengono prima sguaiati e poi incollati su un supporto. (Crumplage, dall'inglese to crumple, spiegazzare).

gazioni di Kolár. L'arte, dice Kolár, non può misurarsi con la realtà del mondo moderno, ma ciononostante la riflette, e

lo fa, non attraverso i suoi contenuti, ma mediante le sue strutture — in questo caso la struttura dell'assemblaggio, il cui

esempio limite può essere visto nel museo di Auschwitz (ma di cui facciamo l'esperienza quotidiana in altre forme



Jirí Kolár, Rosa d'amore, 1974, assemblaggio, cm. 30x40. Nella opera più recente di Kolár compaiono composizioni in cui il collage è velato da una ciocca di falsi capelli, che coprono l'immagine sotto-

stante come a proteggere un tabù, e in cui l'artista, sempre per coprire gli oggetti sottostanti, fa uso frequente del chiasmage, una forma particolare di collage composta da un gran numero di testi strappati.

quali i banchi di un grande magazzino o i cimiteri di automobili). Questa arte nasce dalla realtà moderna e nel contempo la mantiene a una certa distanza: come la poesia manifesta riteneva la struttura del poema nel mentre ne negava totalmente il contenuto, così questi collages riflettono le strutture del mondo e ripudiano i loro contenuti. Essi sono una immagine astratta di questo mondo: nell'opera di Kolár il mondo moderno è ridotto a una *forma di coscienza*.

Ciò che Kolár propone, non rientra più nei confini della poesia, ma non si può dire neppure che appartenga alle arti visive. E' una terza via: citando Mallarmé, Kolár ne parla come qualcosa *alla maniera dell'arte*. L'estetica di Kolár è l'estetica del gioco.

Nell'epoca in cui l'arte sta perdendo il suo posto nella società, l'estetica del

gioco comincia a diventare importante. Giacché il gioco è tutto sommato autonomo: l'importante non è il materiale ma piuttosto il trattamento del materiale; non rappresenta alcunché nell'universo, ma rivela ordini e modi in cui l'universo può esistere. Forse le belle arti sono soltanto oggi mera decorazione — ma un gioco può essere un'iniziazione, un'introduzione alla realtà. Nietzsche, quando volle trascendere l'ultimo uomo del mondo moderno, vide un'uscita nel gioco: « E' innocenza, bambino e oblio, un nuovo inizio, una ruota che gira a suo piacimento, l'inizio del movimento, la sacra acquiescenza ». (*Così parlò Zarathustra*). Nel gioco, Nietzsche trova *ein heiliges Ja-sagen*, *Cage un'affermazione della vita*. L'estetica del gioco non è arbitraria. La condizione dell'arte come gioco, dice ancora Cage, è « accettare

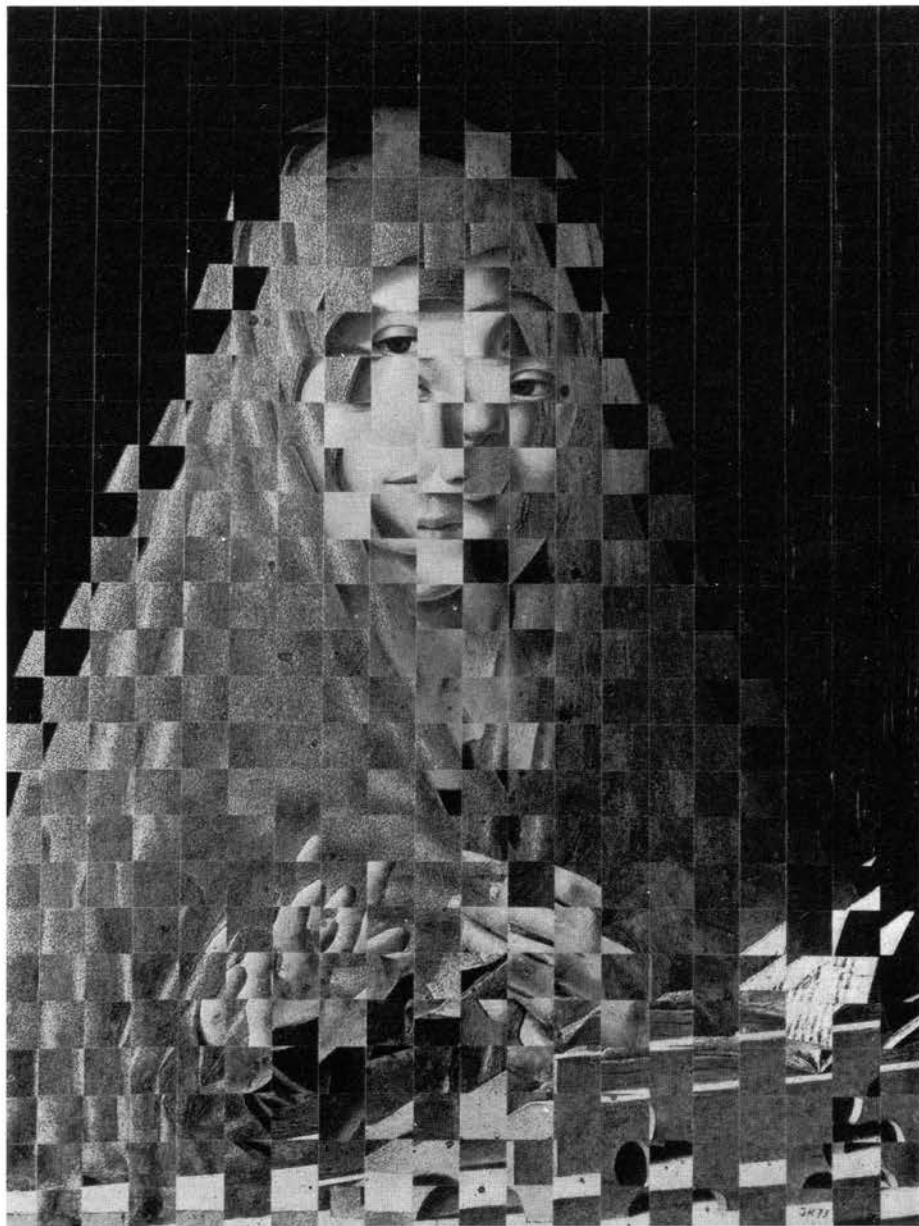
i limiti della struttura. E' una disciplina che, una volta accettata, accetta a sua volta qualsiasi cosa, anche quei rari momenti di estasi che, come l'ozio allena i cavalli, ci allenano a fare ciò che facciamo ». (*Silence*). In altre parole, il gioco presuppone un ordine ed è possibile solo entro un dato ordine, e il principio posto dietro tale ordine non può sorgere a sua volta da nient'altro che non sia il caso, da qualche altro primario gioco più profondo. Così l'ordine e il caso, il caso e l'ordine sono l'un sull'altro sovrapposti.

Kolár capisce la serietà del gioco allo stesso modo in cui capisce la serietà della vita. Ecco perché lui divide sempre molto chiaramente le due cose. Il suo gioco resta strettamente rinchiuso nella sua artificialità. Non vuole confondere i confini tra l'arte e la vita. Non vuole intervenire nel mondo. Non è interessato agli argomenti o alla persuasione. Preferisce non porre le sue opere nel mezzo del mondo moderno e delle sue tempeste. Le pone invece fuori dal mondo, là dove formano uno specchio silenzioso.

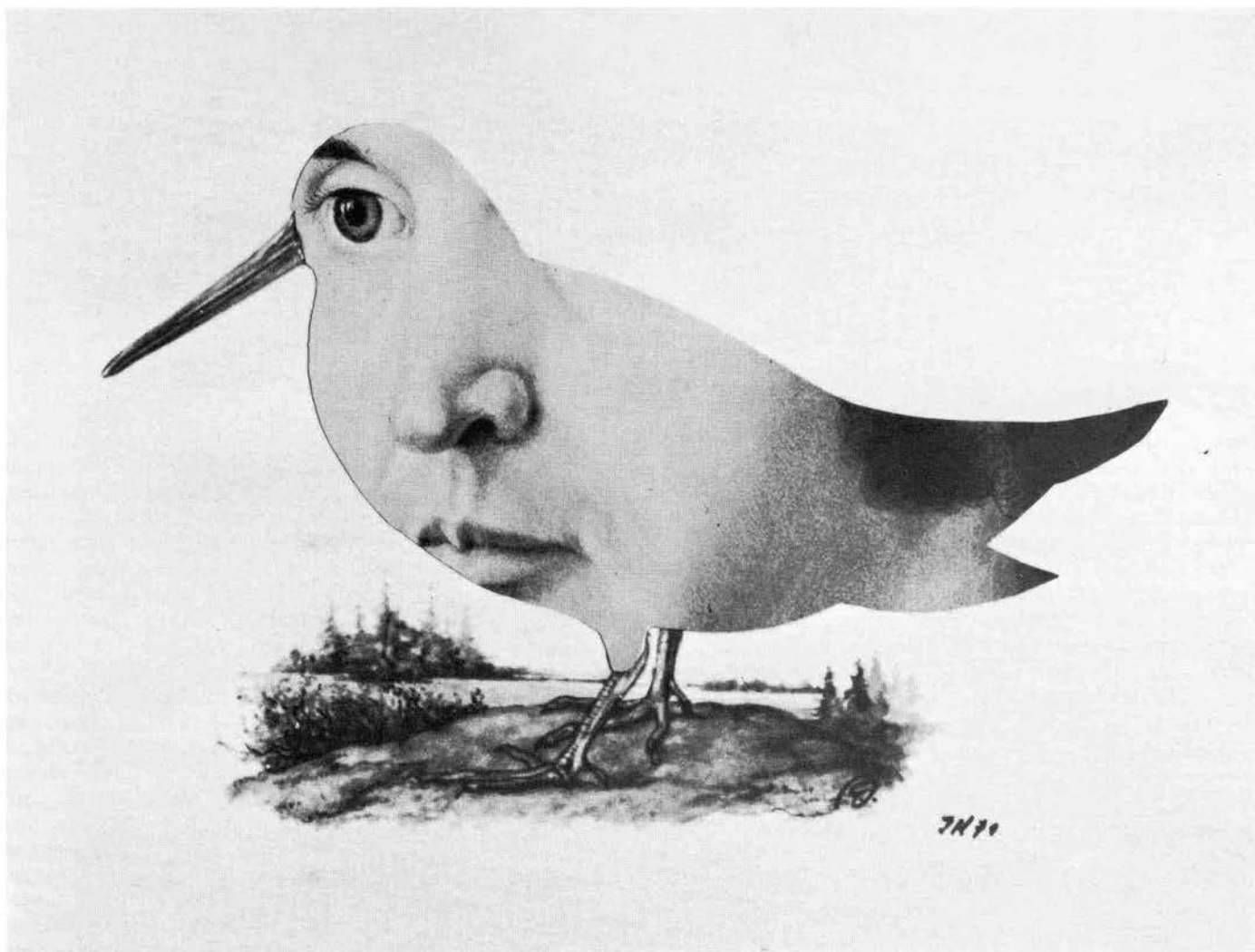
Kolár è un artista enormemente laborioso. Non evita mai alcuna difficoltà tecnica ed è sempre fantasticamente esatto. Nessuno lo aiuta e fa tutto da solo dall'inizio alla fine. Talora sembra come se il significato del lavoro di Kolár sia il lavoro stesso; quasi una celebrazione della laboriosità, quasi come se la sua industriosità fosse un'apologia della natura eccezionale della vita artistica, come se lo ammettesse ancora una volta nel mondo degli altri lavoratori, semplici artigiani e manovali. Ma nel collage il lato meccanico del processo viene necessariamente in primo piano. Il gioco diventa una diversione, il lavoro un piacevole passatempo, ed è forse questa parte dell'opera di Kolár che è più prontamente apprezzata.

Ma questa formalizzazione estrema dei materiali di Kolár giunge solo alla fine del processo. All'inizio questi materiali non possono essere considerati come meri puntelli formali in un gioco il cui solo proposito è di dimostrare ed allenare, per così dire, le forme contemporanee della coscienza del mondo. I materiali scelti da Kolár hanno il loro proprio valore simbolico, e a ragione di questo il gioco in cui sono usati assume anch'esso tali valori simbolici. Il suo uso dei testi scritti e stampati è particolarmente simbolico. La sua distruzione dei materiali scritti è una distruzione dei principi del moderno pensiero europeo: ci confrontano con un mondo in cui la parola e il linguaggio non servono più a nessuno.

I materiali impiegati da Kolár nel collage e simili tecniche sono scelti con la stessa determinazione. Quasi sempre sono riproduzioni di arte europea tratte dal Rinascimento o dal periodo post-rinascimentale; ogni qualvolta si tratta di riproduzioni d'arte moderna, queste



Jirí Kolár, *Dadomania*, 1973, collage piano, cm. 41x30. I collages piani eseguiti dopo il '70 rivelano alcuni mutamenti: invece di due riproduzioni di quadri compenetrati, Kolár oppone a un dipinto caotici frammenti tratti da altri quadri e crea inoltre rollages con strisce tratte da molte riproduzioni. (I rollages sono forse la forma più originale e più notevole che Kolár abbia inventato. Il rollage è il risultato del ritagliare, in senso orizzontale, o in senso verticale, o di tutti e due, una riproduzione in strisce uguali, e la restituzione di nuovi complessi ottenuti con il collage di queste strisce).



Jiri Kolár, *L'oiseau étonné*, 1971, collage, cm. 25x20. Coll. Silvia Schwarz. Un'altra opera di Kolár successiva al '70, anno in cui

l'artista riprende il lavoro dopo una lunga malattia. Si tratta di un collage piano in cui l'artista si serve di frammenti di dipinti diversi.

sono utilizzate come elementi dirompenti nelle pitture di tipo rinascimentale. Giacché Kolár non vuole distruggere ogni coerenza ma solo quel genere di coerenza che è caratteristica della rappresentazione condizionata dalle modalità razionali del pensiero europeo. In alcuni di questi collages e crumplages, Kolár gioca con la riproduzione in modo che i soggetti crollano come privi di ogni sostanza, stirandosi come gomma, sparpagliandosi come gli elementi costruttivi dei giochi dei bambini. Questa distruzione dello spazio statico presenta una chiara analogia con il primo criticismo del razionalismo rinascimentale fatto dal manierismo nel sedicesimo e diciassettesimo secolo.

E' questo uno degli aspetti del simbolismo di Kolár. L'altro si nasconde nei suoi collages tridimensionali. Verso la metà degli anni '60, Kolár ha cominciato a produrre collages costituiti da vari oggetti. Sono di solito semplici cose rinvenibili in ogni famiglia povera: attaccapanni, mestoli, un tritacarne, cucchiaini di legno, un asse da lavare, un soprammobile di poco conto. Ma in tale contesto queste cose ordinarie cessano di essere neutrali: costituiscono un inven-

tario di quel mondo di povertà in cui è cresciuto Kolár. Simili a questi collages-oggetti sono i collages di stoffa; composti da fodere a strisce per imbottite, da quei ricami e tovaglie che decoravano quelle povere case, essi recano lo stesso significato simbolico. Altri oggetti — contorti, danneggiati, rotti — hanno fatto la loro comparsa nei collages che Kolár ha cominciato a produrre tornando al lavoro dopo una seria malattia nel novembre '70. Anche i collages piani di questo periodo rivelano mutamenti: invece di due riproduzioni di quadri compenetrati, Kolár oppone a un dipinto caotici frammenti tratti da altri dipinti, e crea inoltre rollages con strisce tratte da molte riproduzioni.

Nell'opera più recente di Kolár, compaiono composizioni in cui il collage è velato da una ciocca di falsi capelli, che copre la sottostante immagine erotica come a proteggere un tabù. Il significato degli oggetti dei collages può facilmente restare oscuro allo spettatore. Nella sua monografia tedesca su Kolár (1968), Dietrich Mahlow cita la sorprendente spiegazione di Kolár circa l'origine di quei collages-mele così frequenti nella sua opera: « I miei genitori hanno piantato

un albero di mele quando sono nato ». La mela è l'oggetto totemico di Kolár.

Per coprire questi oggetti, Kolár fa un uso frequente del chiasmage, composto da un gran numero di testi strappati. Il risultato è stranissimo. L'oggetto risulta insieme esposto e soppresso; il silenzioso collage lo dematerializza, lo scorpora. Allo stesso modo in cui le opere individuali si dissolvono nel grigio uniforme, qui il grigio attenua, oblitera e fa tacere la forma e il significato degli oggetti. Siamo nel centro del silenzio, oltre le cose e le attività dell'uomo.

Sei dura come il tuono.

Poesia

ha scritto Kolár nella prima poesia del suo primo libro nel 1941, *Certificato battesimale*. La poesia per Kolár è una forza che fracassa cose ed eventi. Qualcosa si rivela dietro di loro che non sono più quelle cose ed eventi. E' questo forse il significato ultimo dell'arte di Kolár. Da qualche parte dietro tutta l'opera varia e imponente di Jiri Kolár resta sempre questo grande silenzio. E' un invito a qualcosa che non è affatto presente; a quel « nulla che dona vita », come Cage l'ha chiamato; a un nuovo inizio. □