

L'elenco dell'ultima ora

1) La grande astrazione/Il grande realismo

La sezione si apre con una citazione dal saggio di Kandinski *Sulla questione della forma* del 1912 su questi due poli fondamentali dell'arte moderna e intende documentare « per campioni » questi due aspetti della ricerca artistica nell'ambito dell'avanguardia storica (I.A.) e all'interno della situazione del secondo dopoguerra, a partire soprattutto dagli anni Sessanta (I.B.).

La grande astrazione I.A.

Kandinski Wassily
Mondrian Piet
Malevic Kazimir
Balla Giacomo

I.B.

Newman Barnett
Ad Reinhardt
Kelly Elsworth
Noland Kenneth
Ryman Robert
Martin Agnes
Barré Martin
Viallat Claude
Cane Louis
Devade Marc
Nigro Mario
Battaglia Carlo
Griffa Giorgio
Lo Savio Francesco
Verna Claudio
Van de Wint Rudi
Accardi Carla
Palermo
Richter Gerhard

Il grande realismo I.A.

De Chirico Giorgio
Magritte René
Picasso Pablo
Braque Georges
Duchamp Marcel
Schwitters Kurt

I.B.

Johns Jasper
Dine Jim
Morley Malcom
De Andrea John
Hanson Duane
Gertsch Franz
Pistoletto Michelangelo
Trotta Antonio
Magritte René
Richter Gerhard

2) La finestra interno

La sezione si articola in tre momenti: II.A. L'esperienza surrealista. II.B. Il secondo dopoguerra. II.C. Gli anni Sessanta.

II.A.

Duchamp Marcel
Magritte René
Ernst Max
Savinio Alberto
De Chirico Giorgio
Dali Salvador

II.B.

De Kooning Willem
Matta Sebastian Echaurren
Bacon Francis
Lindner Richard
Dubuffet Jean
Fautrier Jean
Twombly Cy
Novelli Gastone

II.C.

Giò Pomodoro
Romagnoni Giuseppe
Vacchi Sergio
Cuoco
Tadini Emilio
Cremonini Leonardo
Recalcati Antonio

3) L'iconosfera urbana

La sezione vuole documentare un atteggiamento di fronte dialetticamente opposto al precedente, tale da configurarsi come una sorta di finestra sull'esterno, l'esterno rappresentato dal paesaggio artificiale delle grandi città moderne. Anche questa sezione si articola in due momenti diacronici. III.A. Le avanguardie storiche. III.B. La situazione degli anni Sessanta.

III.A.

Boccioni Umberto
Severini Gino
Morach Otto
Dix Otto
Léger Fernand
Stuart Davis
Hopper Edward

III.B.

Rauschenberg Robert
Rosenquist Jim
Vedova Emilio
Warhol Andy
Hockney David
Segal George
Lichtenstein Roy
Schifano Mario
Rotella Mimmo
Festa Tano
Angeli Franco

4) La convenzione della visione

La sezione comprende alcune esperienze in cui viene posto in particolare evidenza il carattere convenzionale, linguisticamente arbitrario, della relazione arte-realtà, arte-natura.

Balla Giacomo
Magritte René
Giacometti Alberto
Paolini Giulio
Dibbets Jan
Nauman Bruce
Van Elk Ger
Isgrò Emilio
Penone Giuseppe
Broodthaers Marcel
Campus Piet

5) L'entropia dell'arte

La stazione presenta alcuni esempi tra i più significativi di un orientamento della ricerca artistica, soprattutto americana, intesa a sottolineare l'autonomia, l'insufficienza tautologica, dell'arte.

Stella Frank
Andre Carl
Morris Robert
Sol LeWitt
Kosuth Joseph
Judd Donald

6) Natura/antinatura

La mappa è assunta come un procedimento di codificazione dei dati di realtà, come una struttura di relazione in cui ancora una volta il massimo di realtà si accompagna al massimo di astrazione. La stazione individua un rapporto con la natura che si configura sotto segni opposti, positivo e negativo.

Venet Bernar
Haacke Hans
Boetti Alighiero
Brancus Constantin
Pollock Jackson
Gutai
Burri Alberto
Fontana Lucio
Tapiés Antoni
Klein Yves
Long Richard
Zorio Gilberto
De Maria Walter
Merz Mario
Anselmo Giovanni
Penck A.R.
Agnetti Vincenzo
Calzolari Pier Paolo
Shapiro Joel
Baumgarten Lothar
Simonds Charles
Rinke Klaus
Denes Agnes
Aycock Alice
Uncini Giuseppe
Acconci Vito
Kounellis Jannis
Beuys Joseph
Fabro Luciano
Pisani Vettor
De Dominicis Gino
Gilbert and George
Pascali Pino
Christo
Venet Bernar
Haacke Hans
Boetti Alighiero
Jensen Alfred

Quando la natura fioriva

Vi proponiamo una sorta di rivisitazione di testi - opere - documenti di alcuni tra gli artisti espositori alla Biennale 1978, seguiti dalla nostra rivista sul nascere e nel crescere del loro lavoro.

Naturalmente la Biennale del '78 si farà. O.K. Ma quando e come? Alla prima domanda non è stato difficile rispondere, anche se un po' in ritardo: le date di inaugurazione sono fissate al 28 di giugno per la stampa e al 2 luglio per il pubblico. Ben più problematico il come. A proposito sono arrivate notizie inesatte, incomplete, voci contraddittorie: quest'artista sì; quell'altro no, eppoi viceversa quello sì, questo no. E dopo gli artisti: non è vero, ci sono anch'io; oppure, non capisco perché, ma io non ci sono. A tutt'oggi l'esattezza della lista degli invitati lascia alcuni dubbi. Ragion per cui, all'oscuro degli improvvisi cambiamenti che caratterizzano il comportamento dei «gestori della Biennale», ci siamo attenuti alle informazioni giunteci e le riportiamo tali e quali, scusando eventuali errori o omissioni.

Il tema generale a cui si ispira la Biennale settantottesca è «Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura». Sembra un rebus per giocatori già abili, ma non lo è.

Una volta entrati nell'ordine di idee che un tale tema impone, non è semplice districarsi nella fitta selva dei partecipanti. (Probabilmente, per venirci incontro?) la commissione selezionatrice ha diviso la mostra storica in sei sezioni, dette «Stazioni», ciascuna delle quali porta un sottotitolo che funziona da collante per gli artisti che vi sono presentati. La mostra storica internazionale è stata coordinata da Achille Bonito Oliva con Antonio del Guercio, Filiberto Menna, Jean Christophe Amman e Stanislawskij. La prima stazione, intitolata «La grande astrazione/Il grande realismo», comprende opere di Vasilij Kandinskij, Giacomo Balla, Piet Mondrian, Kasimir Malevic, Pablo Picasso, Georges Braque, Giorgio De Chirico, Marcel Duchamp, Michelangelo Pistoletto, Jasper Johns. La seconda, «Finestra/Interno», avrà

a cura di Rosamaria Rinaldi

opere di Max Ernst, René Magritte, Alberto Savinio, Giorgio De Chirico, Francis Bacon, Emilio Tadini, Giò Pomodoro. Nella terza, «Iconosfera urbana», ci saranno lavori di Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Fernand Léger, Andy Warhol, Mimmo Rotella. Nella quarta, «La convenzione della visione», vedremo opere di Giulio Paolini, Emilio Isgrò, Giuseppe Penone, René Magritte e Giacometti. La quinta, «L'entropia dell'arte», avrà lavori di Sol LeWitt, Frank Stella, Joseph Kosuth. Nell'ultima, «Natura e anti-natura», ci saranno Alberto Burri, Jackson Pollock, Lucio Fontana, Walter De Maria, Jannis Kounellis, Mario Merz, Vettor Pisani, Joseph Beuys, Giovanni Anselmo, Mario De Dominicis, Gilberto Zorio.

Dal clima vagamente proustiano, dove Storia e Memoria saranno i compagni di viaggio dei visitatori della mostra, si passa a quello senza passato e senza futuro del padiglione italiano.

Qui il criterio cumulativo pare aver avuto la meglio su quello qualitativo. Senza entrare nel merito del valore del singolo artista, restano per lo meno sospette le motivazioni delle scelte. Luigi Carluccio, Enrico Crispolti e Lara Vinca Masini sono gli ordinatori del padiglione italiano. 32 gli artisti invitati. Nella sezione «Natura in immagine» curata da Carluccio, troviamo: Guido Biasi, Attilio Forgioni, Carlo Guarienti, Piero Guggione, Ercole Pignatelli, Romano Notari, Piero Ruggieri, Bruno Pulga, Ida Barbarigo, Alberto Gianquinto, Aldo Turcchi, Ugo Attardi, Riccardo Cordero. Nella sezione «Analisi» curata da Crispolti, sono presenti: Mimmo Conenna, Teodosio Magnoni, Maurizio Nannucci,

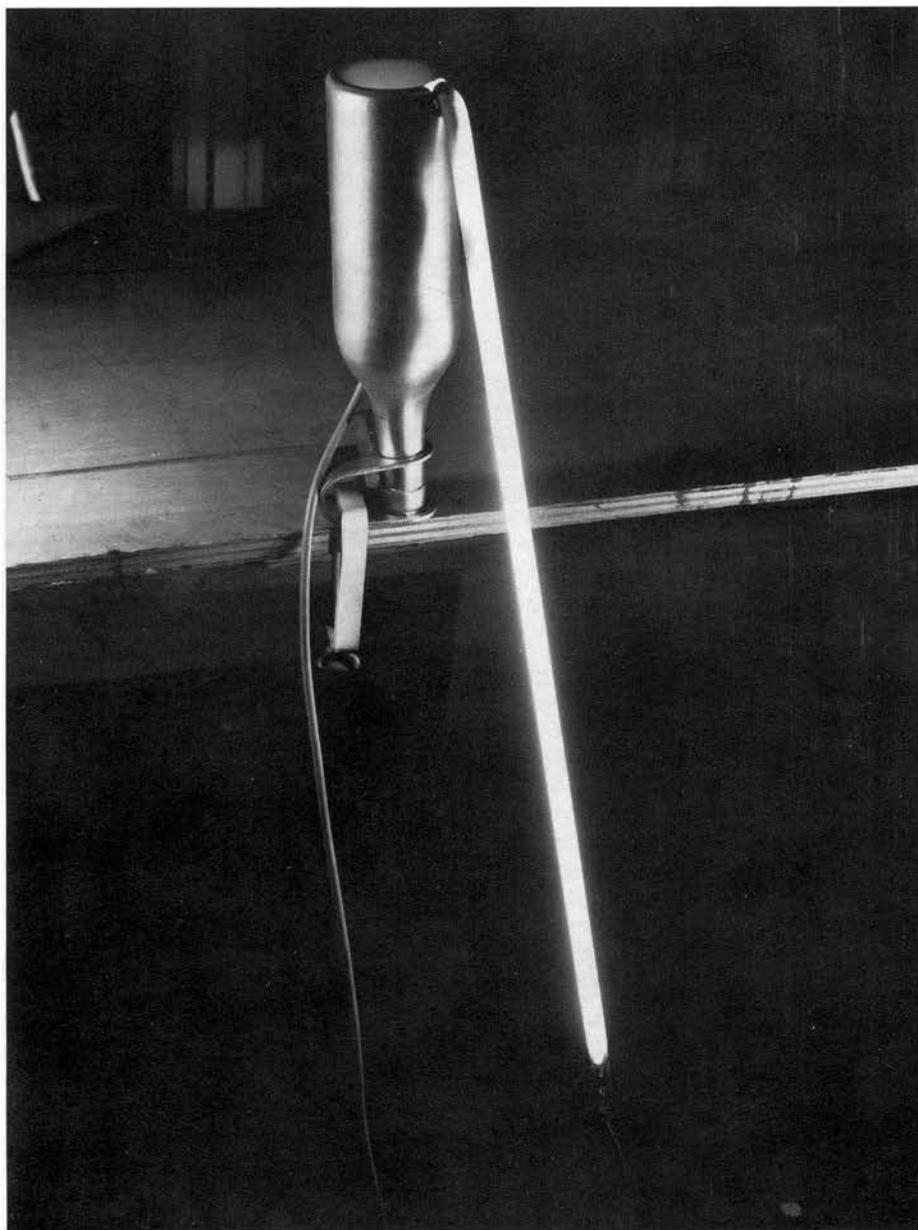
Antonio Paradiso, Franco Somaini, Mauro Staccioli, Franco Summa, Salvatore Brancato. Nella sezione «Tipologia e morfogenesi», curata da Vinca Masini, si trovano: Piero Fogliati, Eliseo Mattiacci, Enzo Mari, Paolo Masi, Fabio Mauri, Alberto Moretti, Claudio Parmigiani, Gianni Emilio Simonetti, Luigi Ontani, Maurizio Mochetti, Beppe Chiari. La sezione italiana prevede anche le retrospettive di Domenico Gnoli, Ketty La Rocca, Claudio Cintoli. Presso i saloni dei Magazzini del Sale sarà allestita la mostra di architettura «Utopia e crisi dell'antinatura: intenzioni architettoniche in Italia».

Il ricordo del '68 giace immobile nell'inconscio collettivo dell'ente veneziano: a distanza di dieci anni la «biennale» pare non essersi accorta di quanto è avvenuto fuori dalla cinta dei suoi giardini. Ancora una volta il distacco tra arte e realtà si ingigantisce. E la Biennale che comunque resta «l'occasione» per far conoscere internazionalmente la situazione culturale italiana, quest'anno «l'occasione» se l'è lasciata scappare.

Rimandando ogni intervento critico al «dopo-inaugurazione» (chiunque voglia intervenire è invitato a farcelo sapere) abbiamo pensato di «rivedere» alcuni tra quegli artisti presenti a Venezia, che DATA ha seguito sul nascere e nel crescere del loro operare. Non si è voluto storicizzare momenti d'arte ancora troppo recenti, ma rileggere parallelamente, quasi a confronto, opere-testi d'artista e di critici, legati dal fatto di aver caratterizzato lo sviluppo artistico italiano tra il '60 e il '70. Il nostro percorso non si è fermato lungo le «Stazioni» veneziane: quanto segue può essere letto dall'inizio alla fine o viceversa, in quanto nessun criterio di priorità è valso nell'ordine di sequenza degli artisti. □



In alto: Mario Merz, «Object, cache toi», dalle scritte sui muri, Parigi, maggio 1968, opera esposta al deposito di Torino. In basso, M. Merz, Bottiglie+neon, 1967. (Data 21)



Mario Merz

La serie di Fibonacci, pubblicata a Pisa nell'anno 1202, è stata modellata secondo un'idea molto semplice: sommare o trascinare con sé il numero precedente nella formazione del seguente.

Il numero 1 può solo sommarsi con zero e perciò ridà il numero 1.

Il numero 2 è la somma di 1+1, il 3 è la somma di 2+1.

Scritti in sequenza abbiamo allora: 1 1 2 3 Poi il 3 trascina con sé il 2 per formare il 5, il 5 trascina il 3 per formare il numero 8, l'8 trascina il 5 per formare il 13 e così via.

Così la sequenza si allunga ma anche si dilata rapidamente come la crescita di un organismo vivente: 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55

La fine di questa operazione, come si vede, non esiste. Ma nella macroscopia della dilatazione si rinnova il fermento organico dello sviluppo come « proliferazione »: 1.1..2..3.....5.....8.....1321.....34.....55

« ... E la proliferazione dei numeri. I numeri si sommano su se stessi come fanno gli uomini o le api o i conigli. Se non si sommassero su se stessi la loro vita sarebbe estinta. La serie è la vita. I numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9 sono enumerazione di elementi morti. Invece la serie è matematica in espansione, cioè matematica vitale.

Il motivo del mio interesse per la serie matematica di Fibonacci è che i numeri sono invenzioni astratte dell'uomo ma sono anche concrete in quanto servono a contare degli oggetti. Il mio non è un interesse per una visione fisica diretta ma è un interesse per tutto ciò che in un ambiente non è fisico pur essendo numerabile. È che la serie di Fibonacci ha un'entità probabilmente più vicina a

una realtà relativa ed è meno costruita secondo i canoni logici. A me interessa la serie in se stessa, e la possibilità di disporre di elementi, in questo caso architettonici, a mio uso e consumo così come in musica uno può usare una certa serie di suoni per suonare. Non m'interessa contare gli elementi, ma gli elementi mi servono per esprimere la serie. L'applico appoggiando i numeri a certe parti « vitali » dell'architettura. Nel Museo Guggenheim li ho appoggiati alla balconata in tensione spirale. I numeri aumentano visivamente la tensione, cioè

la denunciano. Se i numeri sono arte visiva anche la balconata del Guggenheim o la casa di Mies van der Rohe o le cinque finestre del camerone di Monaco o l'arco rampante spirale del palazzo di Norimberga, altri luoghi dove ho lavorato, sono arte. È arte con arte, che è un metodo usato da sempre per dire qualcosa o far nascere qualcosa.

Sugli elementi architettonici applico i numeri "illuminati", cioè al neon e con altri procedimenti luminosi. Qui lo spazio unità, lo spazio modulo esistente tra 1 e 1 varia da 5 a 20 cm. Nello spazio

della scrittura questa unità è di pochi millimetri. Al microscopio potrebbe poi essere anche molto più piccola. Certo, ho applicato la serie anche alle piante e alla natura, la serie di Fibonacci ha a che fare con la natura in quanto, come ho detto, è proliferante. Una margherita che abbia 13 petali ha 8 rametti flessibili che si diramano da 5 sostegni e poi da 3 e poi da 2 e poi dallo stelo unitario. Per il linguaggio scritto, molti cosiddetti pittori o scultori o architetti hanno scritto con le stesse "misure" mentali usate nella specificità delle opere visive... ».

Mario Merz, Frutta e giornali, un giorno d'autunno, 30 ottobre, 1976, Tucci Russo, Torino (Data 25). Pacchi di giornali legati e allineati sul pavimento sono segnati dai numeri al neon della serie Fibonacci.

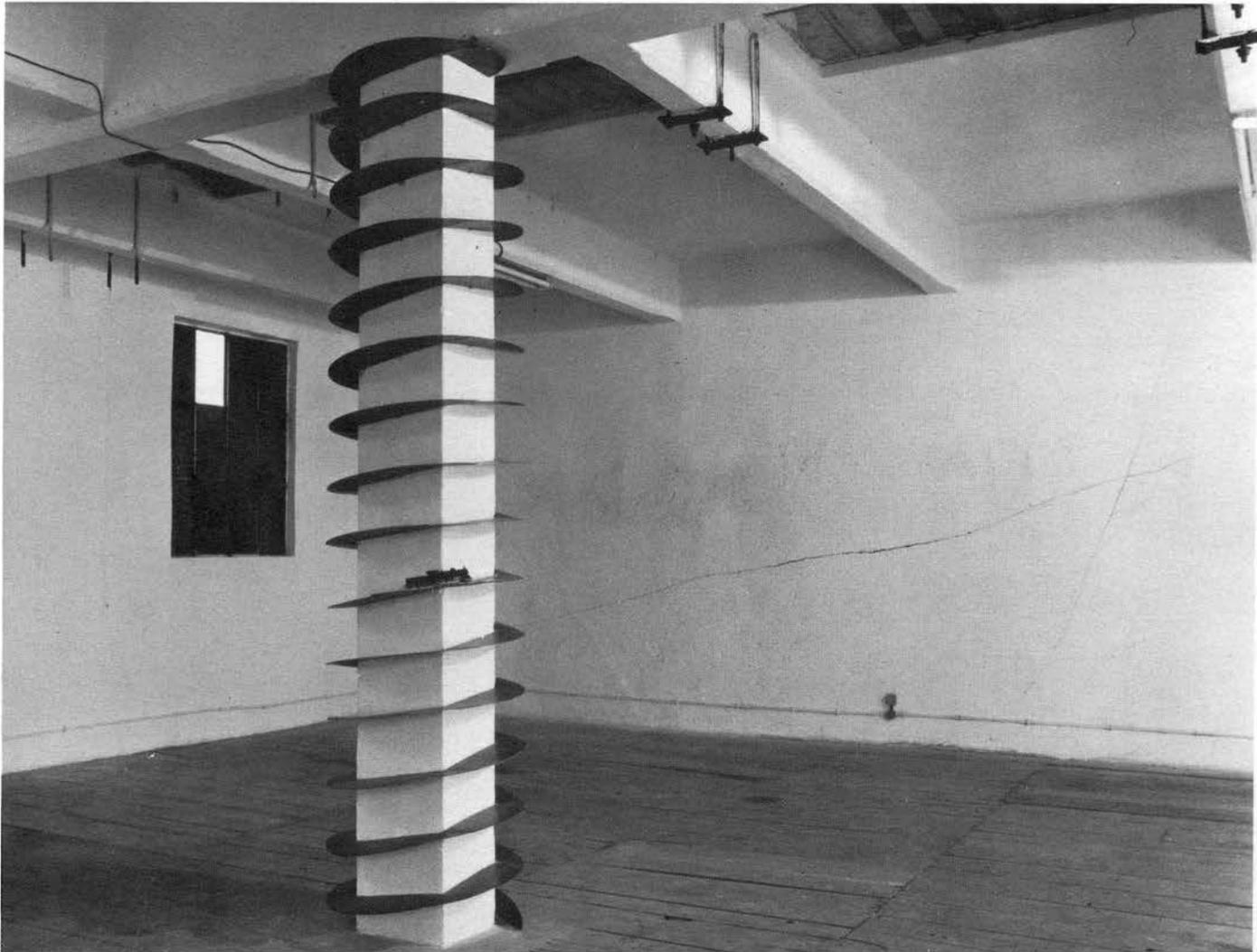
Accanto le fascine e l'igloo. Sul tavolo a forma di spirale è appoggiata una grande quantità di frutta e verdura fresca, che si deteriora in modo identico alla fenomenicità ciclica degli eventi naturali.

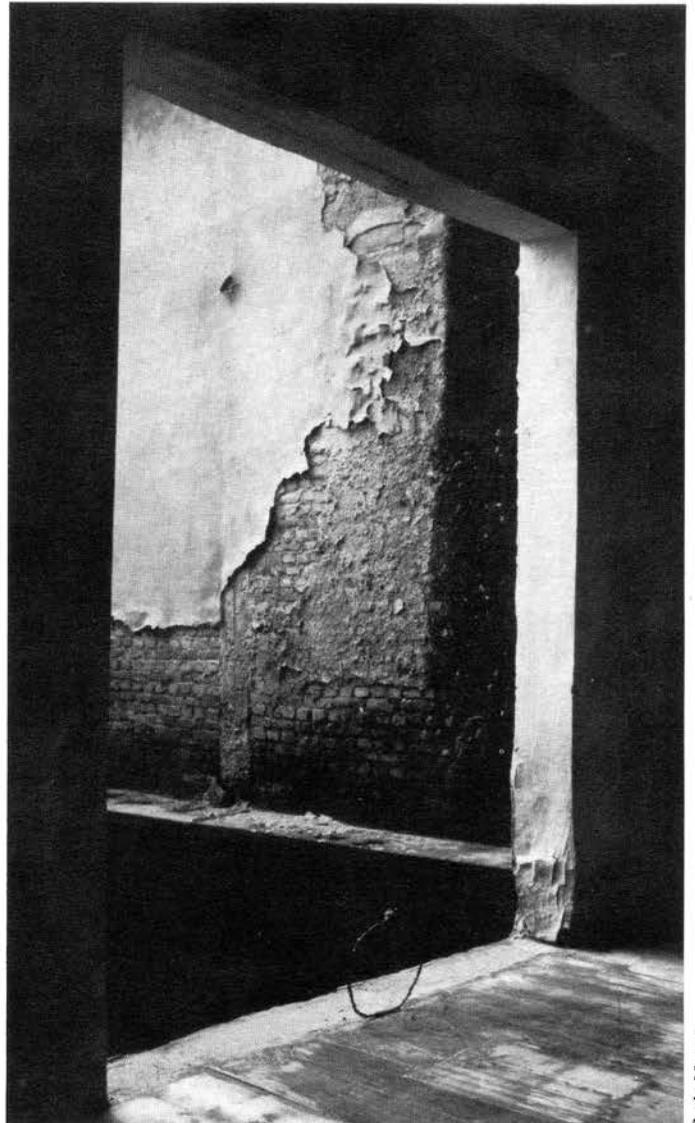
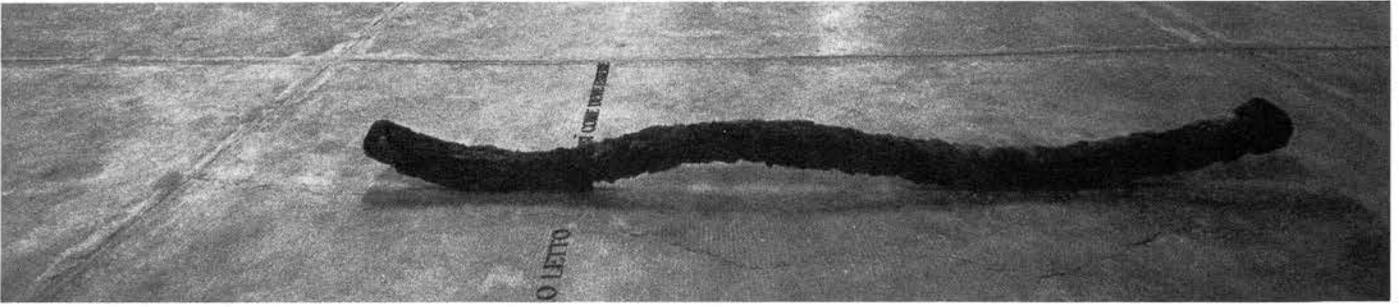


Giorgio Colombo



Paolo Muscati





Jannis Kounellis

Nella pagina accanto: sopra, Jannis Kounellis, '73-'74, opera esposta a Contemporanea, Roma (Data 11). Sotto, Jannis Kounellis, 30 novembre '77, Tucci Russo, Torino. Una spirale in lamiera nera è stata posta dall'artista attorno ad una colonna dello spazio. A circa metà spirale Kounellis ha collocato una piccola locomotiva poggiante su rotaie, perfettamente immobile. Sulla parete di fronte alla colonna, l'artista ha tracciato due linee a forma di x, incidendo il muro; quindi ha messo del catrame sui solchi più profondi. Infine ha ricoperto di lamiera nera la finestra della parete sinistra. Solo la parte più alta del vetro è stata lasciata libera per permettere di vedere il cielo.

Pier Paolo Calzolari

In alto: Pier Paolo Calzolari, « Il mio letto così come deve essere », 1968, muschio, lettere in bronzo (Data 19). In basso: « Luogo, persona, tempo ognuno dei quali influisce sull'altro », 22 febbraio '76, courtesy Tucci Russo, Torino. Una serie di elementi stanno fuori e dentro allo spazio contemporaneamente ad indicare una continuità d'azione: il vapore delle pentole condensato sui vetri delle finestre, il muro abbattuto al centro del quale una rosa si appoggia sul proprio gambo in forma circolare, la panchina di legno messa al muro con palline gialle di mimosa adagiate sopra e una vera d'oro incollata alla parete, il trenino fuoriusciente da un album di disegno ricoperto da un foglio dell'album stesso, un giradischi messo in un angolo che fa ruotare, quasi incidendo il muro, un disegno con otto facce di un Pierrot a forma circolare, un piccolo tavolino regge un catino in zinco ricolmo d'acqua ed una piccola elica ruotante, sul bordo dello stesso catino, fa uscire spruzzi d'acqua sul tavolino e sul pavimento. Due piccole scritte, infine, poste sul tavolino e sul pavimento, ci riportano ad una condizione di interno e di esterno nuovamente: « là esattamente là dove gli esseri e le cose nel muoversi ti sono specchio »

Giovanni Anselmo

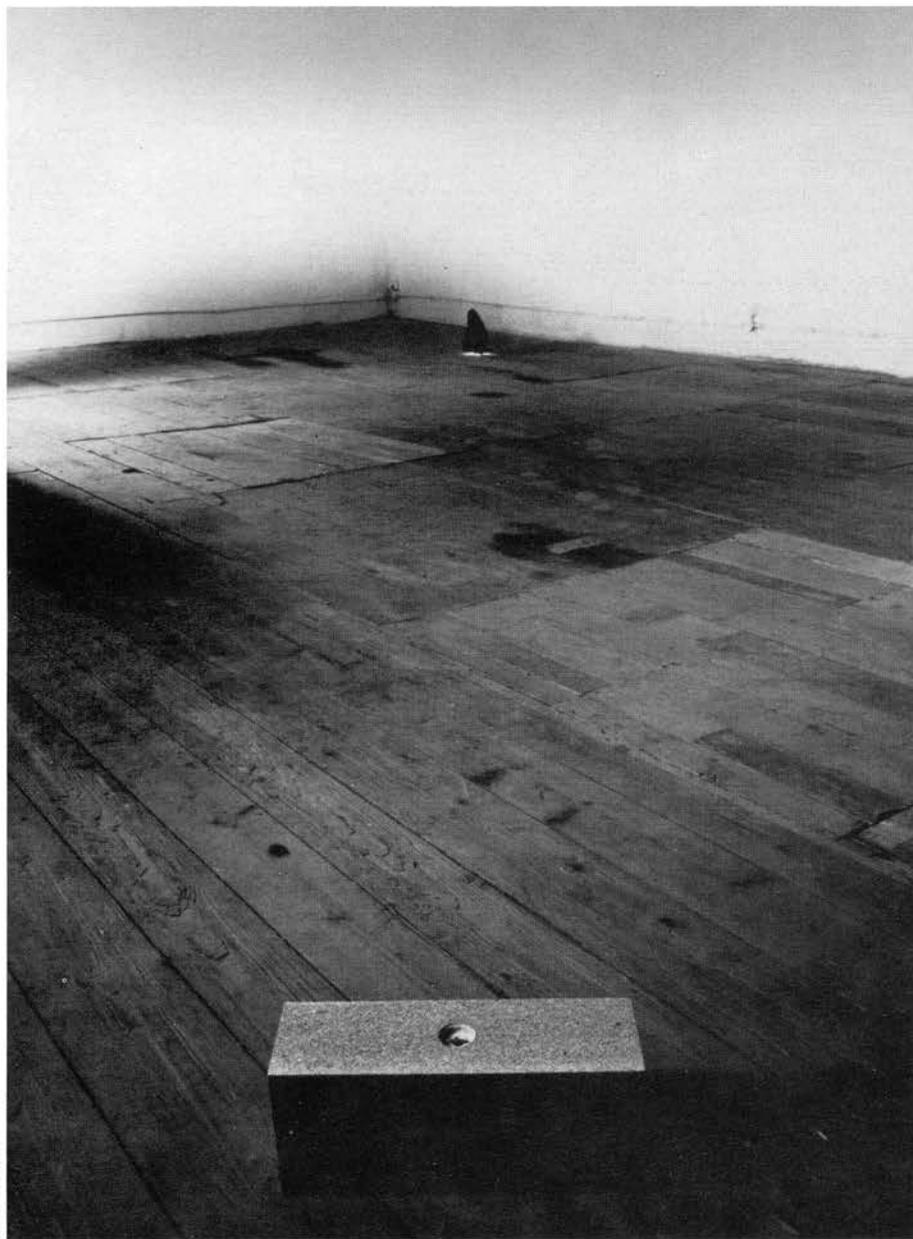
« Nel 1966, infilo in verticale su basi di legno dei tondini di ferro che si spingono quanto più possibile verso l'alto, fino a trovare un equilibrio instabile molto precario tra legge di gravità e forza di coesione del ferro. Quando non uso le basi di legno piego il ferro in modo che esso poggi a terra e regga da solo la sua verticalità con un bilanciamento di peso. In questo modo la struttura è in grado, al minimo spostamento dell'aria circostante, di segnalare col suo movimento l'energia che contiene. L'oggetto tradizionale è ridotto al minimo, e comunque esiste solo in funzione della tensione, dell'energia. L'opera è energia ed è in funzione del mio vivere.

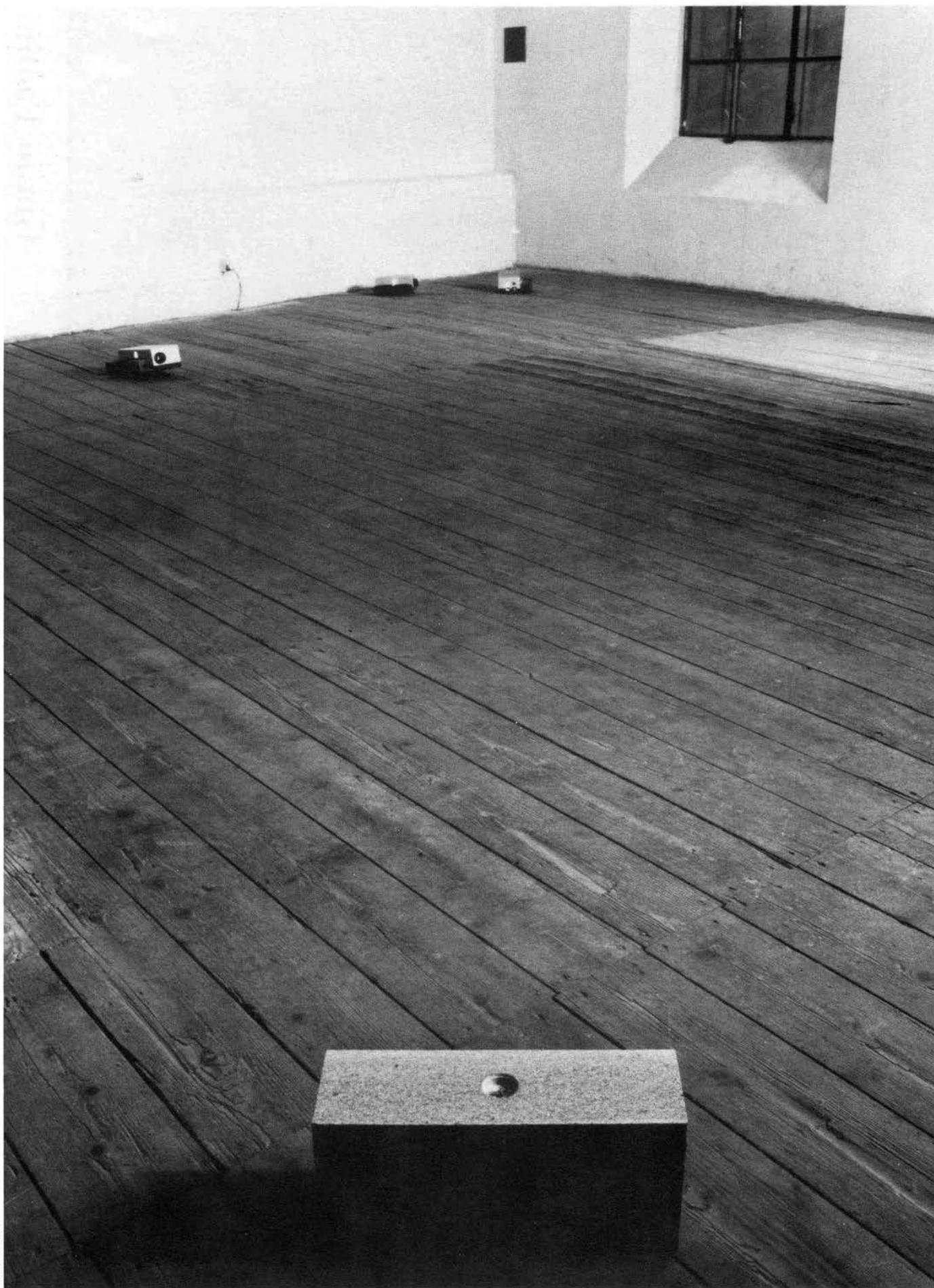
Nel 1967, faccio costruire alcune *Masse* il cui fine è pur sempre quello di creare una situazione di energia. Nello stesso periodo nasce, tra gli altri, il lavoro *Direzione*, costituito da una "massa" sulla quale applico un ago magnetico che orienta tale "massa" secondo la direzione della linea di forza del campo

magnetico terrestre. Questo lavoro, come altri che lo precedono e lo seguono, inizia laddove esso è — e finisce dove sono i campi magnetici terrestri, il centro della terra, ecc., che a loro volta mi rimandano ad altri poli o centri dell'universo.

È nel 1968 che costruisco la *Struttura che beve*, la *Struttura che mangia* e le *Torsioni*, in cui vari materiali sono utilizzati per altre proprietà che non siano solo il loro peso. Nella *Struttura che beve*, infatti, il cotone, per le sue proprietà, porta fuori l'acqua dal contenitore d'acciaio in cui si trova; e ciò perché voglio fare un lavoro che appena c'è si spieghi da solo, facendo venir fuori quello che ha dentro. Nelle *Torsioni* (ne ho fatte due: una in cemento-pelle-legno e l'altra in fustagno-ferro) l'energia che io trasmetto all'opera compiendo un movimento di torsione — e che accumulo sull'opera grazie al peso del cemento o della barra di ferro fino al momento in cui non mi stacco dall'opera stessa — questa energia mi viene subito restituita nella misura in cui l'asta di legno infilata nella pelle o la barra di ferro infilata nel fustagno esercitano una spinta reale (di ritorno). Nella *Struttura che mangia* c'è un blocco di granito piccolo legato a un blocco grande (ho fatto levigare entrambi perché non offrissero appigli); il blocco piccolo non cade al suolo finché i vegetali che si trovano pressati tra i due blocchi non diminuiscono il volume disidratandosi. Affinché il tutto regga, i vegetali devono essere sostituiti frequentemente con nuovi vegetali freschi.

Nel 1969, pensando al tempo e alla durata, costruisco i lavori *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, *Verso l'infinito* e un pezzo *Senza titolo* costituito da antracite e lampada. Il lavoro *Verso l'infinito* ferma il tempo. È costituito da un blocco di ferro ricoperto da uno strato di grasso o di vernice trasparente, di circa un quintale di peso, sulla cui faccia superiore è incisa la frase: "verso l'infinito". Il blocco di ferro può mantenersi intatto all'infinito se è sempre protetto. Costruito in questo periodo (ma il progetto è di un anno prima) i pezzi *Neon nel cemento* e *Pietra alleggerita*. Nel primo lavoro si tratta di tubi al neon che attraversano, in tutta la loro lunghezza, alcune barre di cemento che imprigionano la luce che vive pur bloccata in una sede rappresa. Nel secondo lavoro tiro nuovamente in ballo la forza di gravità. Una pietra del peso di 75 kg. circa è appesa il più alto possibile, agganciata con un cavo d'acciaio a una parete. Per una certa legge fisica, la pietra, allontanata dal centro della terra, risulta impercettibilmente alleggerita, e c'è dunque da pensare che, trasportata più in alto in un certo punto dell'universo, per esempio tra il sole e la terra, essa perda totalmente il suo peso e possa identificarsi perfettamente con l'idea del volo». □

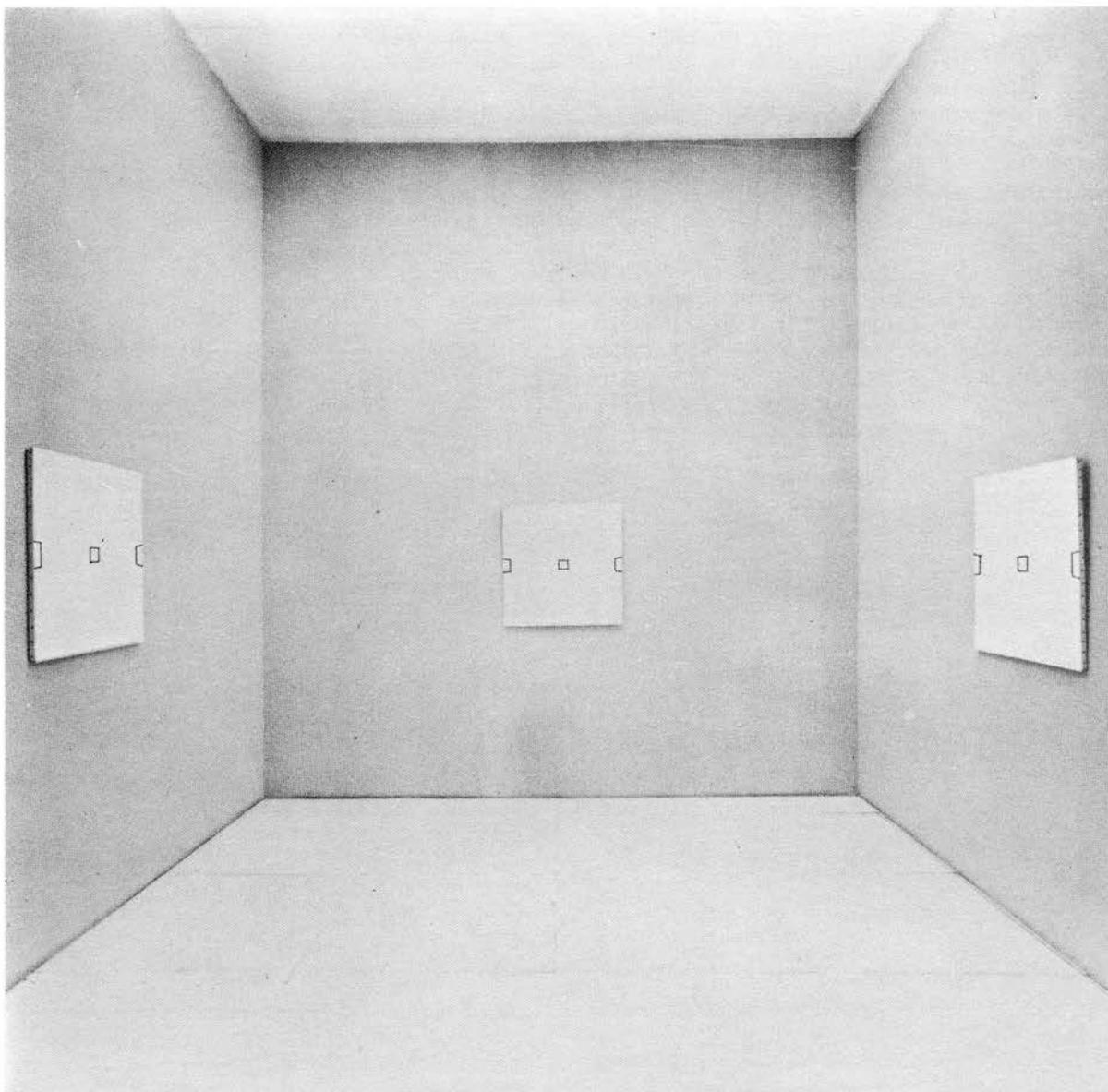




Paolo Mussat

Nella pagina accanto: Giovanni Anselmo, Trecento milioni di anni a est. Sopra: Un disegno e tre particolari a ovest, 19 maggio 1978, Tucci Russo, Torino. Sulla traiettoria est-ovest della galleria un ago magnetico su pietra segna per esclusione le due direzioni. Nell'ango-

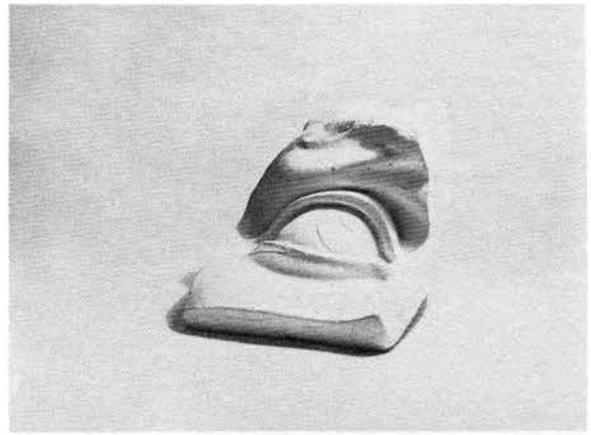
lo ovest un proiettore focalizza l'aria (o la persona che vi stia davanti) e un altro proiettore focalizza una scritta ingrandita a matita su carta alla parete, particolare visibile e misurabile di infinito. Nell'angolo-est vi è il blocco di antracite, con lampada e ago magnetico.



Giulio Paolini, *Quattro immagini uguali*, 1969. Quattro tele uguali sono disposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente. Ogni tela riproduce l'immagine di se stessa in relazione alle altre (Data 7-8).



Giulio Paolini, *Diaframma 8*, 1965 / D867, 1967, fotografia su tela. Nel primo lavoro Paolini è fotografato in strada mentre trasporta una tela bianca. L'immagine è ripresa due anni dopo: Paolini trasporta non più una tela vuota, ma lo stesso quadro, « *Diaframma 8* » (Data 7-8).



A sinistra: Giulio Paolini, Delfo (II), 1968. « ... Il quadro riproduce la mia immagine in primo piano, per intero: indossando una tunica bianca lunga e impugno nella mano destra la Bandiera e nella mano sinistra reggo il busto di Saffo, che si sovrappone e cancella il mio sguardo... Dietro di me, come sfondo compare un mio lavoro, del '65, una scala bianca con la prospettiva in un punto indefinito » (Data 7-8). Sopra: Giulio Paolini, Elegia, 1969. Sotto: Giulio Paolini, Giovane che guarda Lorenzo Lotto, 1967, ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro, tela fotografica, cm. 24x30.

Nel 1960, un giovane artista di 20 anni stabilisce il suo approccio al linguaggio visivo con un semplice disegno geometrico. Comincia con lo squadrare la superficie di una tela, a matita, secondo il disegno preliminare di qualsiasi disegno. A Torino, quel giovane artista si concentra sull'analisi degli elementi fisici e intellettuali, non del linguaggio in generale, ma della pratica pittorica. Sottrae il quadro alla sua funzione di veicolare immagini, rispetta i procedimenti e i materiali, affinché l'arte sia oggettiva, e rappresenta solo i vari elementi con cui il contesto d'arte si costituisce, affinché l'opera sia assoluta. Oscillando fra le due polarità poco conciliabili di oggettività e assolutezza, per dieci anni Giulio Paolini costruisce innumerevoli lavori che evidenziano le tracce di come è giunto ai lavori stessi. Poi, dal 1970 circa, assistiamo alla rappresentazione di tutta l'opera passata.

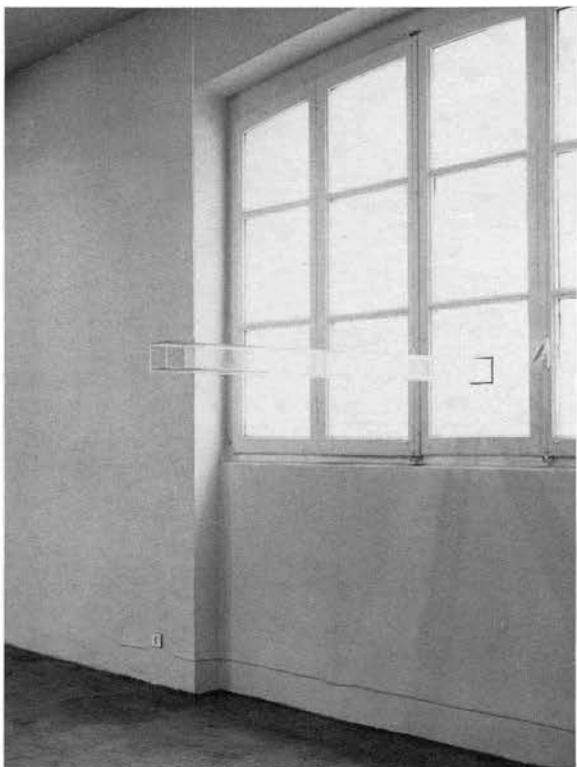
È con i lavori fotografici del 1965, dove l'autore è ritratto in studio o in strada, che il lavoro di Paolini tocca la

soglia d'identità. L'attività precedente compendia il processo d'identificazione, cui sottostà ogni ricerca creativa, nell'esame dell'oggetto della pittura: il suo linguaggio, la sua autonomia. Un quadro è composto di tela, telaio, colori, linee, cornice, dritto e rovescio? Paolini identifica tali componenti, li trascrive oggettivamente. Un quadro è collocato in una galleria? Paolini analizza le convenzioni di una mostra. Nei lavori che vanno dal '60 al '64 l'apprendistato dell'artista Paolini ha per maestra la struttura visiva dell'arte, mentre dal '65 in poi, conquistata la sua identità, la sua opera diventa il soggetto, ormai singolare, della storia dell'arte. Con l'artista è entrato in scena il suo sguardo.

Il decennio '60 ha dimenticato che il campo visivo mette in scena anzitutto lo sguardo, non solo in arte, ma certo in modo privilegiato in arte — e Paolini no. Per lui, e per altri artisti, lo sguardo ha il primato sul vero.

« Io non sono il quadro », ha ripetutamente affermato l'artista; né si tratta di ribadire l'oggettività, scontata, di tutta la sua ricerca. Questa indaga nell'oggetto dello sguardo — quale che sia — perché lì è stampata quella « immagine preesistente, anonima e neutra », che non solo precede i suoi lavori, ma sostanzia di sé il linguaggio visivo e i suoi processi di simbolizzazione.

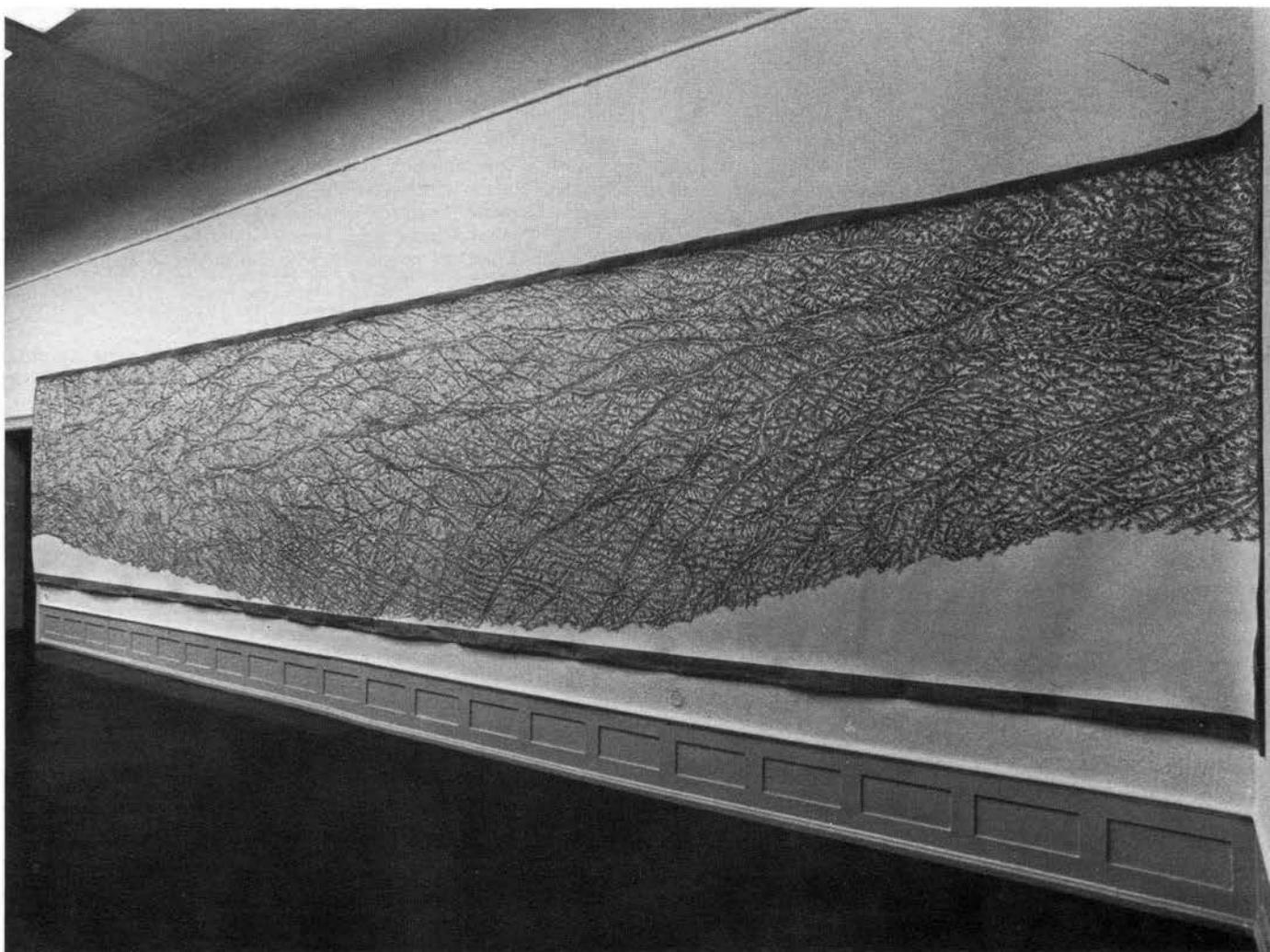
Che Paolini tocchi poi, nel prosieguo del lavoro dopo il '70, alle nozioni di prospettiva e simmetria, è conseguente al fatto di avere concepito la sua opera, e l'immagine di questa rispetto alla storia, secondo una piramide concettuale che sta all'antica piramide ottica (con cui dal Vignola all'Alberti al Dürer furono scoperte le leggi della prospettiva) come l'idea di « mostrare l'arte nella natura » di questi ultimi sta all'idea di « mostrare l'arte nell'arte » splendidamente perseguita da Paolini. □



A sinistra: Giuseppe Penone, Vasca nel ruscello, 1968/69: « La mia altezza cm. 175; l'apertura delle mie braccia cm. 155; il mio spessore cm. 26, immersi in un ruscello. A destra, Sbarra d'aria, 1969: « Le im-



pronte che lascio tutti i giorni sulle cose, anche nell'aria, prendendone possesso, pongono in una condizione di parità il mio elemento-uomo e le cose che ci circondano ». (Giuseppe Penone, Data 7-8)



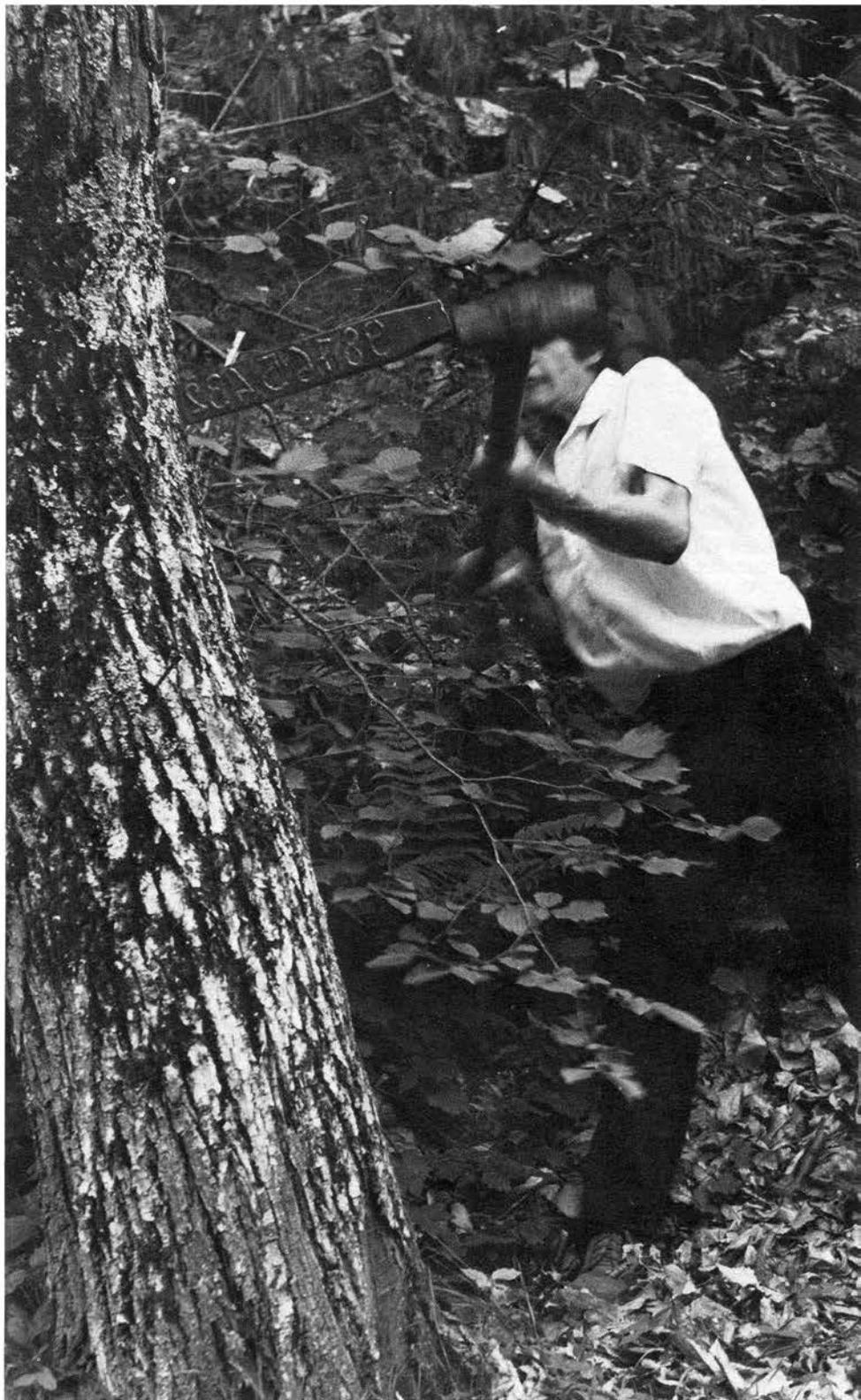
Giuseppe Penone, Palpebra, carbone su carta, 1977. L'opera è stata esposta alla Kunsthalle di Baden-Baden, nel febbraio di quest'anno.

Giuseppe Penone

« Non ho fatto altro che avvalermi di una realtà che usavo quotidianamente, e che quindi non era un'invenzione. Fino al '68 (e vivendo in un piccolo paese delle Alpi Marittime) ho assimilato, consumato un certo tipo di immagini che sono quelle della natura; che si sono quindi rivelate nella loro intrinseca realtà. Così l'albero, perso e consumato ogni significato emozionale, formale e culturale, mi appare realmente quello che è: un elemento vitale in espansione, in proliferazione e accrescimento continui. L'ho usato come una "forza" naturale, cui contrapponevo un'altra "forza" (la mia), alla quale esso reagiva ("Mano di ferro", "Piombini più filo più parafulmine", "Tre alberi intrecciati") o inglobava (come nel tentativo di fargli mantenere il ricordo di cose a lui estranee: "Cunei").

La reversibilità di questo processo è stata da me individuata e rimessa in luce nell' "Albero scortecciato", che è il ritrovamento da un asse dell'albero a una determinata età. Mi sono messo a lavorare subito sugli stimoli che derivavano dalla mia realtà, dalle cose che avevo vissuto nella "mia" cultura nativa e che non mi provenivano certo dalla realtà e necessità fittizie di fare scultura per creare l'oggetto. E l'oggetto, quando c'è, nel mio lavoro non è altro che lo strumento che in un secondo momento lo determina, come il "Cuneo per l'albero", o l' "Alfabeto per il pane", le stesse "Lenti a contatto" che io indosserò.

Per me, a priori, non esiste il problema dell'arte. Esiste semplicemente il problema di aderire alla realtà. Nel mio lavoro la fotografia ha soprattutto questo significato di testimonianza. La uso come uno strumento che ha la possibilità di riprodurre una realtà in modo freddo e oggettivo. Se dapprima ho fatto i lavori sugli alberi perché erano le cose che ho vissuto e consumato di più, stabilirmi a Torino, ho avuto la necessità di prendere coscienza di questa nuova realtà che mi circondava, in maniera fisica soprattutto. Del cambiamento e della sopravvivenza, o meglio, della mia identificazione in questo spazio. Dall'analisi



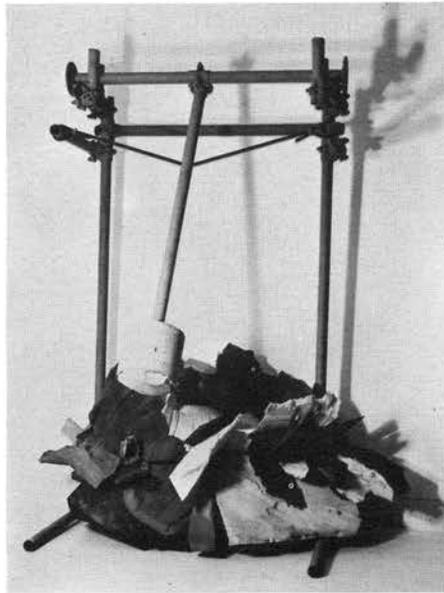
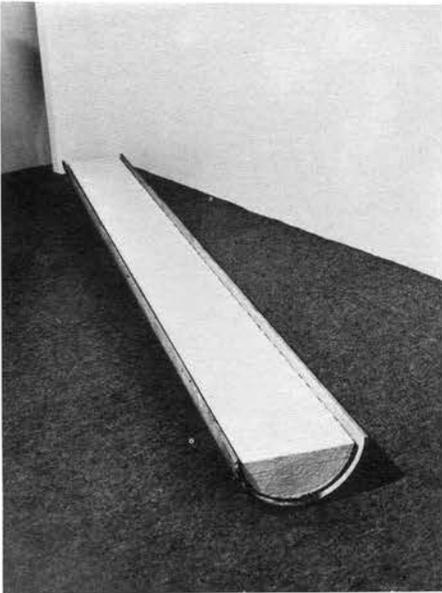
Giuseppe Penone, *Scrive legge ricorda*, 1969, cuneo di ferro, cm. 45x8x3. « L'albero, perso e consumato ogni significato emozionale, formale e culturale, mi appare realmente quello che è: un elemento vitale in espansione, in proliferazione e accrescimento continui. L'ho usato come forza naturale cui contrapponevo un'altra forza (la mia) ». (Data 7-8)

della realtà contingente si è determinata la necessità di chiarire che la mia identità non era il prodotto che davo, ma io stesso, con le cose che potevo, posso e potrò vedere ("Lenti a contatto specchianti") e le cose che potevo, posso e potrò toccare (lavori sulla "Pelle").

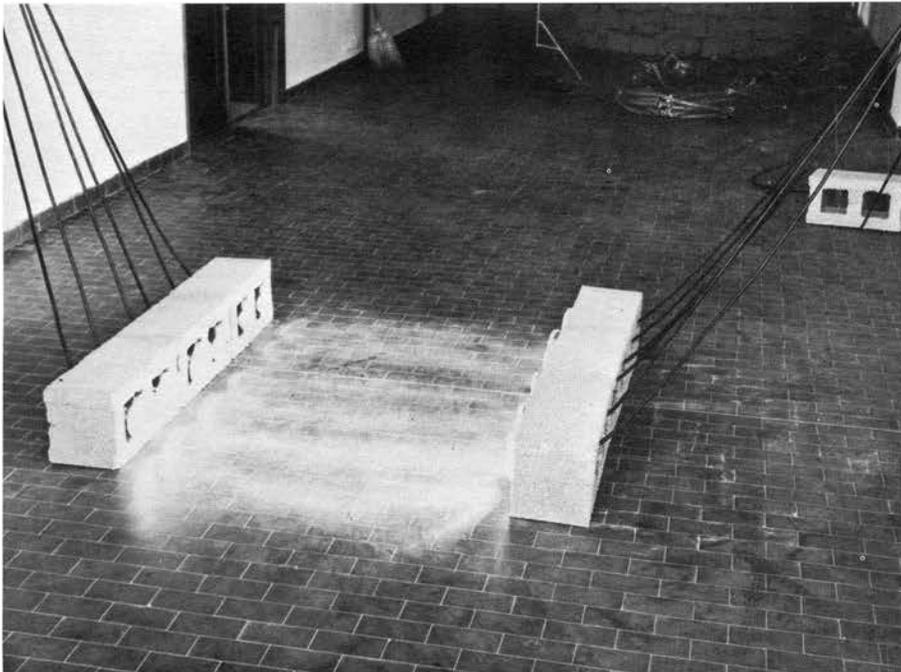
La pelle, come l'occhio, è un elemento di confine, il punto estremo in grado di dividerci e separarci da ciò che ci cir-

conda, il punto estremo in grado di avvolgere fisicamente estensioni enormi. L'elemento recettivo delle immagini della nostra esistenza — l'occhio — con le "Lenti a contatto specchianti" poste al di sopra diventa anche elemento di proiezione, poiché in esso si riflettono le immagini stesse percepite. Quindi l'immagine non è consumabile, ma solamente leggibile ». □

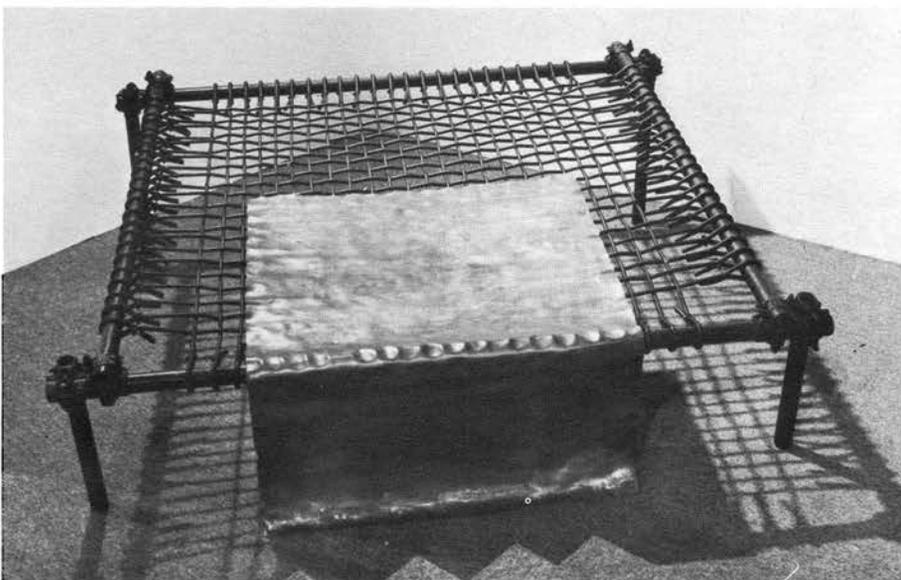
Gilberto Zorio



A destra: Gilberto Zorio, Sedia, 1966, tubi dalmine, cemento armato, poliuretano espanso colorato, cm. 220x100x70. A sinistra: Rosa-blu-rosa, 1967, eternit, cloruro di cobalto, cm. 300x30x15. Alcuni lavori sono stati esposti da Piero Cavellini.



Sopra: Gilberto Zorio, luci, 1968, blocchi di cemento e lampade, cm. 140x140x25. Sotto: Letto, 1966, tubi dalmine, tondini di gomma nera, lastra di piombo, cm. 180x70x40.



« Il filo conduttore è l'energia intesa in senso fisico e in senso mentale. I miei lavori pretendono di essere essi stessi energia perché sono sempre lavori viventi, o sono lavori in azione o lavori futuribili.

Nei primi lavori questa energia si concretizza in maniera molto fisica, a livello di reazione chimica, per cui l'opera non è conclusa ma continua a vivere da sola, mentre io mi pongo come spettatore sia delle sue reazioni che delle reazioni degli spettatori. È in questo senso che io intendo l'idea di processo che c'è nei miei lavori.

L'atteggiamento critico nei confronti della tecnologia è implicito, comunque io non ho inteso operare una critica all'apparato tecnologico. Ho utilizzato quei materiali semplicemente in quanto m'occorre, in contrapposizione alla loro vera funzione. Se prima esisteva una certa truculenza anche nell'uso dei materiali, molti dei quali avevano una pericolosità tattile o un odore sgradevole ecc., ora mi sembra che il mio lavoro sia sempre più depurato per quanto riguarda i materiali. Il mio vero problema è l'energia che mi coinvolge in prima persona e che desidero coinvolga anche lo spettatore con la sua vitalità continua. Nei miei lavori l'energia non è una semplice nozione astratta, puramente fisica, ma si riferisce ad una dimensione tutta umana, a una dimensione antropologica, a situazioni che fanno parte della storia e non a fatti ideali. D'altronde, uso la parola "odio" che è semanticamente carica di stratificazioni psichiche. Ricorro al pugno chiuso, un'immagine che dal punto di vista iconografico è ridondante di molti significati.

Secondo me questi lavori danno una conoscenza che può certo rientrare nella storia dell'arte perché il contesto culturale in cui opero si chiama arte. Non potrei dire di essere al di fuori dell'arte senza sbagliarmi. Il fatto è che mi sono trovato nel campo dell'arte un po' per cultura, un po' per induzione, un po' per necessità personale, però il risultato è quello che è. Non mi interessa poi più se è arte o se non è arte, è un lavoro che viene incasellato in un certo contesto che si chiama arte. Il mio problema non è di fare dell'arte o di star fuori dall'arte, faccio cose che vengono poi, anche mio malgrado, percepite attraverso i canali che conducono alla storia dell'arte ». □

Vincenzo Agnetti

« I discorsi sui discorsi, sull'arte A, sulla polis ecc. ci appaiono ora ridotti a un meccanismo strumentale più vicino all'evocazione che non alle componenti che li determinano. È quindi giusto smantellare la parte statica che forma l'evento attraente, l'esempio da sfruttare. O perlomeno smantellare quella cari-

ca associativa (prodottini) che predispongono a tali esempi.

Una simile operazione implica però una risultante bivalente.

Infatti la società impiegata soltanto nella vendita del bene, cioè la produttrice di esempi utili, sfruttabili in attesa di altro accumulo, attua a suo modo una demistificazione con le armi della mistificazione stessa (spreco relativo e inevitabile imposto dalla tradizione e dall'opportunismo).

A prima vista quindi la superproduzione, la supervendita, rimane indirettamente un fatto banalizzante, in un certo senso la controfigura del suo opposto, il quale opposto, effettua l'operazione di abbassamento, di svilimento dei valori, riducendo all'assurdo, all'ironia, al divertimento, le cose più ovvie.

In apparenza ci troviamo di fronte a una curva che oscilla costantemente tra canone (superproduzione) e caos (abbassamento).

Ma questa ipotesi si sfuoca facilmente nel punto dove sembra valida, cioè nel nesso logico che non tiene conto dell'entità dello spreco operato dalla superproduzione (positivo per il giro integrante e negativo per la massa).

È chiaro che alimentando il prossimo con dei prodotti fatti su misura per la mano, per la parete, la mente stanca, significa continuare il ricatto psicologico, totemico della degustazione di massa.

Niente altro.

Alterare invece il bene di consumo, o meglio ancora degenerare qualcosa che abbia contribuito alla fissazione di un linguaggio, di una intesa, ormai scontata associata, sfruttata, significa ben altra cosa. Perlomeno facilita il pensarci sopra, l'esitazione di fronte al processo mistificante.

Questa macchina drogata per esempio rappresenta proprio un trattato di formazione apocrifia, un congegno che fissa uno degli ultimi atti della ricerca.

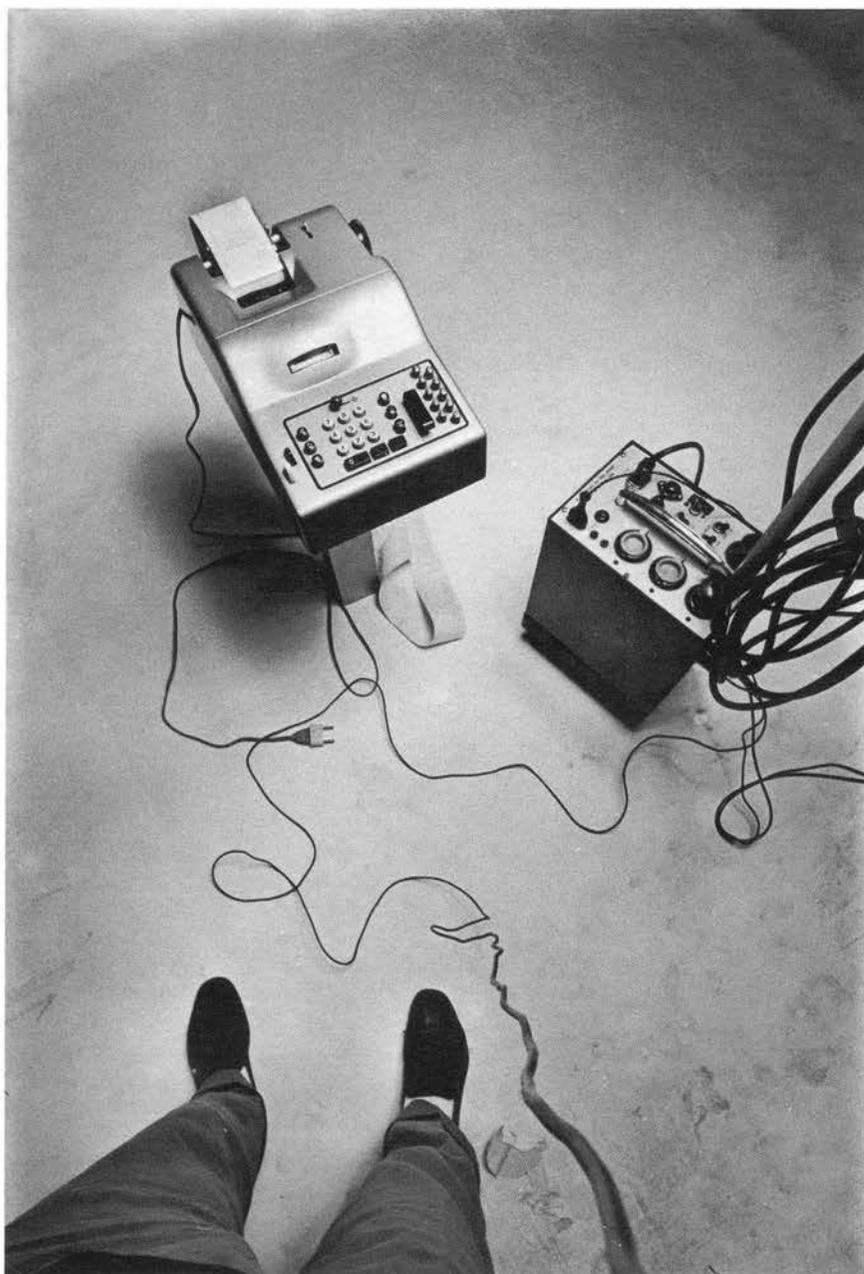
Sottrazioni, divisioni, aumenti.

L'informazione è semplicemente sconvolta da un altro atto, dalla realizzazione del prodotto demistificante, quale prodotto inutile ma soprattutto quale traduzione di un nonlinguaggio.

Si tratta di un complemento di quel teatro statico cui sto lavorando da tempo, un complemento macchina uguale all'auto, al martello, alla porta, all'eroplano. Integrazioni dell'attributo trasformato a sua volta in complemento di un predicato asservito.

La macchina drogata, alterata nelle sue qualità impiegate, rimane uguale ai prototipi costruiti in serie, stesso aspetto, stesso compito. Un po' come i discorsi che qualunque sia l'argomento trattato finiscono per eguagliarsi. Quello che cambia in un discorso è la parte meno relativa al discorso stesso, il contenuto.

Contenuto come parte deteriorabile, come energia deviata che sposta l'individuo dall'obbiettivo, come contenitore di ambiguità che si annulla contrappo-
nendolo a un'altra energia parimenti contraddittoria e deteriorabile. Nel nostro caso è l'esempio plastico-scrittura in bilico tra la forma e il presupposto. Una tensione manifestata dentro l'oggetto sprovvisto di una struttura fissa. Fissità dell'operazione stessa, dell'oggetto spogliato, drogato, impacchettato e confuso da un altro oggetto scomparso. Il recupero nella scrittura, nell'ingombro dove si è ubicata la forma, nella scritta in un certo senso. Non un paradosso plastico che si appoggi a un paradosso letterario o viceversa, ma due recipienti in uno stipati fino al gonfiore, alla detonazione. Insomma un fatto imperfetto che tende a far prevalere l'attuale sul reddito assiomatico ».

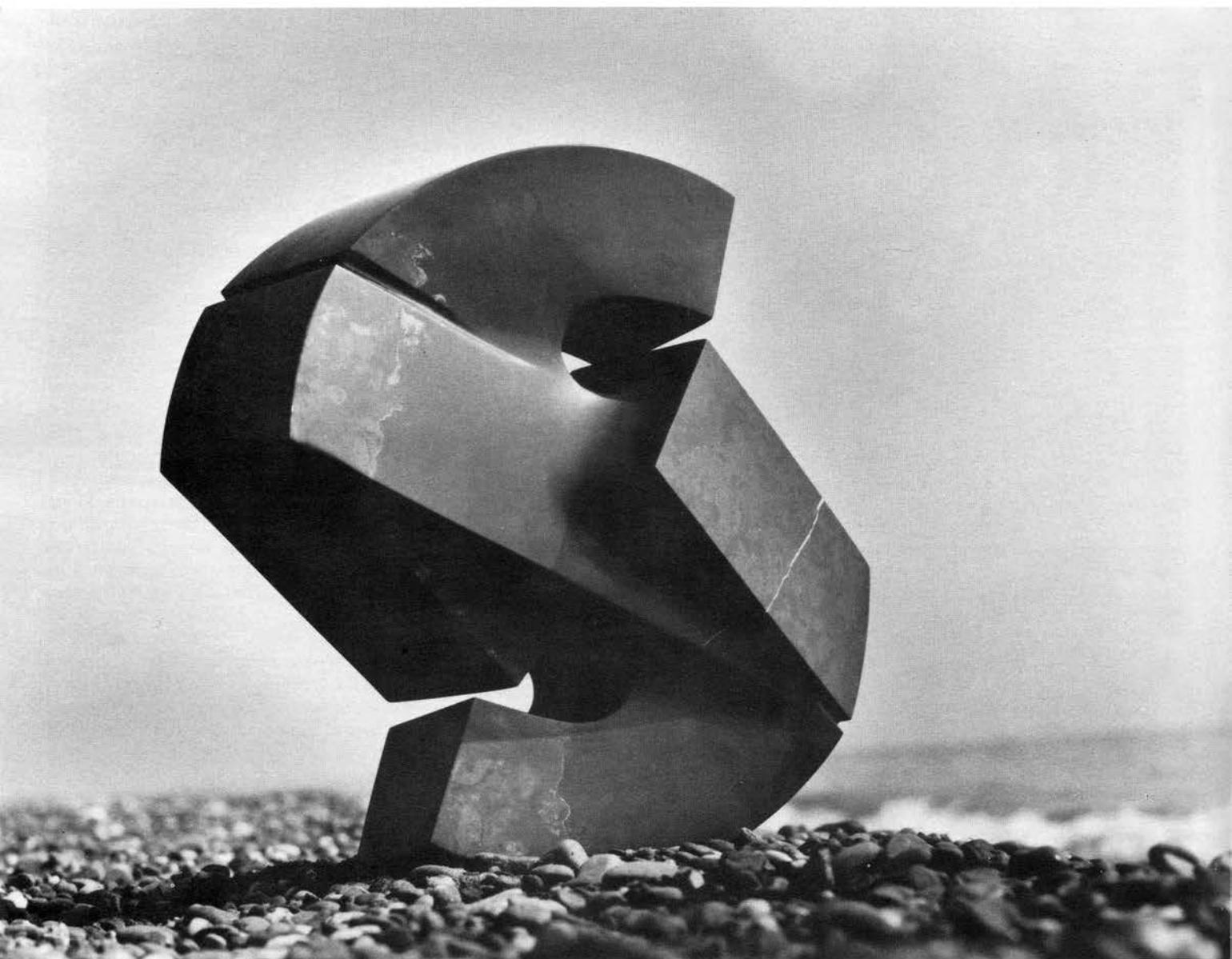


Vincenzo Agnetti, Macchina drogata, 1969 (Data 2)

Giò Pomodoro



Giò Pomodoro, Studio per sole produttore, '74-'75, rosso alicante di Spagna, diametro cm. 40. Il sole è un elemento ricorrente nelle recenti sculture di Pomodoro. Esso diventa ruota, spirale, corce maristella, come nella serie del «Sole produttore, comune raccolto» e in quella dei «Soli deposti», oppure è unito ad altri elementi simbolici, come la porta e l'albero, termini archetipi della cultura dell'uomo.





Vettor Pisani, *Il coniglio non ama Joseph Beuys*, Biennale di Venezia, 1976 (Data 24). Mentre Carla König ripete la frase, una gallina

razzola tra uova dorate. Accanto una stella rossa di stoffa, un manifesto politico affisso al muro e alcuni scritti teorici di Mimma Pisani.

Vettor Pisani

Le relazioni stabilite da Vettor Pisani tra la sua opera e certi temi duchampiani, quali le figure alchemiche del maschile e femminile, dall'androgino, o i vari stadi alchemici della materia, si rifanno dunque ai valori esoterici di Dada e del surrealismo. Se negli anni '60 Pisani ha scelto il silenzio, ciò si deve al fatto che non ha intrapreso trasgressioni formali bensì ha ripreso la strategia della trasgressione storica, a cui il presente, di evidenza, non può prestare subito orecchio. Non ancora riconosciuta, ma presente e attiva, tale azione ha comunque effetto per così dire retroattivo allorché entra nelle comunicazioni in chiaro e di massa; in arte, ad esempio, illumina il

formalismo di cambiamenti ancorati al linguaggio. Nei tre anni in cui Vettor Pisani crea l'opera dopo il silenzio nell'anonimato, assistiamo a un paziente lavoro di decifrazione da lui condotto su opere ermetiche di altri artisti. In genere, il suo lavoro consiste non soltanto nel decifrare i segni, in attesa, di mondi ermetici, ma anche nel far partecipare gli altri a questa decifrazione; e se il coinvolgimento nell'altrui rete di segni è eminentemente intellettuale, è necessario talvolta un coinvolgimento anche fisico, come non di rado gli accade, specie se i nuovi segni da decifrare sono apparecchiati da lui. Se si rivolge prevalentemente alle mitografie più illustrate dall'arte è perché sono queste il passato dell'arte, e per lui il passato coincide con l'avvenire che è il già fatto storia. In tale coincidenza si situa la possibilità di partecipare a innumerevoli universi di segni in attesa, la possibilità di continuarli e di aggiungere loro il proprio contributo.

Di più, si può dire che il lavoro di Pisani ha luogo fuori dalla traduzione in

termini artistici che materializza l'oggetto o l'azione, ha luogo prima e riprende dopo. È un tratto tipico di questo artista la sua disponibilità a illustrare, spiegare, commentare i suoi lavori ogni qualvolta vengono esposti. Ciò che è inconsueto nella maggioranza degli artisti e ancora più nei cultori dell'ermetismo. Lungi dall'essere ermetica, l'opera di Pisani è una traduzione visiva dal suo originale esoterico, più precisamente è un'opera acromatica, un'opera da ascoltare più che decifrare, un'opera destinata, non a fruitori lontani, bensì alla cerchia degli ascoltatori vicini e degli eventuali collaboratori. Essa coltiva lo stesso « spazio dell'amicizia » che una foto di Meret Oppenheim fatta molto tempo fa da Man Ray ha rivelato all'artista unitamente alla sua trappola di simboli in attesa, e che ha dato luogo, con *Plagio*, allo scambio/fusione con Michelangelo Pistoletto. Nella comunicazione orale che fa da completamento al lavoro visivo trovano spazio e verifica le domande che, come abbiamo accennato, quest'arte pone. □

Michelangelo Pistoletto

Col lavoro fatto fino al 1962, Pistoletto si è posto il problema se la raffigurazione in pittura doveva scomparire oppure poteva diventare lo strumento specifico della sua indagine nei procedimenti materiali e mentali dell'arte. A tale scopo ha rimesso in discussione tutti gli elementi basilari della pittura, dal supporto alla superficie all'immagine.

Il risultato è stato la creazione dei primi quadri specchianti nel 1962. La soluzione tecnica è stata quella di sostituire il supporto opaco della tela con una su-

perficie specchiante. Ciò ha portato l'opera a monte della pittura, dove lo specchio costituisce la prima esperienza della rappresentazione. Se lo specchio è sempre stato la sorgente della rappresentazione, ora esso materializza questo concetto al posto del quadro. Anzi è un quadro. Se ci domandiamo perché lo specchio diventa un quadro, vediamo qui che lo specchio non si limita a presentare automaticamente un'immagine, ma accoglie anche l'immagine prodotta dal pittore. Qui l'immagine si deposita su se stessa così come la raffigurazione si deposita sul rispecchiamento. L'idea della rappresentazione pittorica si compenetra con la sua oggettiva verifica fenomenica.

L'immagine posta da Pistoletto nel quadro è fotografica. Fin dall'inizio il problema era quello di definire la natura dell'immagine. Lo specchio, introdotto proprio per accertare queste naturali peculiarità le ha determinate esso stesso; ha richiesto una raffigurazione la più oggettiva possibile. Tanto che la riproduzione fotografica si è imposta come la più idonea a questo scopo.

L'immagine riportata da Pistoletto è stampata serigraficamente sulla superficie di acciaio specchiante. Si presenta a grandezza naturale ed occupa nel quadro la medesima posizione che l'oggetto

corrispondente occuperebbe nello spazio reale.

Una volta stampata, essa rimane sola sulla superficie. Le immagini speculari arretrano dalla superficie su cui credevamo di vederle. Tutte le cose si allontanano, isolando questa presenza che si staglia vivida contro l'ambiente, e le vediamo disporsi tutte al loro giusto posto per definire gli spazi con le loro distanze.

La percezione di questi fenomeni vivivi ha lasciato il posto al ragionamento, poiché la ricognizione visiva è arrivata alla soglia della nostra presenza, di cui dobbiamo rendere conto.

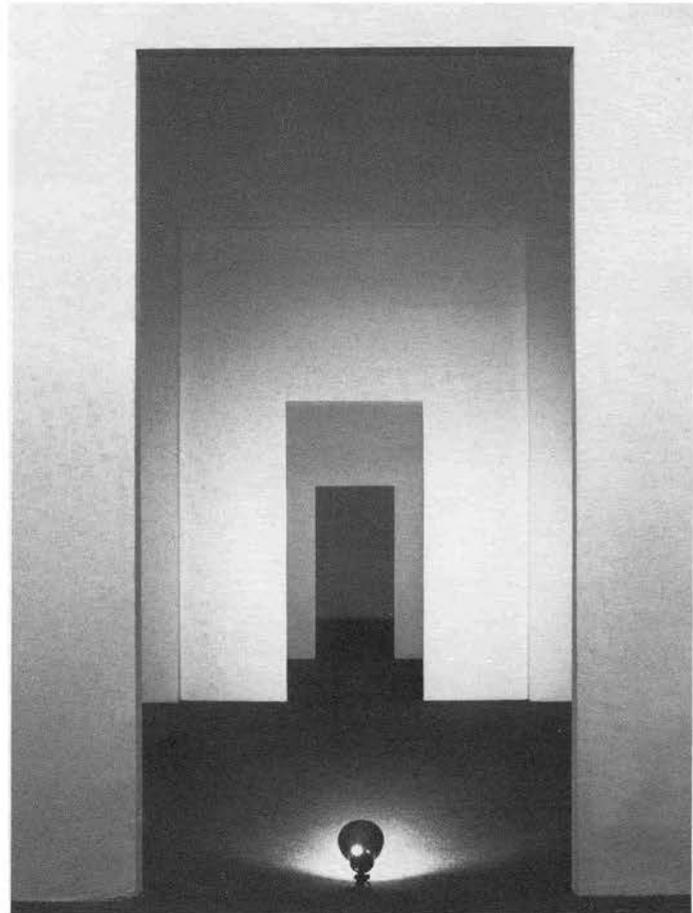
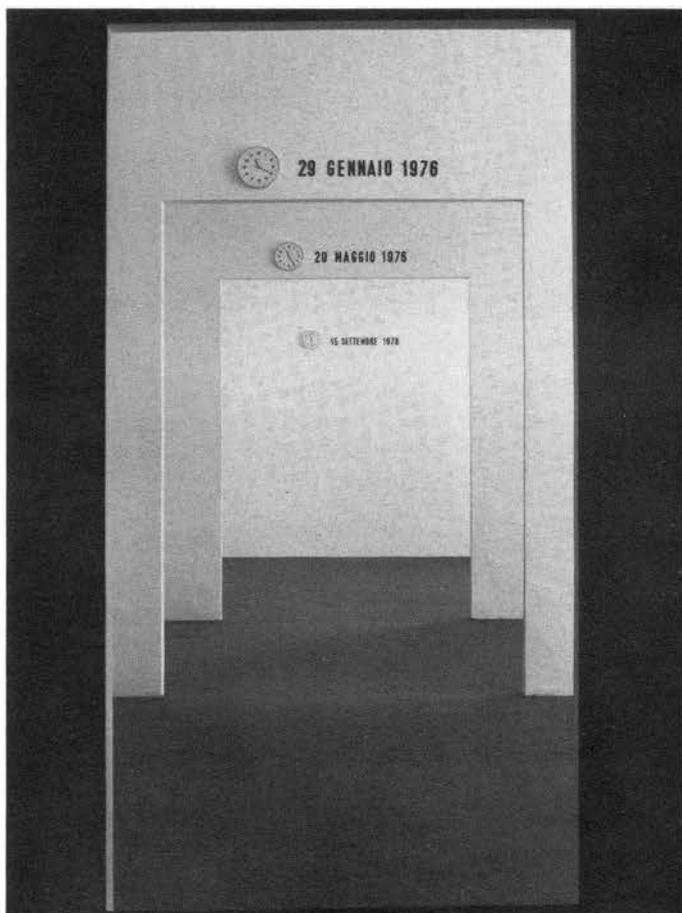
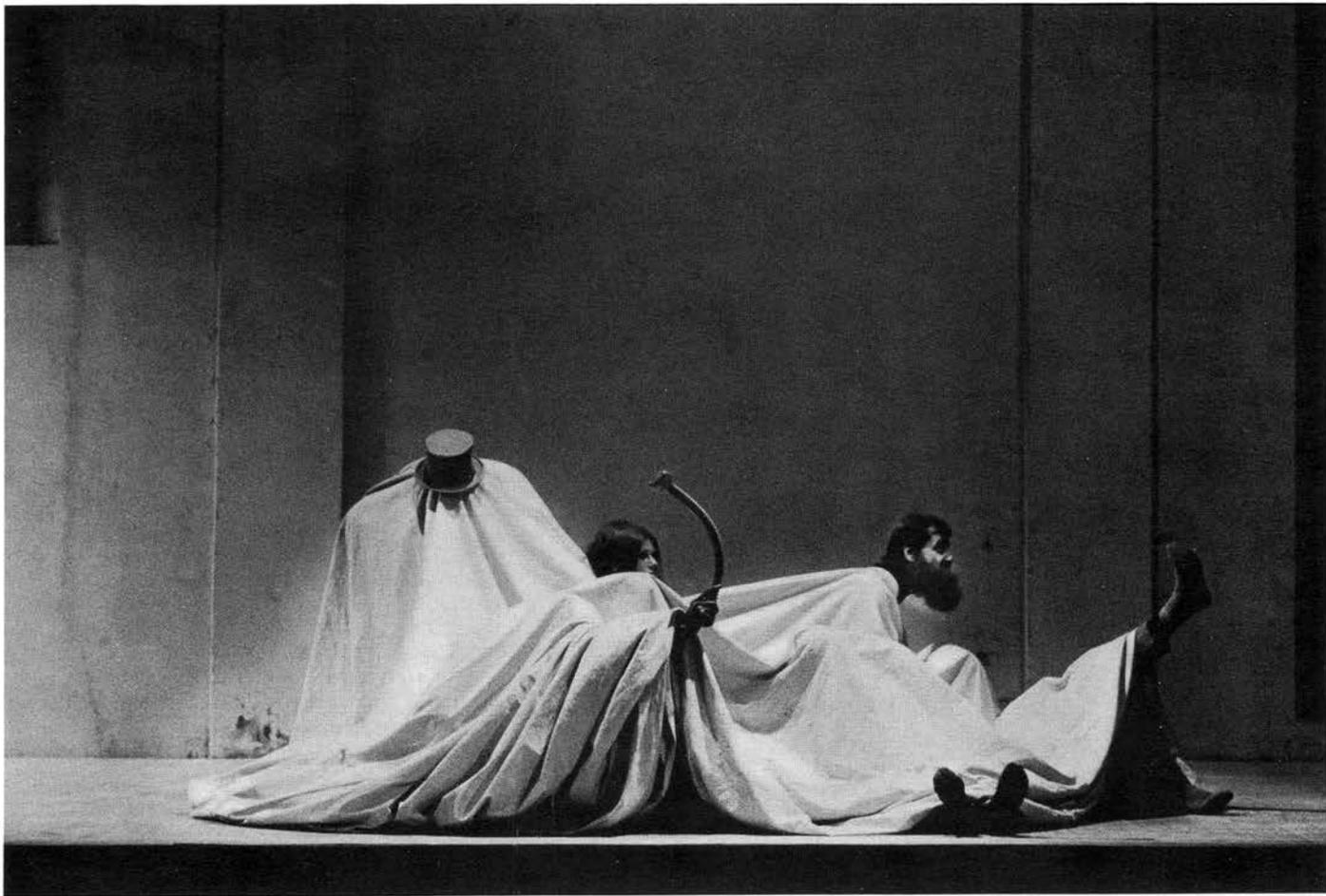
Al di qua dell'occhio, al di qua della nostra presenza rimandataci dallo specchio, comincia la deduzione intellettuale. La figura protagonista proviene dal passato ed è destinata a presiedere al futuro del ragionamento. Tra questi due tempi, il suo presente è precario come il nostro passaggio speculare.

Così la pittura di Pistoletto ci coinvolge in un'esperienza fenomenologica. Il fenomeno della concentrazione delle antinomie si attua come *processo*, non come struttura rigida che impone l'uno o l'altro dei termini contrari. Questa opera è in processo ogni volta che uno spettatore, anche inconsapevolmente, entra nel suo campo visivo. □



Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1966 (Data 22): « I lavori che faccio non vogliono essere costruzioni o fabbricazioni di nuove

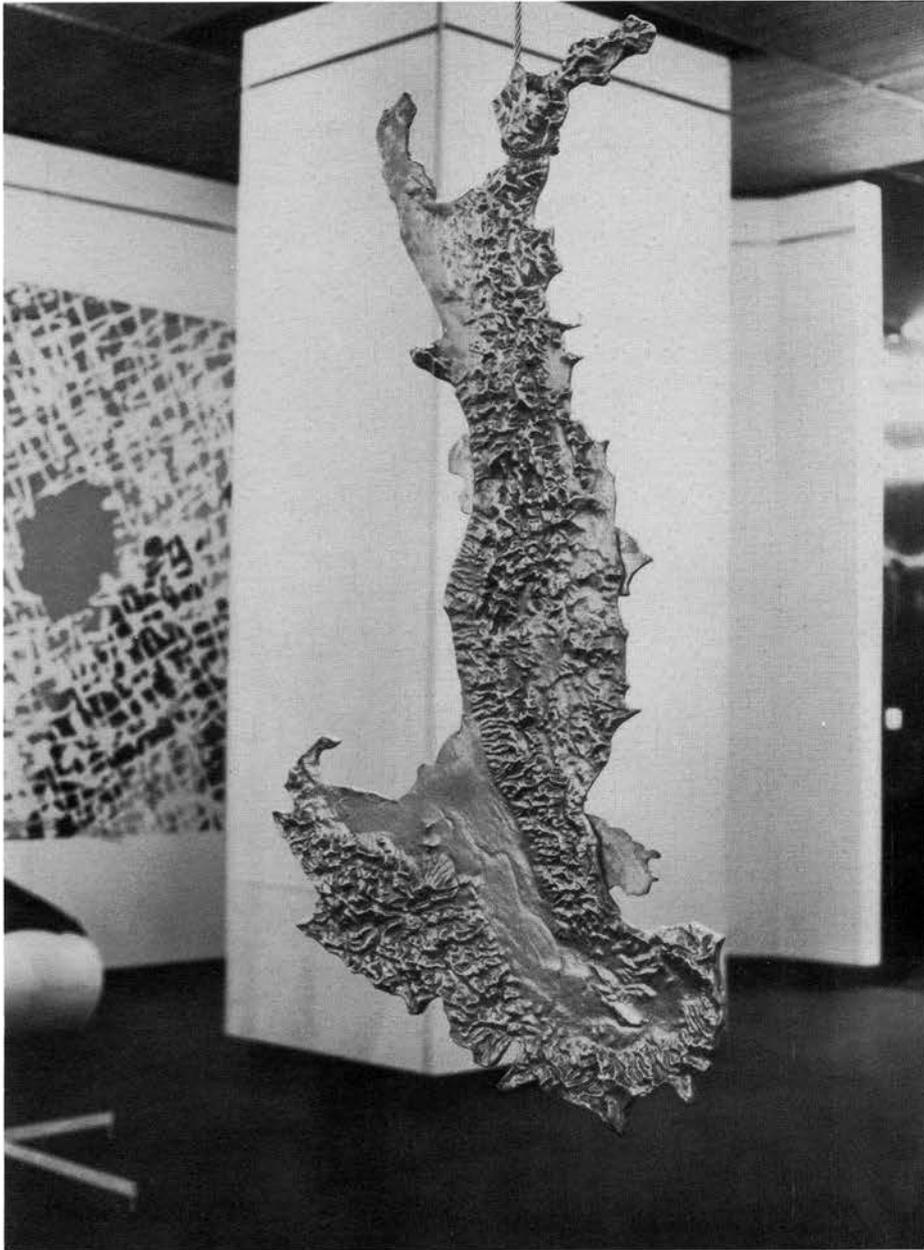
idee. Non li considero oggetti in più, ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata ».



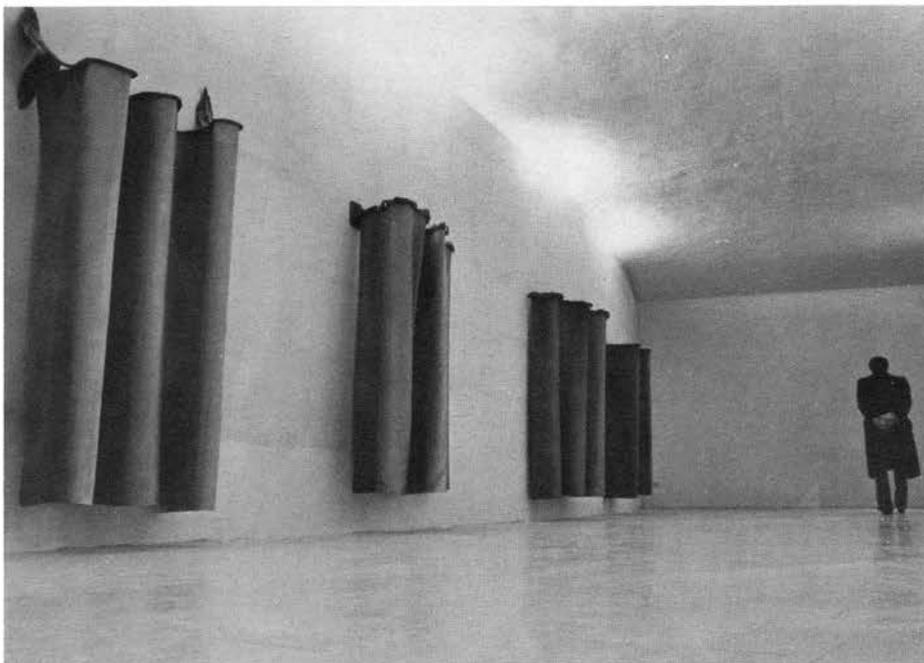
In alto: Michelangelo Pistoletto, *Lo Zoo: Bello e basta*, rappresentazione teatrale avvenuta al Teatro Uomo, Milano, 1970 (Data 1).

Sotto: (a sinistra) Michelangelo Pistoletto, *Le stanze*, atto 4°, genn.-febb. '76. (a destra): *Le stanze*, 5° mostra, febb.-marzo '76 (Data 21).

Luciano Fabro



Nino Lo Duca



In alto: Luciano Fabro, *L'Italia d'oro*, 1968-71, bronzo dorato, cm. 75x45 (Data 1). In basso, *Attaccapanni*, '76-'77, courtesy Galleria Framart, Napoli. Su una parete ovoidale, appositamente costruita all'interno della galleria, sono stati appesi i cinque «Attaccapanni». I panneggi di tela dipinta con le gamme dei colori del tramonto, sorretti da foglie e rami in bronzo, erano illuminati da una luce posta tra la parete e il soffitto.

« Settembre 1967: Quest'anno ho tentato una specie di cura immunizzante con le "tautologie".

Ho dato significato tautologico ad operazioni molto ambigue, sollecitanti una infinità di illazioni; ma nel contempo tali illazioni non determinano uno sviluppo percettivo bensì finiscono sempre per manifestare un certo stato percettivo. Per questo il termine "tautologia" non vale per la cosa in sé ma per il tipo di operazione che sollecita. Da queste cose non nasce una presa di coscienza nuova ma un circolo vizioso attorno alla propria coscienza; per questo nessuna di tali opere vale come esperienza né per me né per gli altri. Mi servono solo per manifestare una condizione latente del nostro comportamento atta a frustrarne la vitalità. È l'aspetto riducente dell'esperienza. È una manifestazione di senilità. È il classico processo involutivo, reazionario, conseguente alla fatica dell'esperienza; altre volte, invece, determinato solo dalla fatica che comporterebbe una esperienza. Ora, solo in base ad una accurata analisi del fenomeno, riponendo ogni ipotesi resa accettabile dal processo avvenuto, indagando non attraverso analisi conoscitive ma attraverso pure sollecitazioni conoscitive, forse sarà possibile localizzare uno stato propedeutico ad un modo nuovamente originario di avvertire le cose. Sempre che nelle cose non ci sia già un modo di proporsi che si chiama esperienza e che consta di modi altrettanto vincolanti di un qualsiasi processo mentale.

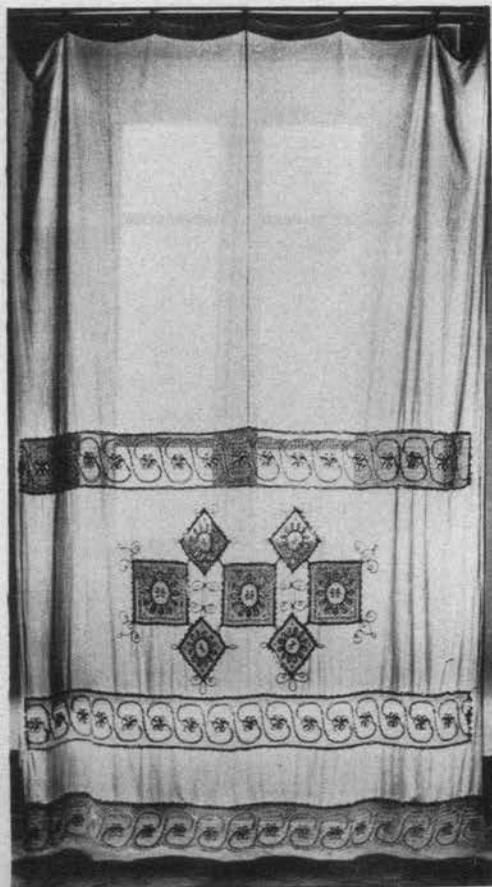
C'è qualcosa che permette di muoversi con agio fuori da una dialettica volontaristica, psichica, nominalistica, formale, associazionistica, deduttiva, inventaristica, metafisica, suppositiva, ricostruttiva, sentimentale, pragmatica, combinativa, particolaristica, storicistica, correlazionistica, al di fuori da ogni sostantivo aggettivato.

Questo per operare con ciò che è già pieno e risolto con attributi, proprio con la virtuosa speranza di uscire dagli attributi, disponendomi in un'attenta attesa, perimetrando le proprie esperienze, guardando fuori nel vuoto, concentrando tutta la mia umanità nella speranza che nel vuoto ci sia un punto abitabile. Prevenire al sperimentazione con una certezza definitiva, che non sia fede, che non sia illuminazione, che risolva le beghe dell'intelletto e della coscienza, ma che sia coscienza, che non sia atteggiamento, che non sia un modo, un punto di riferimento, un tranquillante psichico. Qualcosa che superi la stanchezza ma ne mantenga la riflessione, che superi il lavoro ma ne mantenga la coscienza, che superi l'intuizione ma ne mantenga la libertà, che superi il metodo ma ne preservi l'ossessione. Qualcosa possibile con ogni colore ma dove non ci siano colori complementari, dove non ci siano colori caldi e freddi, dove la relazione non differisca dalla congiunzione, perché combaciano ». □



A destra: Luciano Fabro, Tamerlano, 1969, bronzo e oro, cm. 20x26, (Data 1). In basso: Lo spirato, '73, marmo, cm. 200x100 (Data 15)





Giorgio Colombo

Antonio Trotta, *La tenda sulla tela*, 1973, tela emulsionata, cm. 100x200 (Data 15).

Tre anni fa Antonio Trotta scriveva (Data N. 15): « Io 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 mentalmente e biologicamente, e poi perché non ci crediamo ».

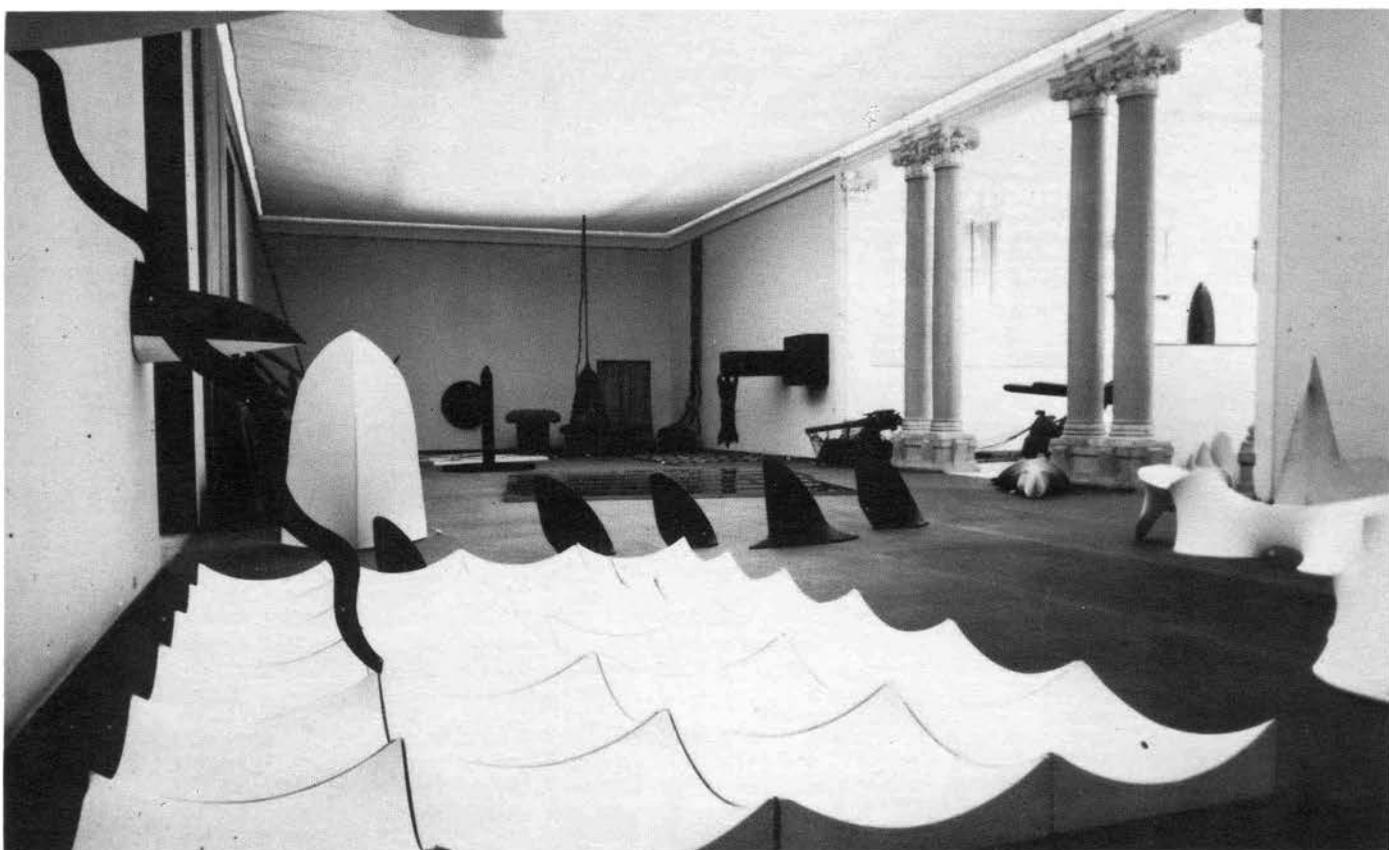
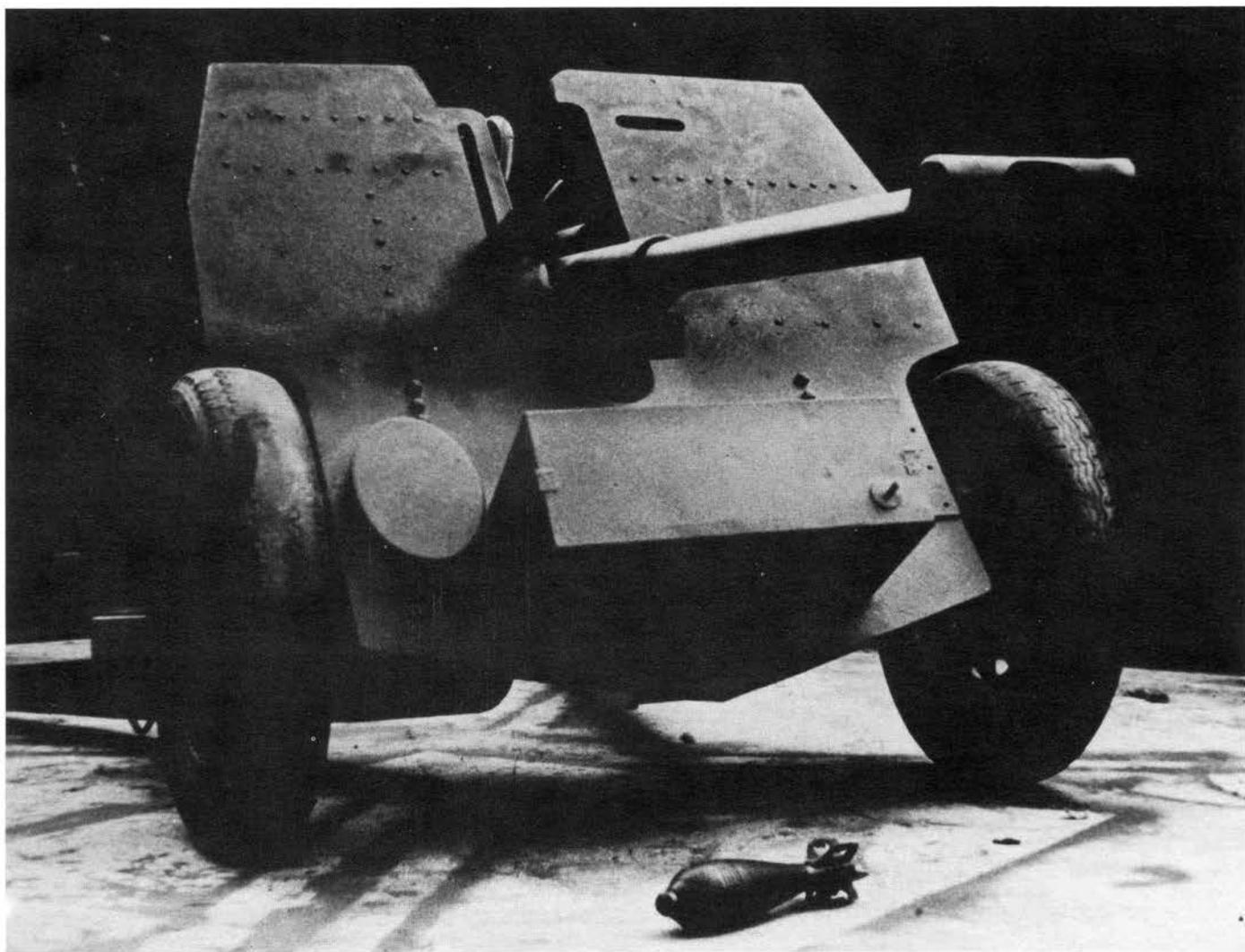
Mi sembra che queste parole possano essere lette un po' come la sintesi di quel libero uso di cultura e artigianato che caratterizza l'opera di Trotta. Di origine italo-argentina, l'artista è l'erede diretto di tutto quel mondo di finzioni e giochi popolari, che da Borges a Hernandez, hanno popolato la letteratura fantastica dell'America Latina. Legato per origine ad una antica tradizione di cultura e artigianato popolari, Trotta vive e fa vivere con il suo lavoro quella che ritiene essere l'unica cultura possibile: nel pianeta degli « emarginati, sradicati,

emigrati, sottosviluppati », le invenzioni ribaltano lo scorrere del tempo, che da presente si fa passato e da passato si fa futuro, le finzioni si insinuano nel reale, diventando parte di esso.

La disputa del passato tra pittura e scultura, quando quest'ultima rivendicava nei confronti dell'altra disciplina la priorità nel rappresentare più veridicamente la « realtà », giunge a proposito. Scontato il discorso sulla tridimensionalità (che nell'arte contemporanea coinvolge qualsiasi settore) risalta invece quello della materia, che nella scultura non può apparire diversa da quale è in realtà... « Quando penso alla scultura, a differenza della pittura, cioè una finzione nella finzione, la scultura appare come "essere", ma cos'è questo essere vivo e che però non sento come un quadro, lontano da me, con una distanza tra me e lui irraggiungibile, che posso guardare, ma non riesco ad immaginare dietro l'immagine, e se lo tocco non corrisponde il senso con la materia di cui è fatto. Vedo

una faccia, mi avvicino, tocco, scopro che è olio (seconda finzione) non immagino dietro, l'altro orecchio, l'altra parte del naso, vedo un albero, tocco e sento olio, un altro controsenso? immaginavo... di sentire il senso della corteccia... Direi che un quadro o un oggetto chi non ha sensi da attribuirgli o non è capace di leggere il messaggio o il limite tra finzione e realtà può confonderli e — ne ha anche il diritto — con qualunque oggetto quotidiano o può declassarli a tali, cosa che mi sembra impossibile che accada con la scultura, che è lì presente, è come un essere presente con i suoi sensi... » (Antonio Trotta da: *Aptico, il senso della scultura*, 1976). □

Se qualcuno ha potuto scambiare queste abili invenzioni per virtuosismi di tecnica e/o di stile, spero che adesso abbia capito che si tratta invece di delicate finzioni, che appartengono per tradizione e per storia ad un genere di fantasia dolce e lontana, come quella dell'America Latina.



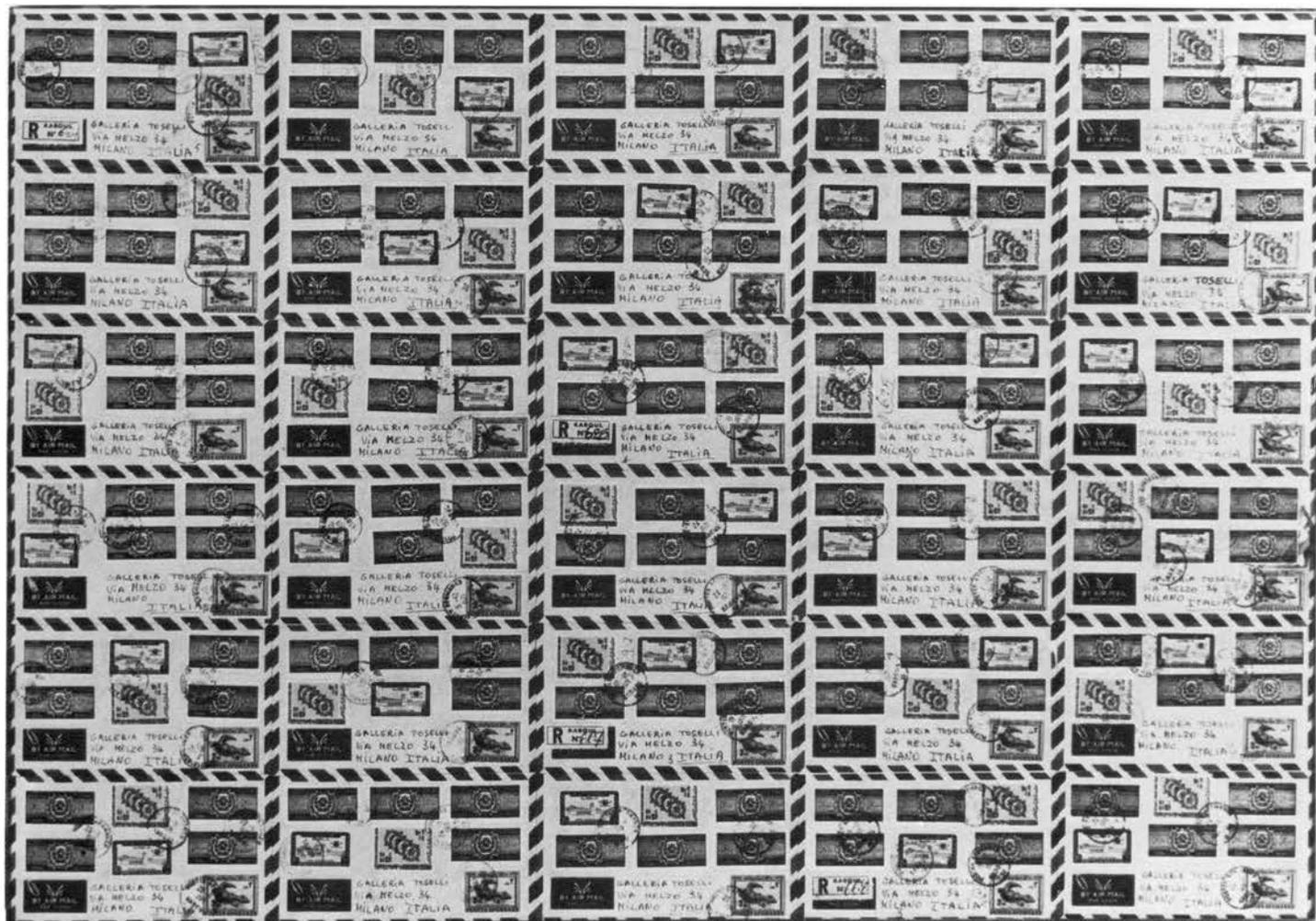
In alto: Pino Pascali, *Cannone semovente*, 1965. In basso, *Veduta d'insieme*, giugno 1969. Sovrintendenza alle Gallerie Roma II. Le

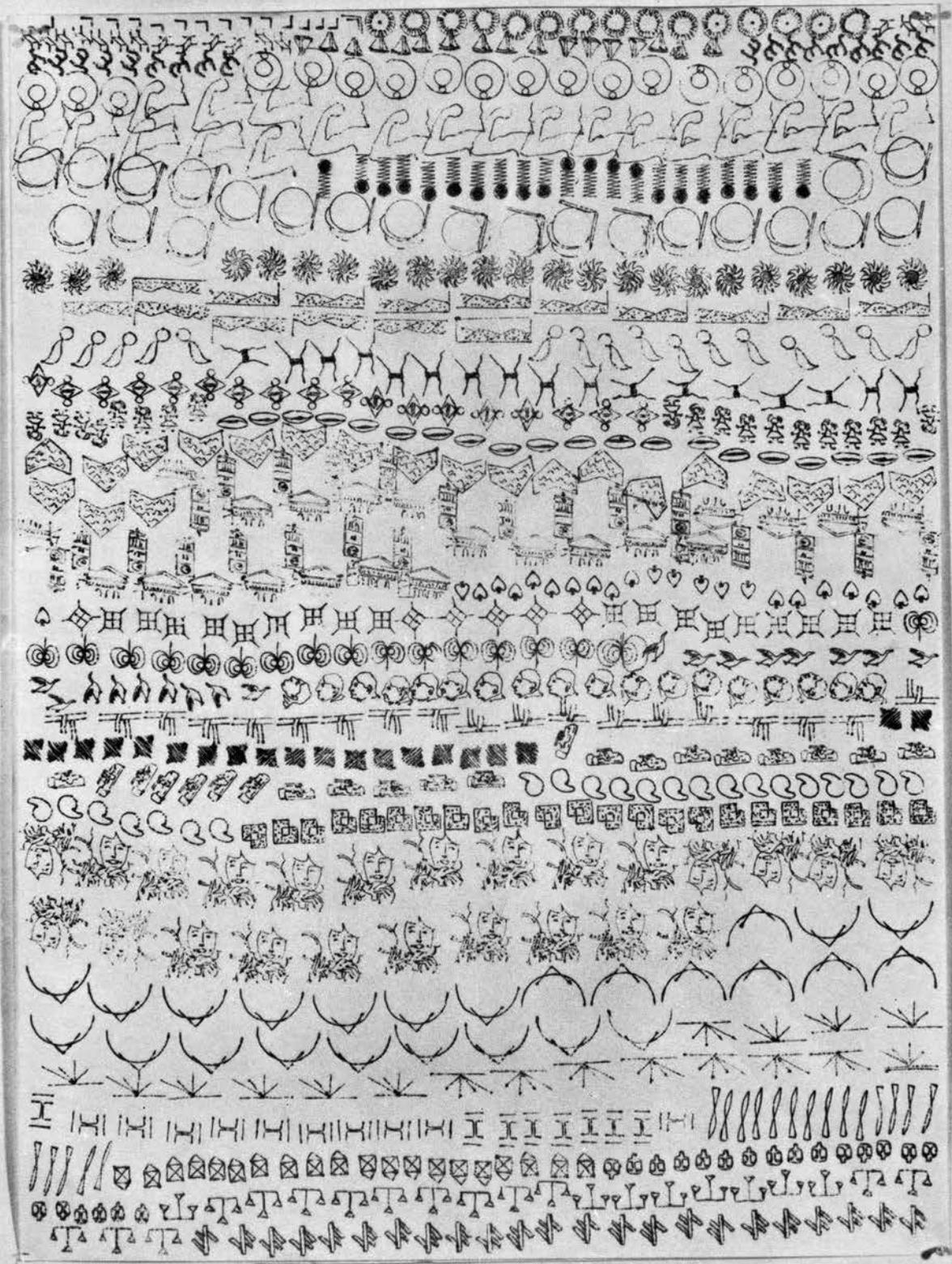
opere sono state esposte nella retrospettiva dell'artista, avvenuta alla Galleria d'arte moderna/contemporanea di Roma, dopo la sua morte.

Alighiero Boetti

PAOLINI	■	▨		
FABRO	■	▨	§	
GILARDI	∩	■	§	○
PIACENTINO			§	▨
NESPOLO	∩	■		
ZORIO	∩			○
PISTOLETTO	∩	■	§	▨
BOETTI	∩		§	
SIMONETTI	∩	■	▨	
KOUNELLIS			§	
CEROLI				
PASCALI				
ICARO	∩			○
MONDINO	∩		▨	
MERZ			§	
SCHIFANO	∩			

La produzione di Alighiero Boetti è iniziata a Torino nel 1966 con una serie di oggetti molto diversi tra loro. Nel '67 ha stampato 800 copie di un manifesto che elenca 16 nomi di artisti, ognuno contrassegnato da alcuni segni indecifrabili, 8 segni in tutto, la cui decifrazione è depositata presso uno studio legale di Torino. Il « dossier postale » è iniziato nel '69 e terminato nel '70. E il risultato di un lavoro di corrispondenza in cui 28 personaggi del mondo dell'arte sono destinatari di lettere raccomandate-espresso presso indirizzi fittizi lungo le tappe di un viaggio immaginario. Le lettere tornano regolarmente a Boetti che le rispedisce in busta nuova al successivo indirizzo fino ad esaurimento del viaggio. I primi lavori con francobolli apposti sulle buste secondo metodi di combinazione e permutazione sono del '70. L'elenco è parziale e la produzione prosegue... (Data 4).
A sin.: manifesto, '67, cm. 10x100. Sotto: A. Boetti, Francobolli, '71.



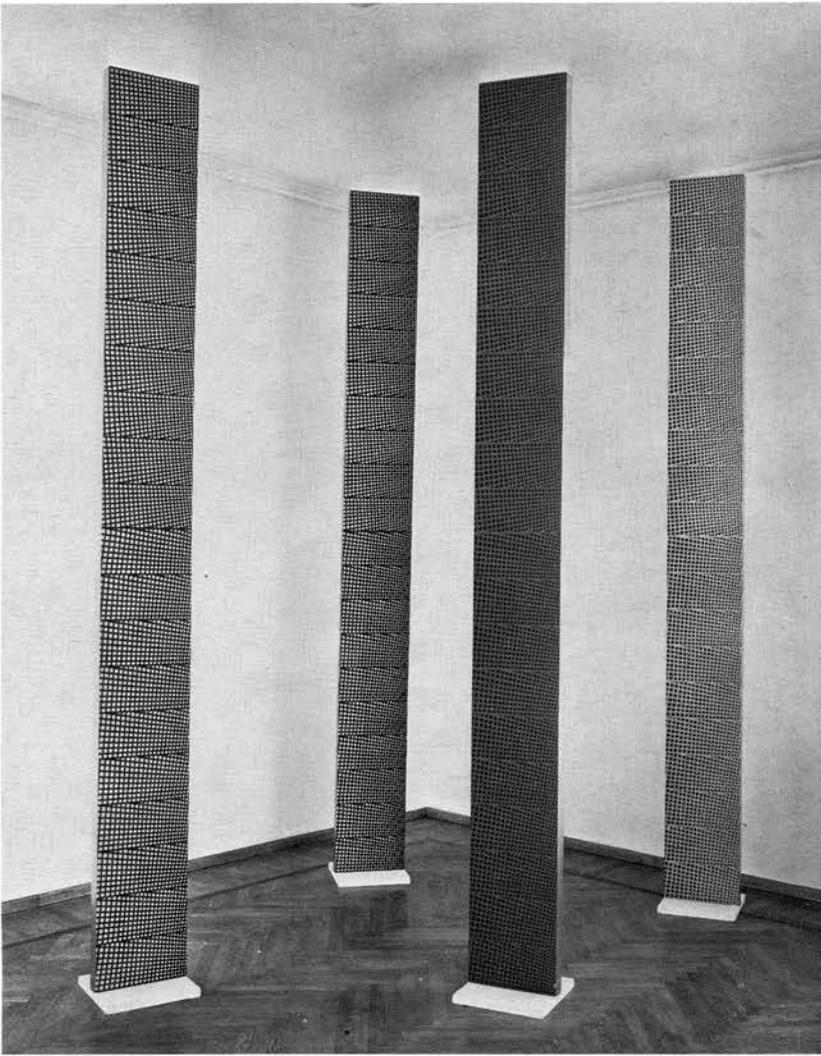


Ken Damsy

Alighiero Boetti, *Gli anni della mia vita*, 1976, cm. 100x70, inchiostro su carta. Courtesy Galleria Banco. Trentasei simboli sono ripetuti progressivamente nel lavoro pubblicato. Ogni simbolo corrisponde ad un anno di vita dell'artista — 1940-1976. Ogni anno è diverso per quanto riguarda la disposizione e la ripetizione dei simboli. In ogni serie il primo simbolo, che è sempre 1, viene

ripetuto in maniera leggermente differente e per un numero di volte diverso, a seconda di ogni numero che compone l'anno cui si riferisce. Per esempio: la serie delle teste (riconoscibili per quelle di Giorgio De Chirico) che sta al centro del lavoro riprodotto, corrisponde all'anno 1962: una testa inclinata = 1; nove teste diritte = 9; sei teste inclinate = 6; due teste diritte = 2.

Mario Nigro

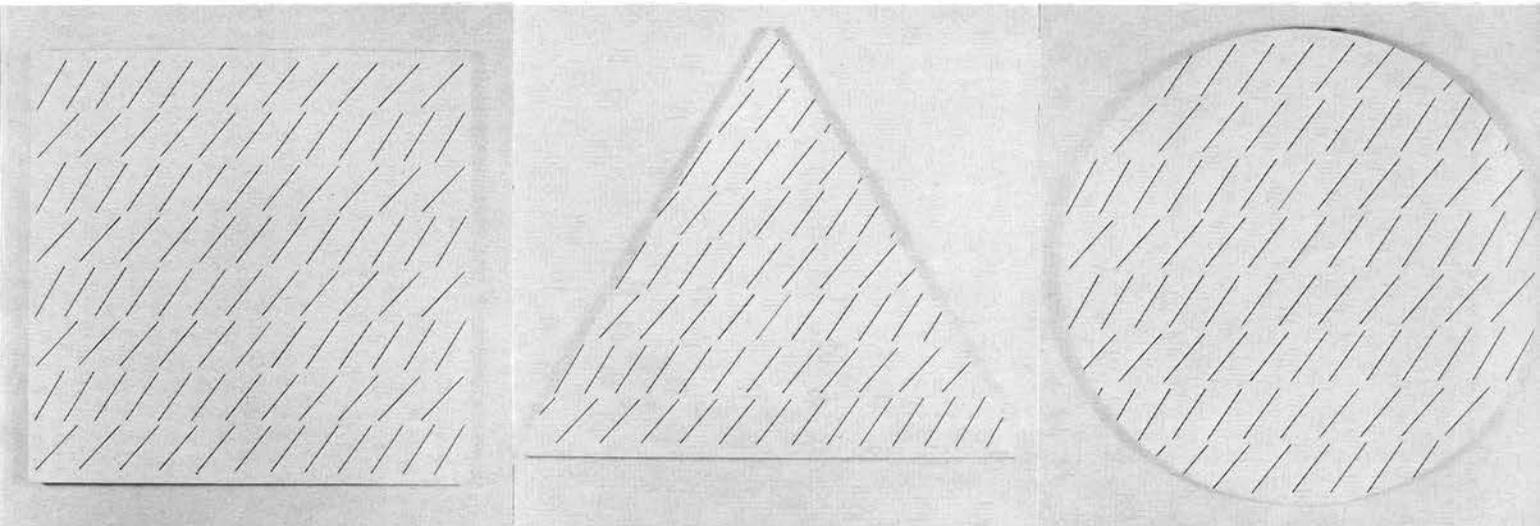


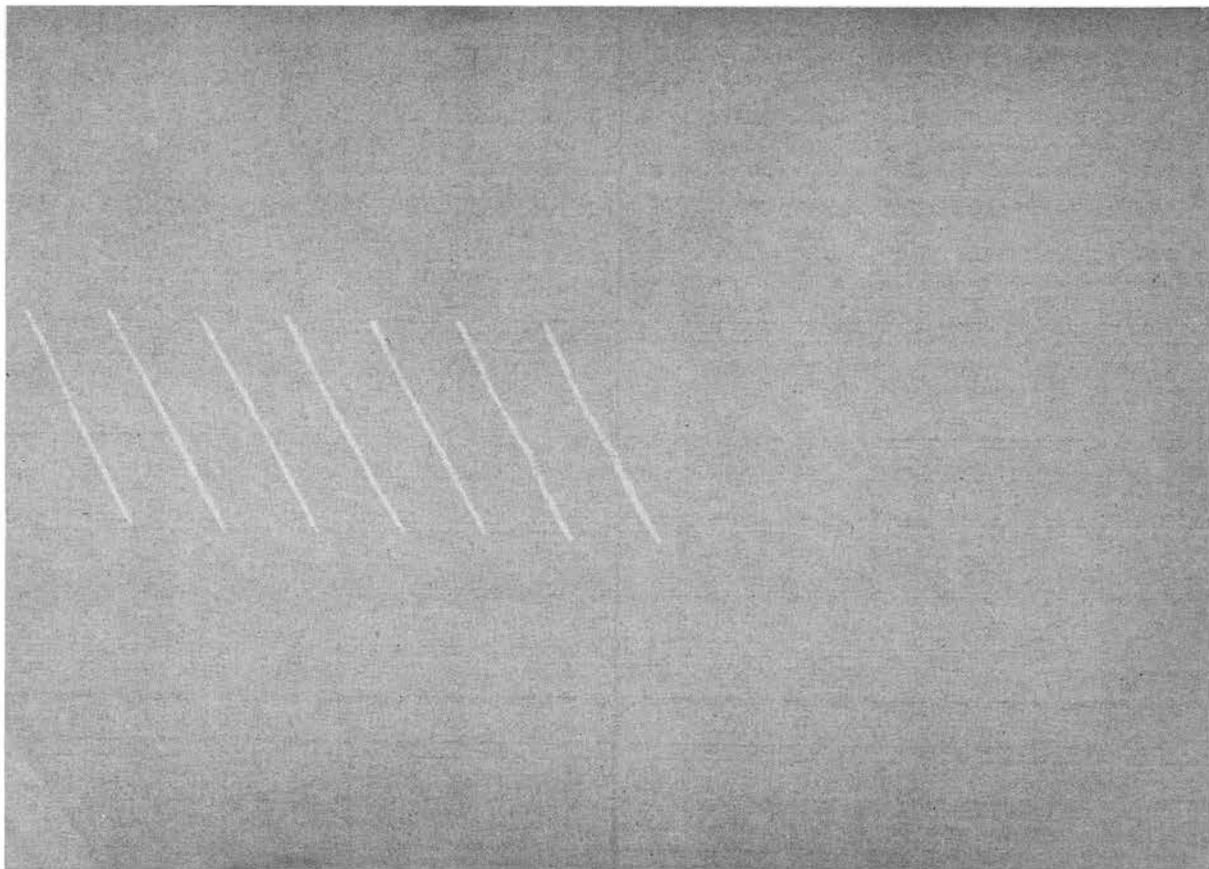
Sopra: Mario Nigro, *Passaggio psicologico - quattro colonne con ritmi progressivi opposti - contrastanti*, 1966, tempera su tavola, ogni colonna cm. 28x5x280. Sotto: Mario Nigro, *Trilogia dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica*, 1973. A) quadrato: amare con dubbio, importante amare, tempera su tela, cm. 100x100. B) triangolo: amare con speranza, importante amare, tempera su tela, base cm. 125, altezza cm. 100. C) cerchio: amare per morire, importante amare, tempera su tela, diametro cm. 100 (Data 10).

« ... Ho tratto esperienze dai rapporti che possono realmente intercorrere fra *struttura musicale e costruzione astratta* (...) sulla base di queste strutture ho studiato gli elementi plastici nelle loro ripetizioni, variazioni, simultaneità, coincidenze, giungendo così alla concezione di uno *spazio totale* dove forma e spazio si risolvono a vicenda in un superamento della bidimensionalità fisica (costruttivismo di Malevic), e dove in questo spazio totale vi saranno ancora problemi di rappresentazione e di espressione (...) la soppressione del tragico che Mondrian evocava in una concezione ottimistica della vita, portava la pittura a completarsi e ad esaurirsi nell'architettura.

Il mio non è un mondo di pessimismo ma è tuttavia una constatazione di lotta » (1954).

« ... Così a volte parlo di uno "spazio totale", da non confondersi però con la quarta dimensione per la semplice ragione che questa si riferisce storicamente ad una rappresentazione figurativa: cubista o metafisica che sia, e perciò è legata alle dimensioni della fisica classica, ed al più può assumere un valore del tutto letterario. Lo "spazio totale" invece è solo riferibile ad una espressione astratta, ed alla scienza relativistica che è capace di regolare e giustificare i rapporti degli elementi compositivi (...). E nella concezione di uno "spazio totale" che il quadro apre molte più immagini alla fantasia ed alla sensibilità dello spettatore, e narra un racconto completo nello spazio e tempo. Racconto che non sarà un'astrazione arcadica della vita, ma prenderà origine dalle sensazioni e dai contenuti che legano l'artista alla vita nello stesso svolgimento tecnico della sua opera, e nei riflessi di questa nella società » (1955). □



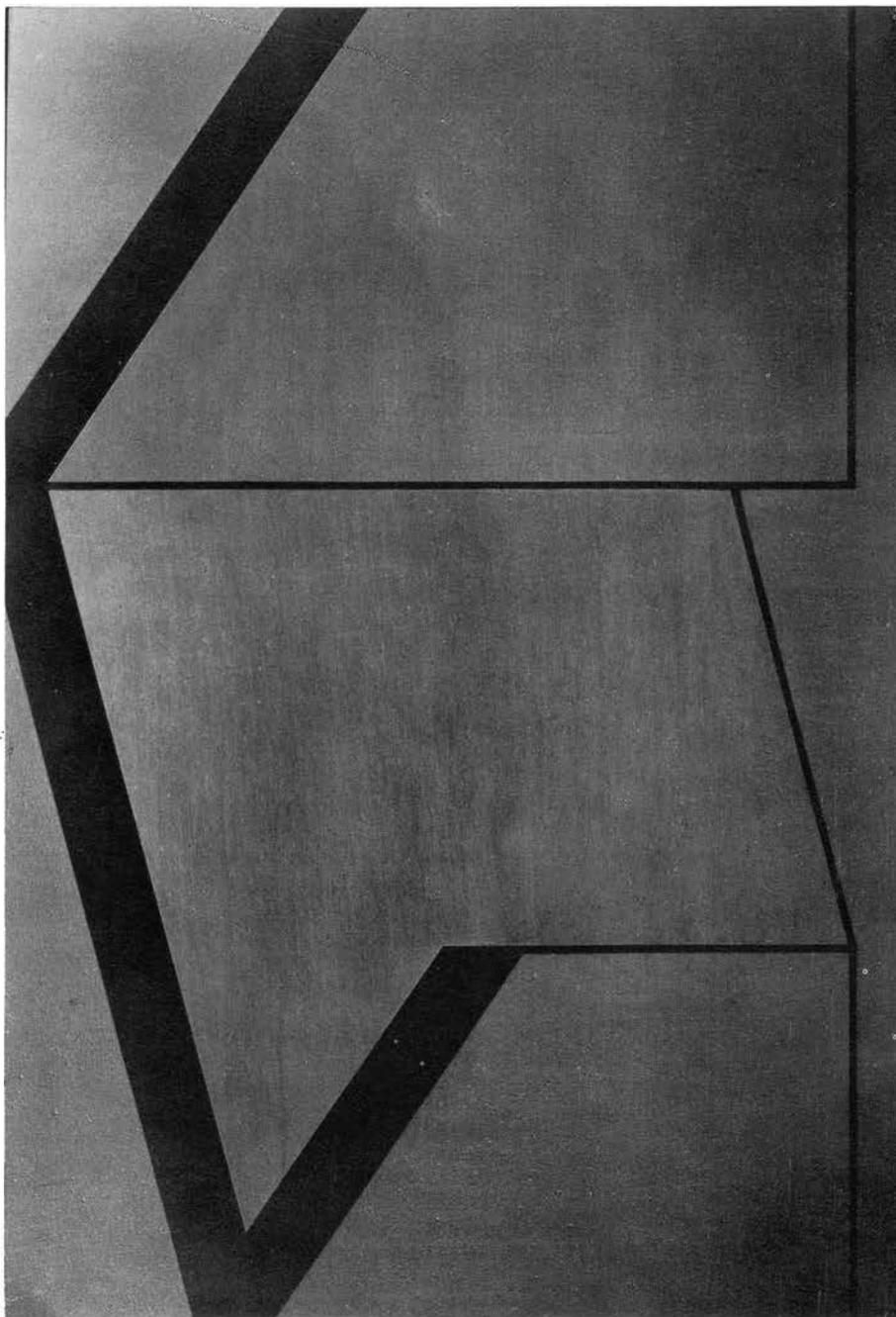


In alto: Giorgio Griffa, *Linee oblique monocrome su tela*, 1970, cm. 70x100, edizione di 10 esemplari. Giorgio Persano, Torino. In basso: *Strisce sbieche policrome*, 1971. Courtesy Galleria E Tre, Roma. « Il

problema per me è soltanto di impostare le mie possibilità di lavoro nell'ambito dei miei limiti che sono proprio fisici, primo tra tutti, quello di essere uno che lavora con dei colori ». (Giorgio Griffa)



Carlo Battaglia

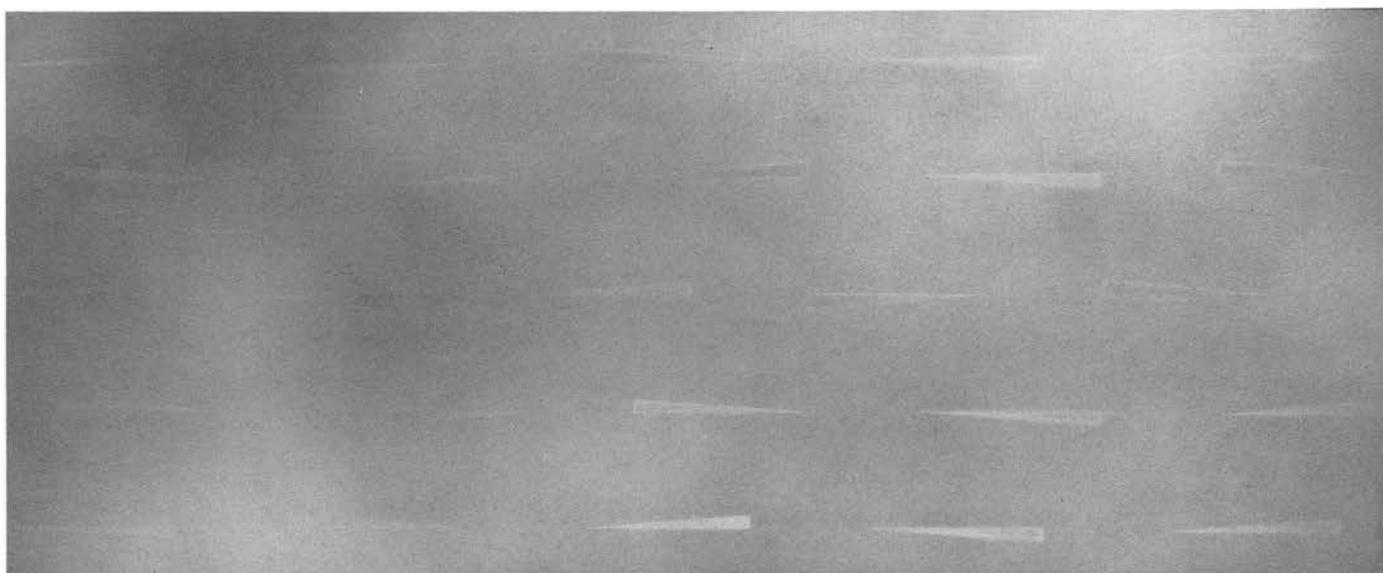


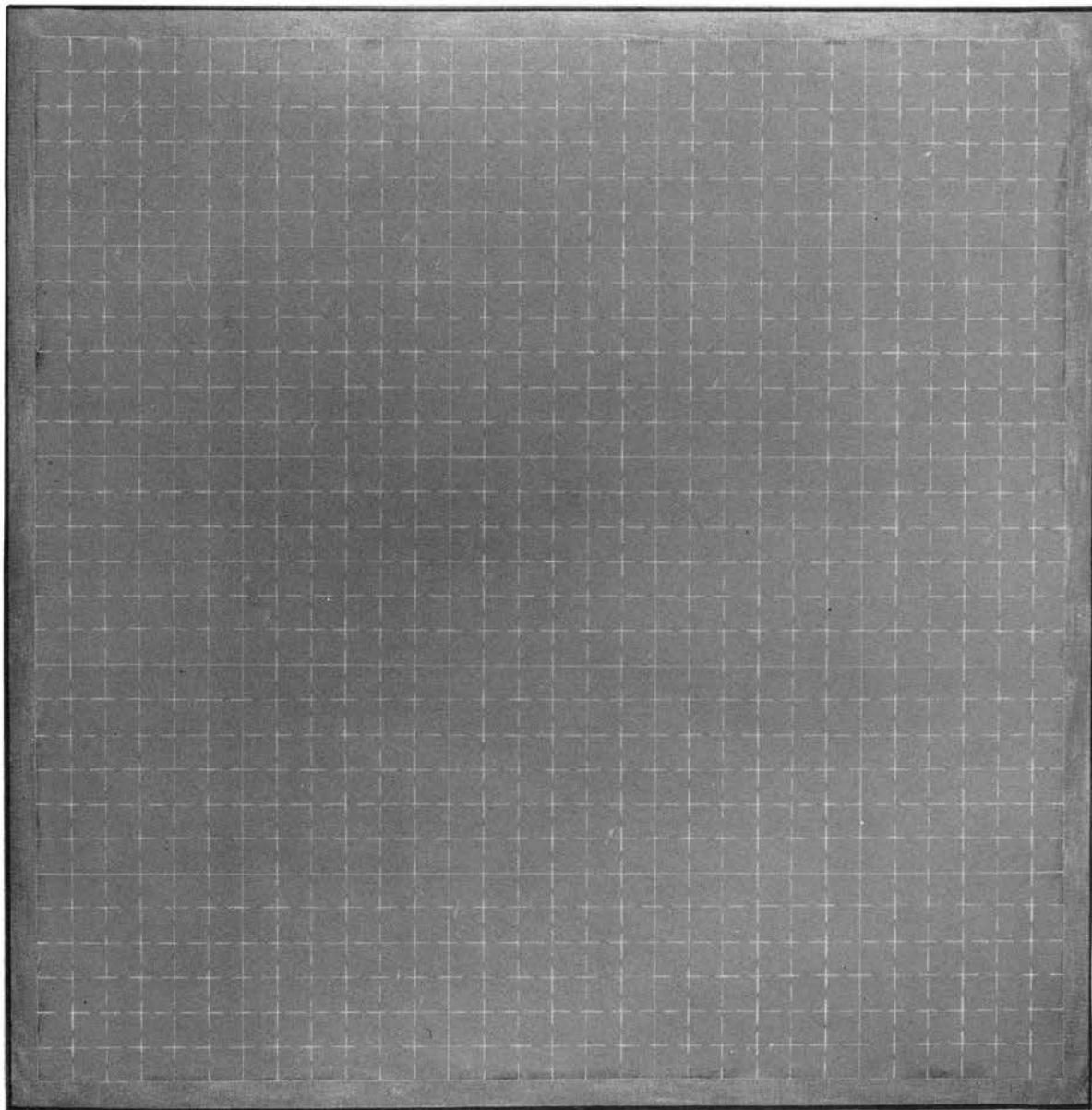
Oscar Savio

In alto: Carlo Battaglia, *Misterioso 2*, 1967, tempera e olio su tela, cm. 180x150, collezione Carlo Grossetti, Milano. Sotto: *Asterope*, 1972 (Data 7-8). Galleria E Tre, Roma.

« L'ideale per un quadro è che, guardandolo, non si tenga conto della sua dimensione, non ci se ne accorga, come se potesse estendersi fino a coprire tutto lo spazio del cono visivo e oltre, oppure come se il mondo intorno si restringesse entro la sua dimensione. Un fatto magari marginale ma importante è quindi il modo di trattare il bordo. I miei quadri hanno sempre il bordo dipinto. Il colore non lo si vede stando di fronte, lo si scopre solo spostandosi; comunque se ne percepisce l'alone, serve a dare soprattutto il senso di continuità, non in quanto giri dietro la tela, ma perché in qualche modo, con il suo non finito, non interrompa i collegamenti tra lo spazio e la tela.

Il problema vero è quello del rapporto con il muro. Vorrei che i miei quadri potessero essere sempre staccati dal muro di un buon palmo. Questo per far sentire di più proprio il colore del bordo, poi per valorizzare i problemi delle varie distanze articolate dalle concentrazioni luminose sulla superficie dipinta, ma soprattutto per staccarlo da un puro dato oggettivo qual è quello del muro, sul quale, una volta appeso, risulta comunque ritagliato. Staccato è come se fluttuasse nello spazio. In questo modo verrebbe ad aumentare la difficoltà di percepire i rapporti tra distanze obiettive e distanze mentali ». □





Claudio Verna, A 22, 1970 (Data 7-8).

« Prima di tutto il colore è una parola, una convenzione. Niente è più diverso di un rosa chiaro da un rosa appena meno chiaro, o un vermiglione su una tela preparata in un certo modo, da un vermiglione su una tela preparata in un modo diverso. I colori rivelano il massimo della loro complessità e quindi dei possibili, infiniti significati quanto più vengono liberati dei loro attributi psicologici e letterari, che vorrebbero renderci familiare inoffensiva una parola in realtà sconosciuta.

Per questo trovo inesatto che vengano definiti monocromi i miei quadri degli ultimi anni solo perchè apparentemente mi servo di un colore unico. Quando dipingo una certa superficie di un quadro con una mano di un colore, compio una operazione profondamente diversa da quella che compirei se riempissi quella stessa superficie con tre o quattro mani

di quel dato colore. In realtà ho due valori, due schemi di luce in completa antitesi tra loro: quel colore, infatti, a seconda di come è stato dato, sarà caldo o freddo (e le gradazioni saranno altrettanto importanti), lucido od opaco, chiaro o scuro. Li unisce solo la convenzione di un nome stampato sul tubetto. Inoltre le due zone dipinte, al primo impatto possono apparire identiche, ma poi ci si accorge che la luce, riflessa diversamente, forza la dimensione, la rompe, e fa apparire il quadro più grande o più piccolo, lo spazio curvo o piatto o su piani diversi. Questa è l'ambiguità del colore. Ma non basta. Il colore, prima di essere schermo di luce, è pigmento fisico, materia che assume un senso a contatto con un'altra materia. È da questo contatto, dalla giustezza di questo incontro, che la materia sprigiona la sua po-

tenzialità: e allora il colore non è elemento privilegiato nel mio lavoro, ma nascerà dal fondo della tela, vivrà, o non avrà senso, unicamente di questa nascita. Lo stesso discorso va fatto naturalmente per tutti gli elementi che compongono il quadro: dalla dimensione allo spazio dell'immagine, alla tecnica.

Il quadro è sempre stato un fatto di percezione, ma quel che è nuovo rispetto al passato, è che abbiamo coscienza della necessità di riesaminare criticamente gli strumenti della percezione. Questa operazione ci avvicina anche all'opera di Paolini. Io tento di ritornare ai termini elementari della percezione: un riscoprire il valore, il significato, la virtualità della luce, del colore, del segno, e non dell'immagine o del racconto; trovare la forza, l'originalità, l'autonomia di questi elementi ». □

Claudio Parmiggiani

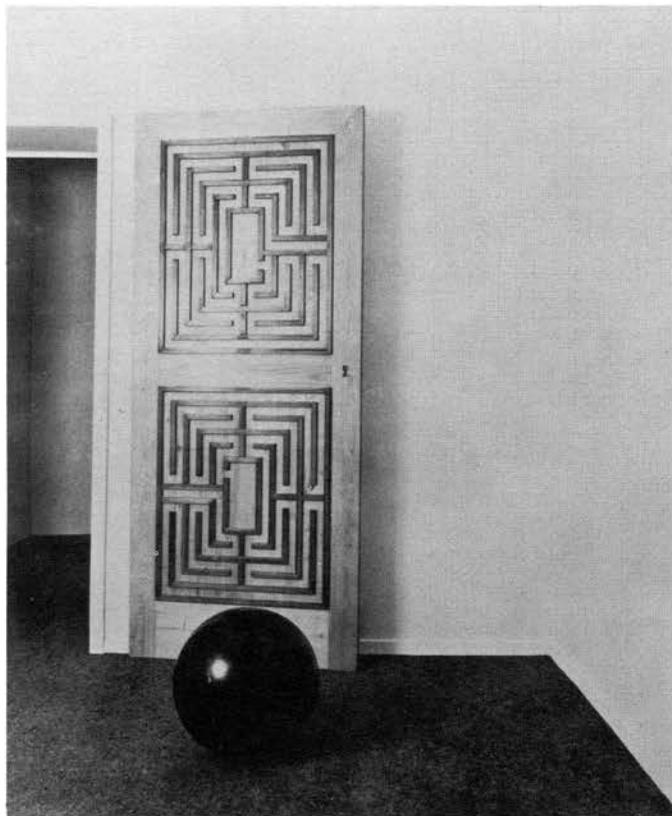
All'ultimo momento ci è giunta la lettera di Claudio Parmiggiani, che rifiuta di partecipare alla Biennale di Venezia.

Bologna, 15 giugno 1978.

Signor Presidente della Biennale di Venezia,

La ringrazio dell'invito che Lei mi ha rivolto, su indicazione del dott. Lara Vinca-Masini, a partecipare alla Biennale di Venezia/arti visive 1978, dedicata al tema « Dalla natura all'arte/dall'arte alla natura ».

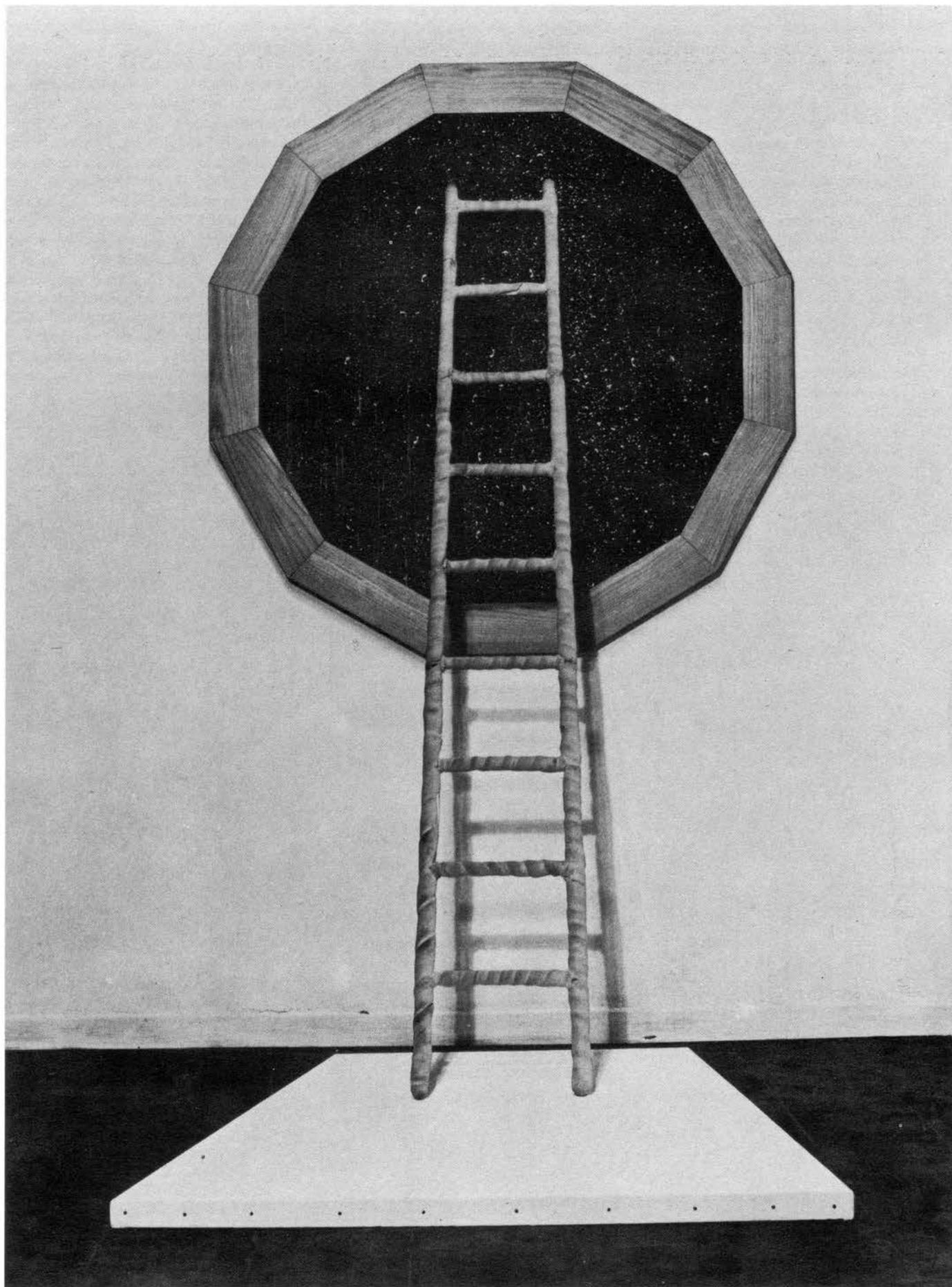
È un invito che voglio senza dispiacere rifiutare, non per un generico disaccordo con la « natura » della Biennale (che comunque, almeno per quanto riguarda il padiglione italiano, è dedicata da alcuni anni a compravendite e compromessi di nomi e aggruppamenti, a una costante pratica di appiattimento nella presentazione delle ricerche formali avanzate, cui vengono disinvoltamente affiancati gli avanzi della nostra cultura figurativa provinciale, e questo in nome di una malinconica e burocratica spartizione dei posti della storia); ma innanzitutto per un principio che questa Biennale offende, e al quale non intendo venir meno, che è quello del rispetto in cui il lavoro artistico e la pratica di pensiero che vi è associata penso debbano essere tenuti; inoltre, per la ripugnanza che provo ad accettare una prassi di selezione degli artisti che si costituisce ormai senza dubbio in prassi di manipolazione degli artisti. In altre parole, questa Biennale suddividendo e gerarchizzando il lavoro degli artisti in ridicole e opportunistiche classificazioni patointernazionali, nazionali e subnazionali dimostra di essere interessata unicamente a una lottizzazione politica dell'arte. La prego dunque di voler considerare il mio nome fuori dai sorteggi di questa lotteria. Pregandola di credere alla mia sincera stima per il Suo lavoro personale, La saluto cordialmente. **Claudio Parmiggiani**



Accanto, Claudio Parmiggiani, *Daedalus*, 1977, legno (cm. 200x83x5) e marmo (diametro cm. 40). « Si tratta di una porta in legno, sopra la quale si disegna in rilievo un labirinto, a spigoli vivi, anzi due. E davanti, ai piedi della porta, ...una grossa sfera, nera ed immobile, fatta di marmo... Dall'ordine disorientante del labirinto è da poco uscita la perfezione opaca della sfera... » (Tommaso Trini). In basso: Claudio Parmiggiani, *De prospettiva*, '71-'74-'77, legno, vetro verde,

vetro nero, maiolica dipinta, vino. L'opera è stata presentata alla Biennale dei giovani di Parigi. Le tre date, poste dietro a ciascun tavolo, indicano il tempo e i momenti di elaborazione dell'opera. I tre gruppi di oggetti appaiono in dimensione crescente o decrescente a seconda del punto di vista prospettico o retroprospettico dell'osservatore. I tre tavoli distanziati suggeriscono il percorso spazio-temporale indicato nel titolo (*Data 28/29*). Courtesy Piero Cavellini.





Claudio Parmiggiani, *Salita della memoria*, 1977, emulsione fotografica su tela e legno (cm. 130x130), ferro e pane (cm. 40x220x5), tem-

pera su tela (cm. 120x125). L'opera è stata esposta in una recente mostra alla galleria civica d'arte moderna. Castello di Portofino.

Gianni Emilio Simonetti

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 semantività esplicita e fruibile »). Per ritrovare l'ago si può sempre bruciare il pagliaio

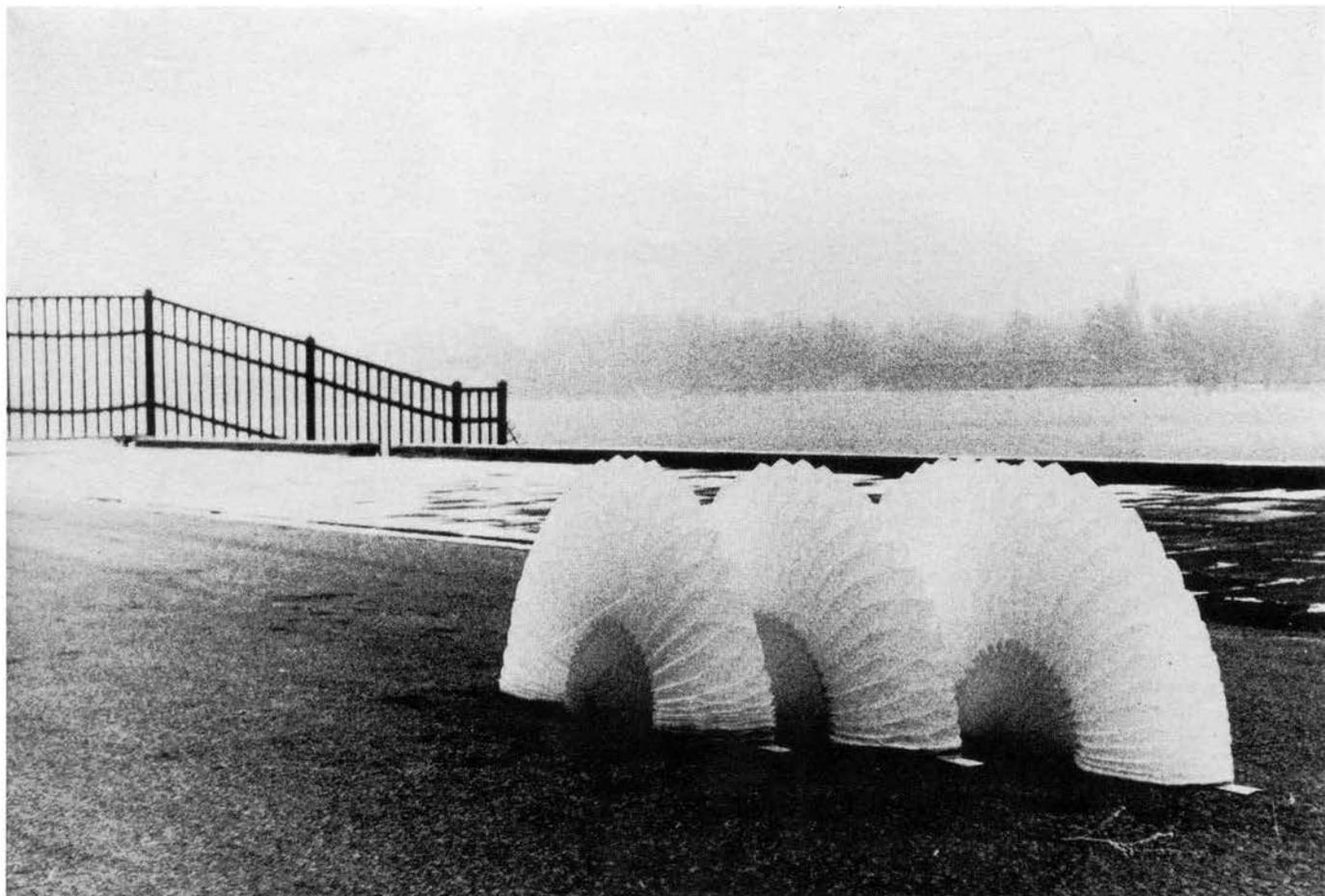
e setacciare la cenere. Ma il tema non è quello dell'ago da ritrovare, né tantomeno quello del pagliaio da incenerire. Il tema è l'ago nascosto, quelli che lo vogliono cercare, il processo della ricerca, il ritrovamento, la funzione dell'ago, perché proprio quello, per quale scopo... Cioè, Simonetti 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... »...

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 ».

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 gli 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. □



Gianni Emilio Simonetti, *Like a (s)culture*, 1967, carta, base cm. 200x20. Queste sculture di carta sono parte di una serie di sculture sull'effimero. In un'altra serie realizzata nel '67 per l'ICA di Londra

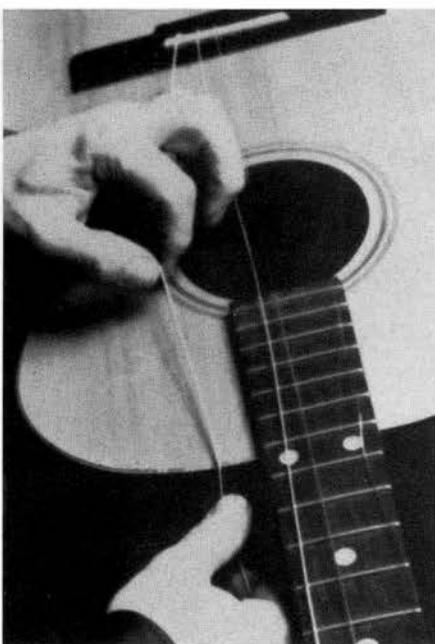
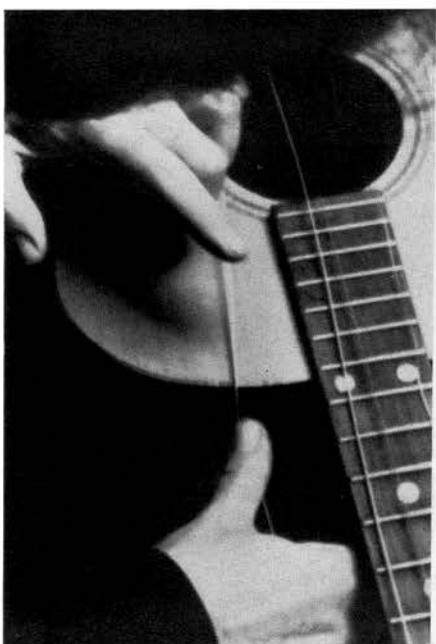
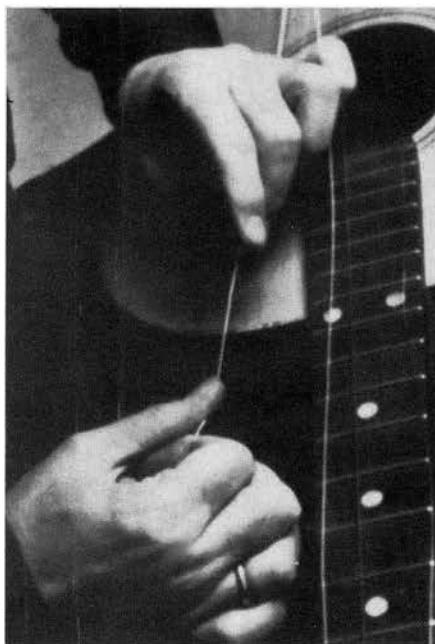
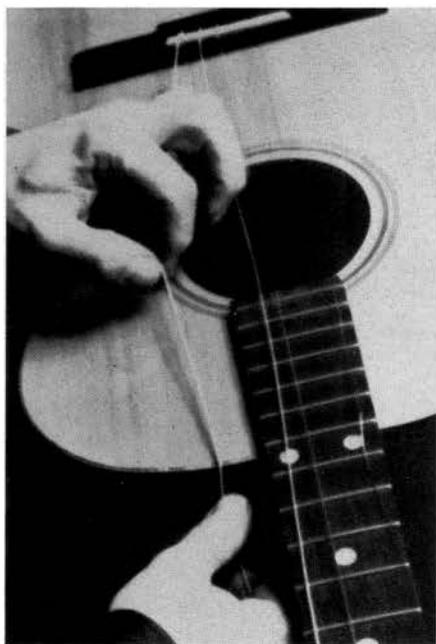
in occasione della mostra « Omaggio ad Apollinaire », l'artista aveva utilizzato come materia il sale. Il busto di Apollinaire in sale rosa esposto nei giardini dell'ICA, si è squagliato in una settimana.

Giuseppe Chiari

« ... Oggi siamo in un cimitero. È un'immagine triste, ma è così. Le nostre tombe sono i dischi. È come se su i dischi fosse scritto: "Qui giace Chopin". È chiaro che in vicinanza di una tomba non si deve fare chiasso. Quindi silenzio. Come volevasi dimostrare. Ma il disco vi segue dappertutto. Voi vi mettete al pianoforte. Siete giù o su. Insomma in un momento particolare. Pensate di voler fermare questo momento sul piano. Qualche nota verrà fuori. Ma ecco il ricordo

di Chopin. Uno Chopin che potete ascoltare perché avete il disco lì vicino. E uno Chopin che avete ascoltato. Lui sì che sapeva fermare i suoi momenti. Al confronto. È un confronto. Capite. Sempre. Invece Chopin non aveva il disco. Là a Maiorca aveva un pianoforte. Ma non aveva dischi di Palestrina. Se no avrebbe anche lui, mentre stava cercando un effetto di modulazione, una nota alterata, un passaggio enarmonico, un accento ritmico improvviso... avrebbe detto "ma cosa sono queste preziosità, questi frammenti, questo tentare e ritentare di fronte al respiro immenso della polifonia compiuta, grande, che ho ascoltato ora" avrebbe bevuto un po' di vino e avrebbe rimesso Palestrina. E Palestrina

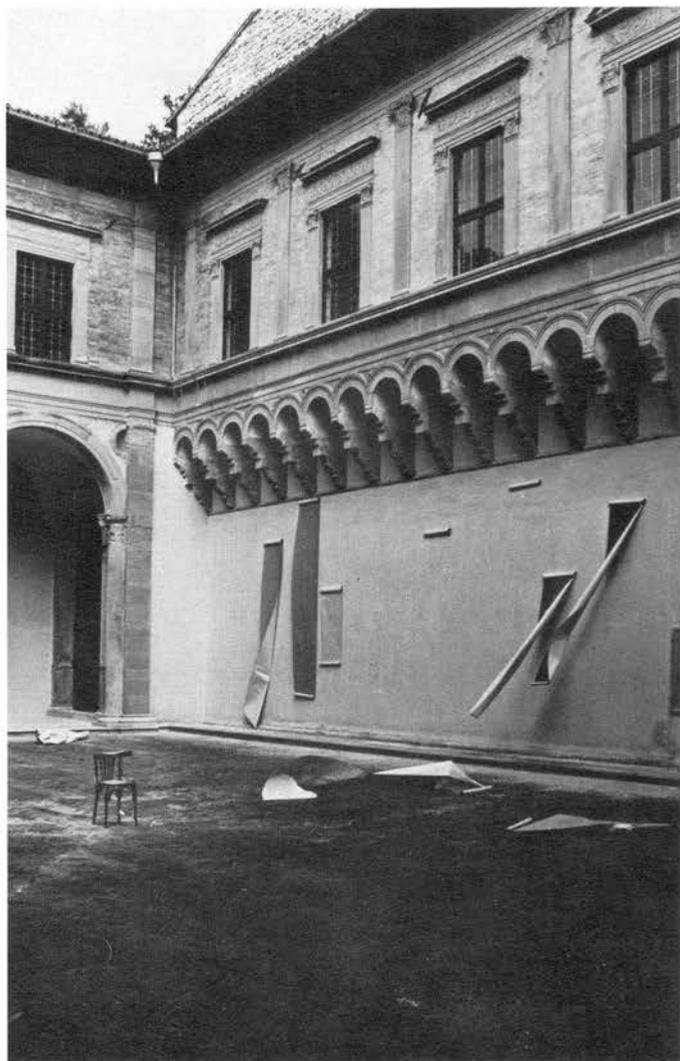
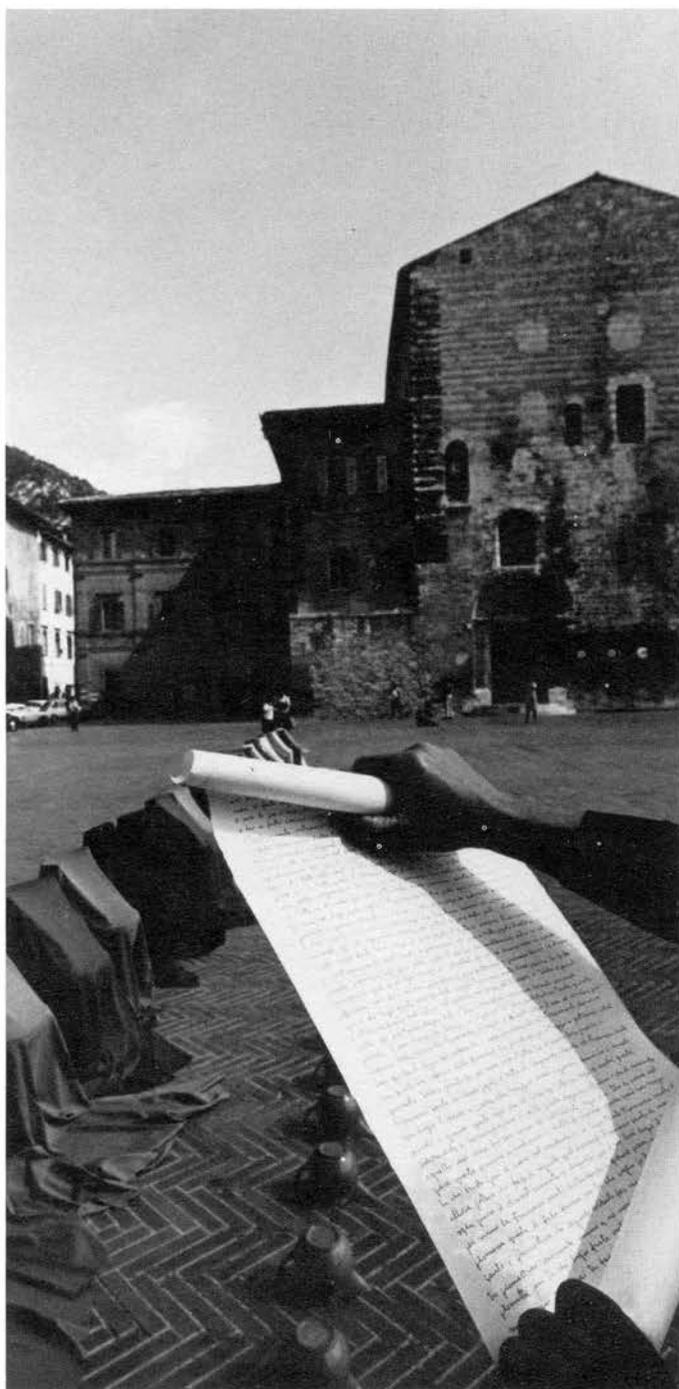
avrebbe girato. E Chopin lì fermo in poltrona rincretinito a ascoltare. E non sto scherzando. E così. Noi siamo ridotti così. Tutti fermi immobili ognuno una sedia, in fila, le sedie attaccate al pavimento se no gli spettatori possono scagliarsele fra di loro. Zitti. Zitti. Perché se no si perde una nota di Chopin. Una nota vecchia centocinquanta anni. Zitti. E appena uno azzarda a fare qualcosa di suo. La battuta "se Chopin ascoltasse questa musica si rivolterebbe nella tomba". E chi se ne frega. Che si rivolti. Noi dobbiamo pensare ai vivi. Non agli altri. A noi stessi. E che ognuno pensi a sé. E suoni come e quando vuole. Come si faceva ai tempi di Chopin. È questo il punto... » □

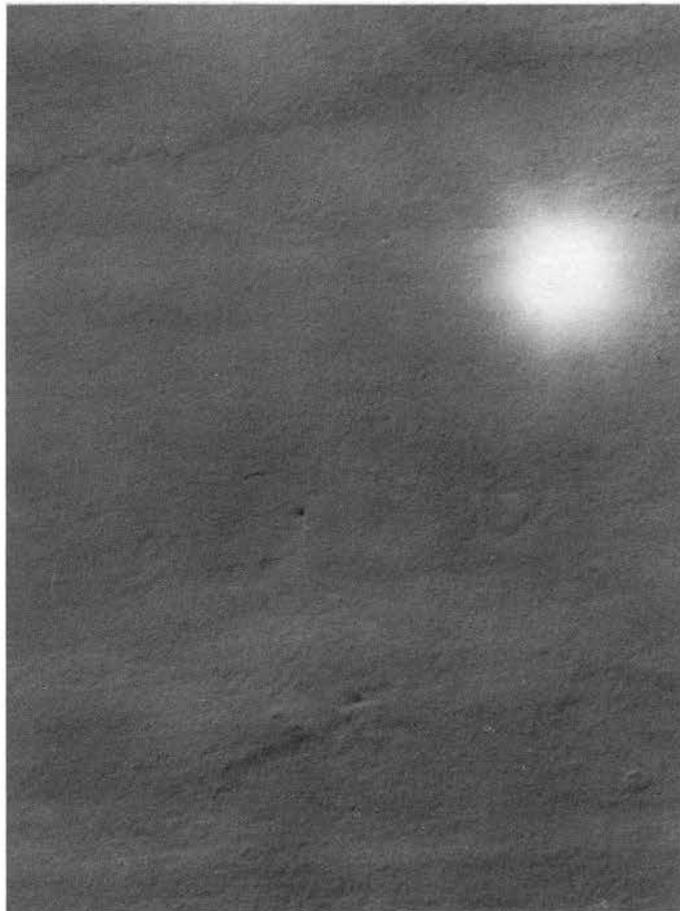
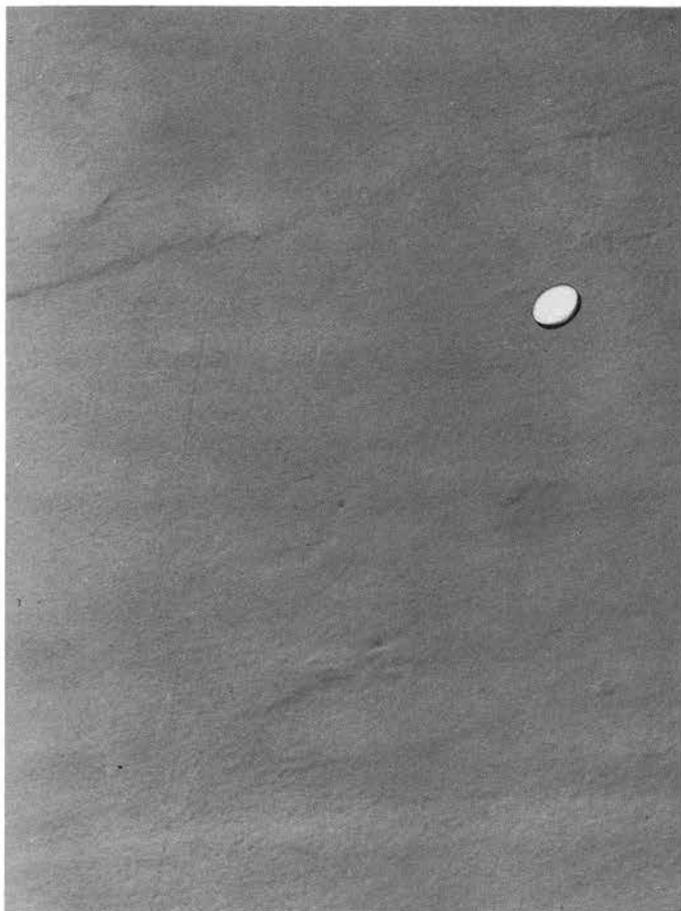


Franco Summa

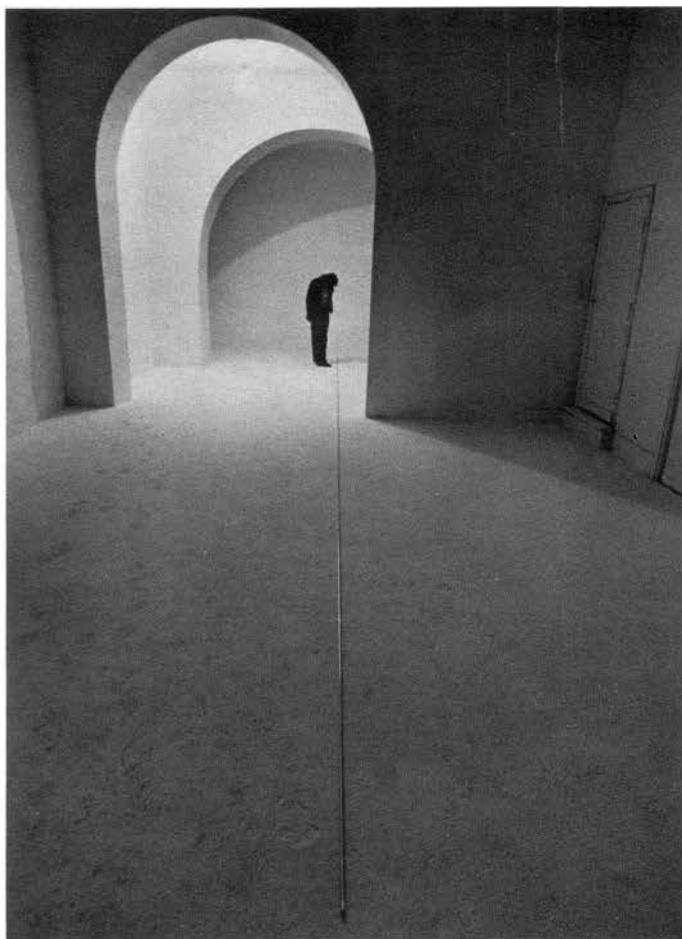


In alto: Franco Summa, *Clinamen*, 1977, Giulianova. In basso: «Come un fiero lupo liberò la città d'Agobio da San Francesco» (Gubbio 1976). I parte: piazza del palazzo dei consoli. 24 sedie sono allineate perpendicolarmente all'ingresso del palazzo coperte da teli colorati disposti secondo la programmazione I/II di una doppia serie di colori della scala di Itten. Davanti sono allineate brocche rovesciate (vasi d'elezione negati?). Una figura scende le scale, raggiunge il telo rosso, lo prende scoprendo la sedia d'oro, lo indossa, si trasforma in personaggio. Srotola un cartiglio e legge il fioretto di San Francesco e il lupo, riscritto dall'ultima parola alla prima. Il rovesciamento rivela la vittoria del lupo; il potere con la finzione, da palese fattosi occulto esercita ancora le sue violenze. II parte: «Codex rescriptum»; cortile del palazzo ducale. Sulla parete opposta al colonnato sono fissati cartigli colorati (il colore invece della parola). Al centro del cortile sul tombino è situata la sedia d'oro. Folate sollevano, intrecciano e strappano i cartigli, che cadendo assumono forme diverse. La sedia è sempre al centro, i cartigli le si muovono intorno.

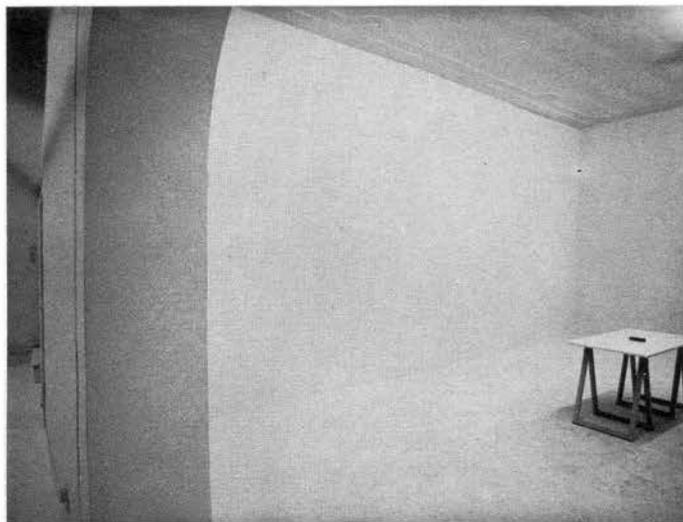




Maurizio Mochetti



In alto: Maurizio Mochetti, Galleria Giorgio Persano, Torino, 1977. Uno specchio autoadesivo del diametro mm. 20 posto in un punto qualsiasi riflette la luce di una sorgente luminosa. Questo è visibile in un sol punto: quando l'occhio dell'osservatore è sull'asse ottico specchio-sorgente luminosa-occhio (1974). Sotto, a sinistra: Tubo di vetro pirex, diametro mm. 10, interno mm. 6, contenente mercurio, che riflette l'immagine di una sorgente luminosa. Camminando parallelamente al tubo l'immagine percorre tutta la sua lunghezza (1974). A destra: Piccola trasmittente (mm. 100x50x20) dotata di un pulsante. Ad ogni pressione del pulsante corrisponde un suono secco e breve emesso da una ricevente collocata a distanza (1972).



Alberto Moretti

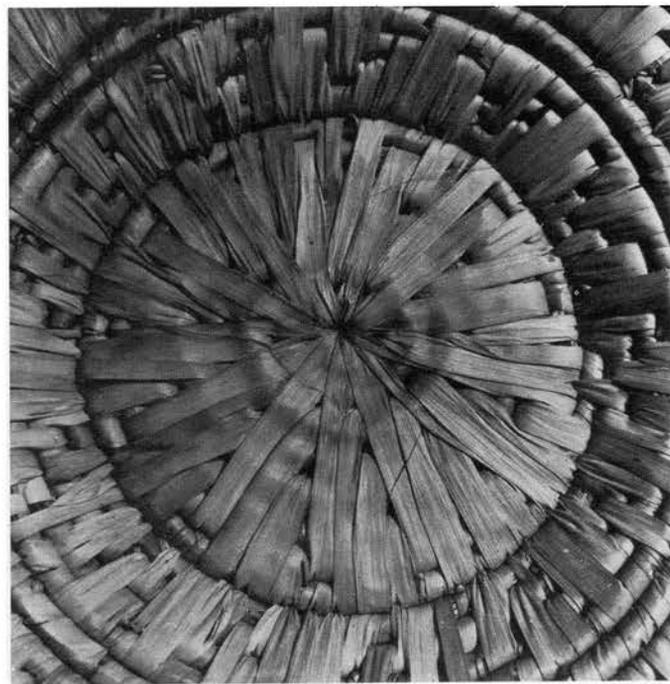
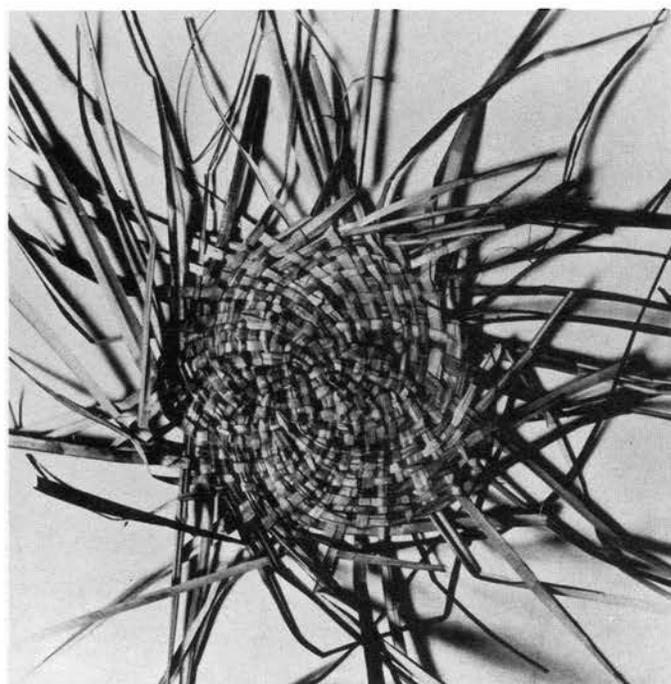
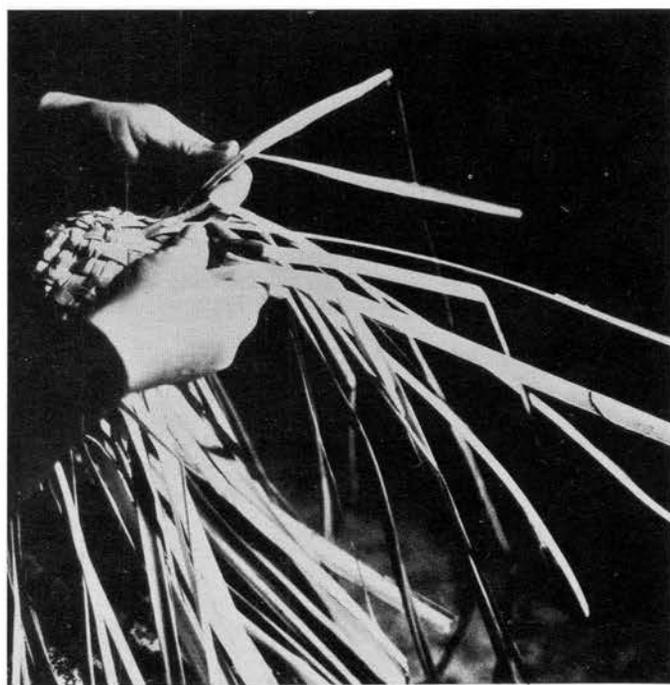
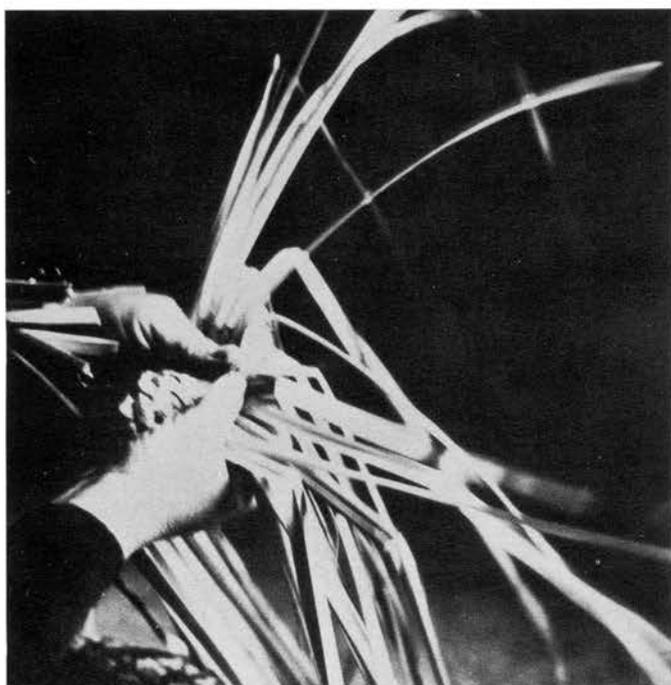
Organizzazione, intreccio, cooperazione, techne, prime parole, dentro la necessità materiale dell'oggetto in un sistema di significazioni emblematiche. Alla sottana di fibre, ordine e struttura, seguirà il telaio, criterio funzionale che si sviluppa

e coordina in un organismo necessario, parola rivelata a tutti gli uomini. L'apprendimento del mondo in una prima immagine soggettiva ed oggettiva ad un tempo, nello stato di indifferenza del semplice essere appreso. Techne non come abilità degli strumenti e di materiali ma come sapere, cioè come il realizzarsi dell'essere nell'opera. Techne come arte perché pone in opera, perché porta all'evidenza l'essere come essente.

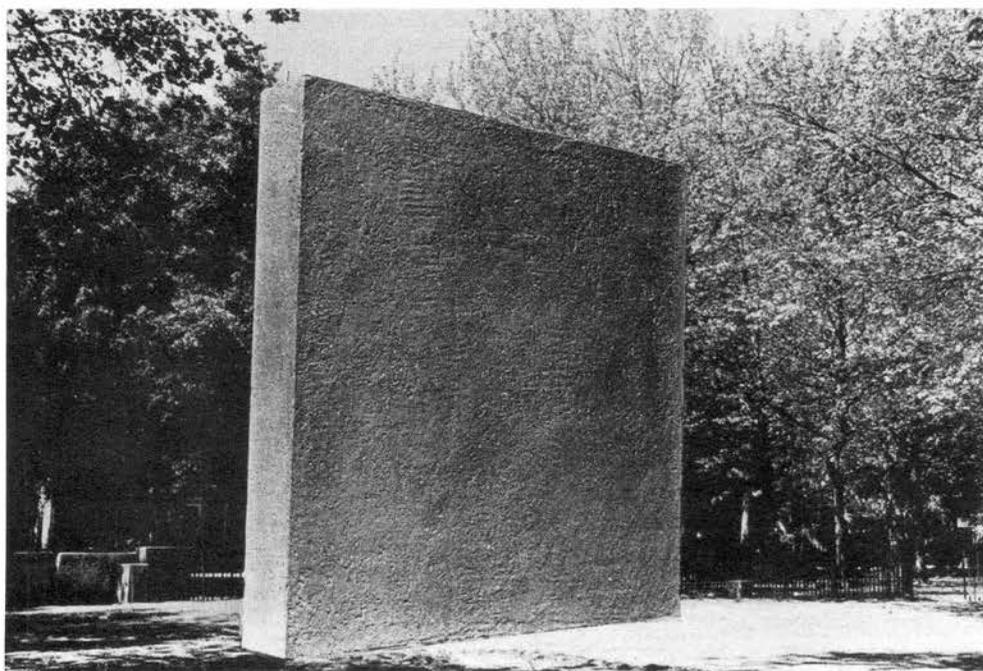
L'uomo realizza se stesso nel conferimento della funzione voluta al mondo oggettivo, si sdoppia non solo come coscienza ma anche attivamente e realmente e vede se stesso in un mondo fatto da lui. Il lavoro è arte quando appartie-

ne all'uomo, quando in esso egli può appagarsi e svolgere liberamente le sue energie fisiche e spirituali; lavoro volontario che sia la soddisfazione di un bisogno, che gli appartenga, rapporto col mondo sensibile e cogli oggetti naturali come mondo che è dentro di lui, rapporto come attività sua, come forza, come generazione, energia fisica e spirituale.

Il lavoro è arte se l'intera natura è fatta corpo dell'uomo, se la produzione si rapporta a sé come ente e si rapporta al genere come al suo proprio essere, se l'uomo può produrre universalmente secondo la dimensione di ogni specie e conferire all'oggetto la misura inerente. (Courtesy Galleria Schema, Firenze). □



Mauro Staccioli



Il muro quadrangolare di cemento (cm. 800x120x800), costruito all'ingresso della Biennale di fronte al viale di accesso al padiglione italiano, con la sua posizione centrale impone a chi entra una deviazione dal percorso consueto; raccogliendo lo specchio prospettico del viale principale, ne nega la percezione visiva, costringe a compiere la fatica necessaria al superamento di un ostacolo per godere della fruizione dell'oggetto di interesse ludico-culturale: la celebrazione dell'evento artistico. Nel percorso opposto, verso l'uscita, chiude alla vista il mare, l'esterno, « impedisce » il ritorno.

Il lavoro progettato ed eseguito sul posto, con la sua presenza fisica e specificità plastica, è un intenzionale strumento di intervento critico nella contestualità ambientale: una provocazione e un'ipotesi per un diverso rapporto fruttivo con l'ambiente. La connotazione di segno fisico contestuale che la scultura assume si afferma come prodotto determinato dal rapporto con il luogo, da una sua lettura critica.

A tutto ciò non è estraneo l'interesse per la scoperta della « bellezza formale » della grande forma quadrangolare e quello, più sotteso, della sua esecuzione. L'uso dei materiali semplici (laterizi e cemento) esalta l'edificazione, il senso del lavoro manuale, il piacere proprio della manipolazione libera della materia nello spazio, connotato precipuo della scultura. Quindi la sua elaborazione formale si fonda e si organizza, nella sua peculiarità, sullo sviluppo logico di una ricerca e della sua pratica, le cui premesse sono riconoscibili nel lavoro precedentemente svolto da un lato, e dall'altro sul rapporto dialettico — di conoscenza — con la situazione contestuale derivante da questo ambiente e dalle sue peculiari connotazioni storiche, naturali, sociali e culturali. (Mauro Staccioli)



Mauro Staccioli, triangolo di cemento con lama di ferro, Verbania-Pallanza (Data 16-17).

Mimmo Conenna

Sono sempre stato convinto, e penso che tutti i miei lavori lo possano sufficientemente documentare e dimostrare, che l'operare in campo artistico non possa e non debba prescindere da un continuo e cosciente senso della realtà, di qual-

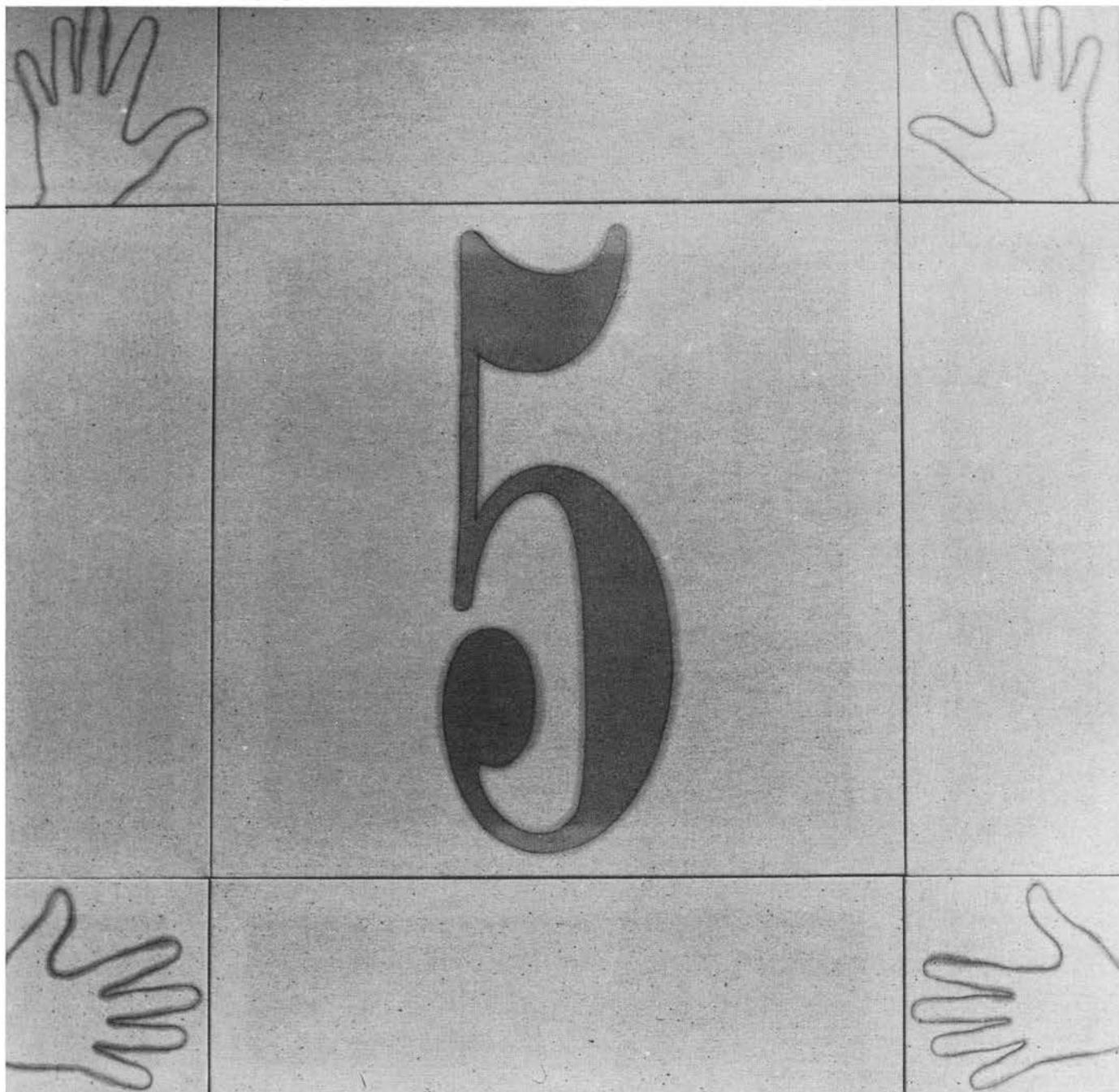
siasi natura e spessore sia, dalla concretezza del reale, quotidiano o altro di più sottile non cambia, in cui ogni artista deve riconoscersi necessariamente per sopravvivere a se stesso e contro se stesso come uomo.

I procedimenti formali, espressivi e quelli mentali che conferiscono i coefficienti della gradualità del riconoscimento del porsi di un artista (parola molto spesso contestata e sostituita da altre espressioni solo apparentemente più precise e imprecise o al momento più fascinosose e dal sapore « impegnato »: « artista », invece, ha quel tanto di ambiguità, soprattutto oggi, che penso possa avere riacquistata una dimensione ancora più esatta di tutti i suoi sostitutivi) ... ma ricominciamo: i procedimenti formali, espressivi e quelli mentali che con-

feriscono i coefficienti della gradualità del riconoscimento del porsi di un artista nel reale, tutto fisico o tutto mentale che sia, possono essere certo più o meno scoperti ed evidenti più o meno intellettualizzati in sottili giochi mentali, non smettono mai, però, di essere in fondo delle metafore in quanto l'arte stessa è una metafora del reale; o anche — ed è questa una ipotesi suggestiva che mi affascina — non può essere poi, almeno per l'artista, la stessa realtà una metafora dell'arte?

Il discorso rischia di farsi « serio » e « occhialuto ». A questo punto dico, invece, che non è vero niente e che ogni cosa ha il senso e il valore di un punto ad olio su di una tela o di un quadretto di stoffa fissato con quattro puntine da disegno... (Mimmo Conenna)

Mimmo Conenna, Olio su tela - progressivo, 1978, Bari, olio d'oliva + olio di lino cotto + matita + tela grezza. Courtesy Gall. Blu, Milano.



Antonio Paradiso

Antonio Paradiso, Teatro antropologico, 1977.

Cultura antropologica

Dal vocabolario di italiano Zingarelli, 1959.

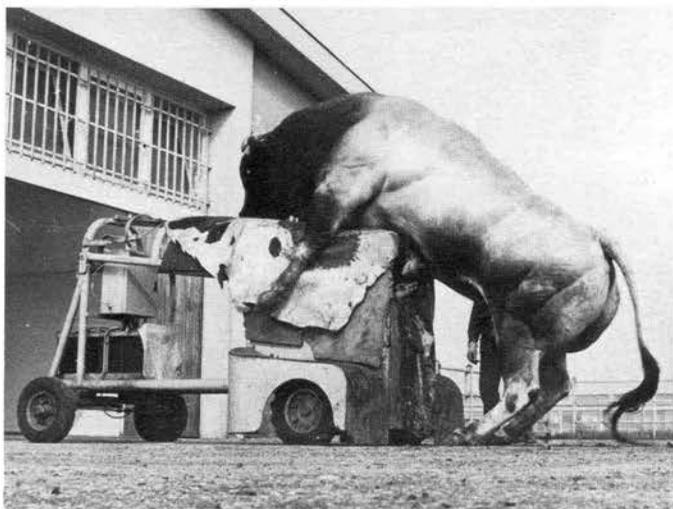
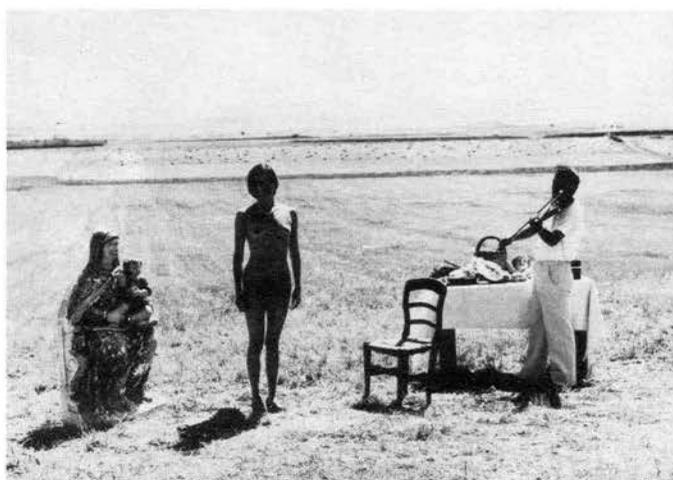
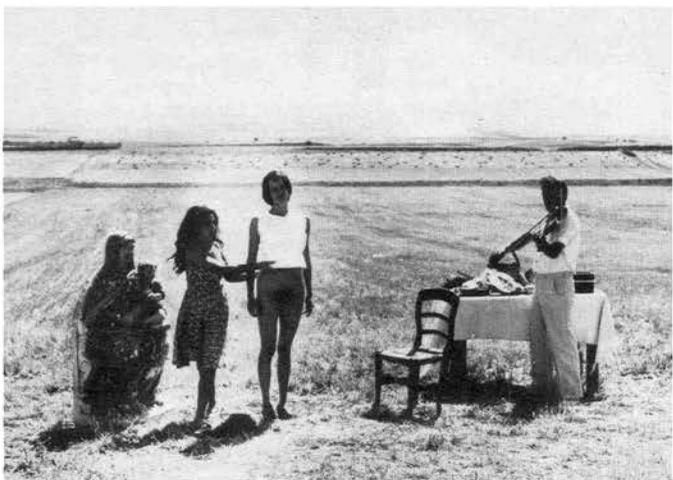
Cultura: istruzione / erudizione dello spirito / storia / letteratura / generale / conoscenze principali dei vari rami del sapere / speciale, attinente alla propria professione.

Cicerone, nell'introdurre il concetto di cultura come sinonimo di civiltà umanistico-letteraria, si riferiva alla coltivazione dei campi. « Da un animale può nascere solo un animale, da un campo, a seconda la coltivazione, si potrà avere frumento, alberi o ortaggi. L'uomo è più simile a un campo nel riprodursi culturalmente, mai all'animale che riproduce un suo simile ».

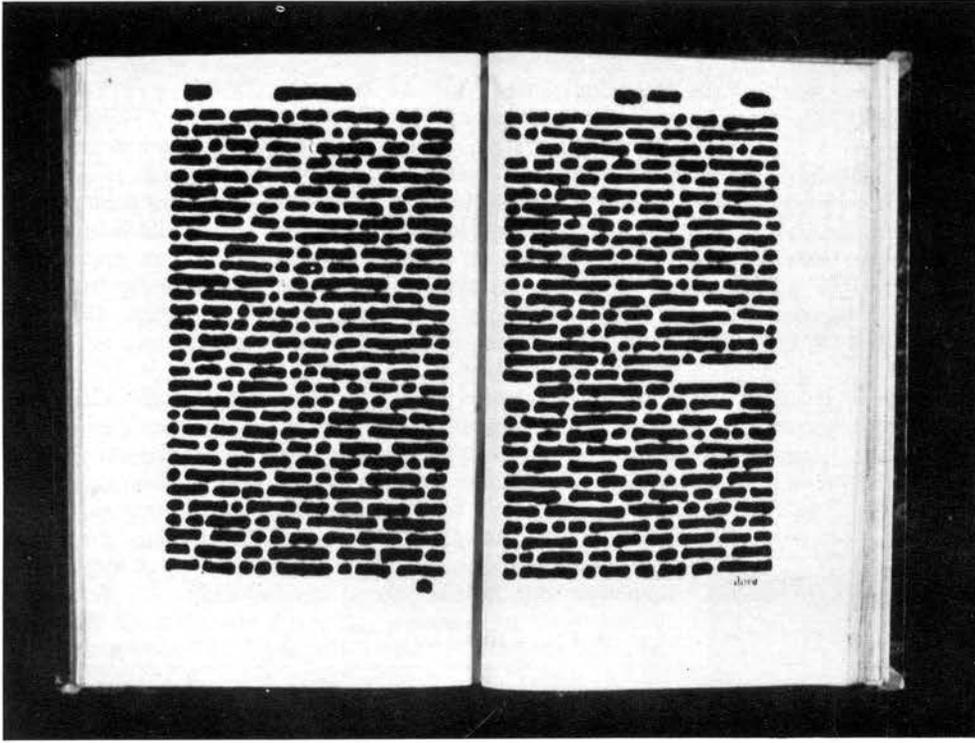
Già Nietzsche nel 1883 precorreva gli studi scientifici antropologici. Con una nota sul paese della cultura intuiva: « Tutti i tempi e tutti i popoli traspariscono dai vostri veli; tutti i costumi e tutte le credenze dai vostri gesti. Chi strappasse da voi veli e mantelli e colori e atteggiamenti, non avrebbe più dinnanzi a sé che spauracchi da uccelli ».

Il termine cultura ha ovvia interpretazione, se si pensa al linguaggio ottocentesco, che si dava al significato di istruito, informato, dotto, e ancora oggi si usa la definizione Tyloriana della fine del XIX secolo; il linguaggio comune se ne serve ancora (Cultura = Civiltà).

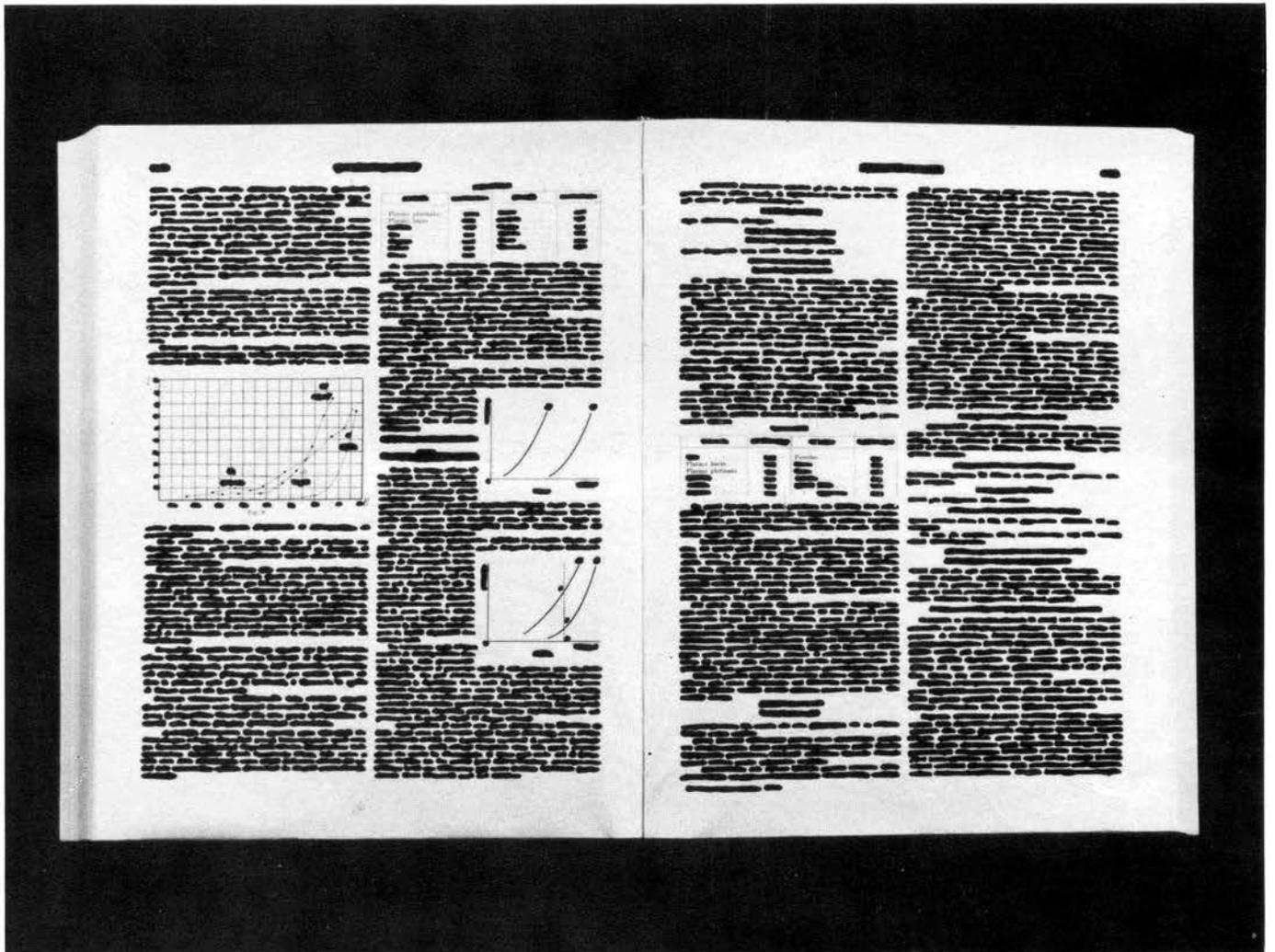
Fu la Benedict a contestare i vecchi significati, rivalutando la sensibilità umana come motore che plasma in determinate forme e *non in altre* le istituzioni, ad adottare un certo comportamento e non un altro. Sono gli anni 30-40 e si è a una nuova svolta del termine, distinto tra Concetto di civiltà e Concetto di cultura. Questi due termini, di cui il primo implica le soluzioni dei problemi esistenziali di ciascun popolo (etnologico), il secondo quelli di una realtà costituendosi in ciascun gruppo umano nella dinamica dei rapporti socio-ambientali (antropologico).



Emilio Isgrò



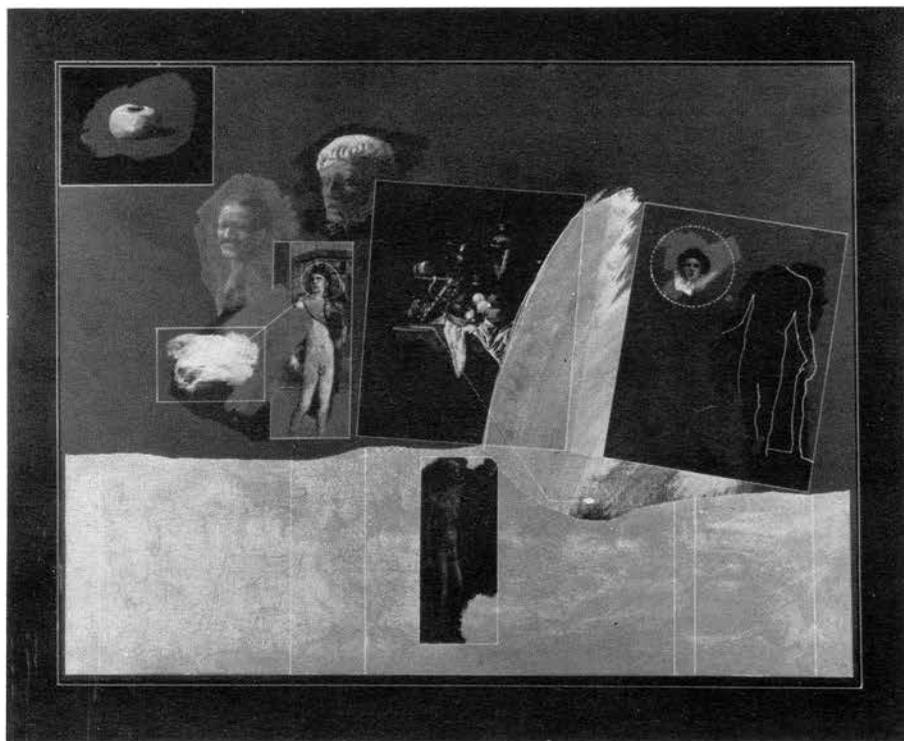
Emilio Isgrò, *Libro cancellato*, 1965, galleria Blu, Milano. «...Il poeta visivo non idolatra i contenuti, ma neanche li rifiuta; anzi è da essi stimolato continuamente. Tuttavia nel momento operativo, varranno per lui soltanto le leggi della composizione» (Isgrò)



Emilio Isgrò, *Enciclopedia Treccani*, Vol. XII, 1970. Courtesy Galleria Blu, Milano. «...Il poeta visivo è come chi si accinge a risolvere un cruciverba. Egli risponde a precise domande, preoccupandosi di

osservare soltanto il numero di lettere prescritto; ma le sue risposte alla fine, saranno leggibili orizzontalmente e verticalmente, come strutture linguistiche autonome rispetto alle domande di base». (Isgrò)

Guido Biasi



Proseguendo quell'esplorazione costante ed ostinata di tutte le regioni possibili della memoria che ha caratterizzato la mia pittura fin dalle origini, e considerando che i risultati del mio lavoro hanno sempre avuto un carattere museologico, era inevitabile che io arrivassi un giorno a scegliere il Museo stesso come oggetto o come tema di riferimento, passando in tal modo da un immaginario « Museo della memoria » a quella che possiamo definire come « la Memoria del Museo ».

Le mie « Museologie » sono il teatro di incontri, di confronti, di analisi, di giustapposizioni o di sovrapposizioni di frammenti pittorici apparentemente tipici della tradizione europea, e tuttavia ir-reperibili, non riscontrabili, in quanto *rifatti* e di conseguenza immaginari. Tali frammenti sembrano estratti da una Storia dell'Arte *parallela* a quella che conosciamo, o piuttosto da una sua *imitazione*.

I diversi « tipi » pittorici evocati sono accompagnati da didascalie ambigue o incomplete, che adottano le formule ben note dei manuali di storia dell'arte: si tratta generalmente di espressioni usate dagli specialisti nel campo delle attribuzioni, ma che io rendo particolarmente derisorie in quanto esse precedono molto spesso le sole iniziali dell'artista al quale è stato « assegnato » il dipinto, quando non finiscono con un punto interrogativo, pronto ad immergere di nuovo ogni cosa nel dubbio. I frammenti portano spesso anche l'indicazione di una data (verosimile o ipotetica), e quella di un luogo possibile (legato alla storia della pittura). In alcuni casi la mia tela ospita un'ossessiva accumulazione di frammenti di uno stesso genere e appartenenti alla stessa « epoca », rigorosamente ordinati e completati dalle relative attribuzioni e datazioni.



alto: Guido Biasi, «Museologie», 1977. In basso: «Museomanie», 1976. Gall. Blu, Milano.

In questi casi, la tela è essa stessa la sala di un museo immaginario e, naturalmente, i diversi « morceaux de peinture » esigono, da parte mia, un notevole sforzo di spersonalizzazione allo scopo di realizzare la più grande varietà di « maniere » possibile. In altri casi, il quadro si presenta come una tavola dimostrativa in cui è analizzato scrupolosamente, con ostentato zelo, un solo frammento museografico, a metà strada fra la curiosità e la reliquia. Altrove, la mia tela è l'occasione di un confronto — previa scelta di un tema o di un genere — fra epoche, luoghi, culture, stili, tecniche

o semplicemente artisti differenti. Le « memorie di pittura » fissate sulle mie tele non sono, per quel che mi riguarda, che un supporto destinato a ricevere le necessarie indicazioni testuali di cui ho parlato innanzi. Sono questi testi, queste didascalie, questi commenti che permettono, in un secondo tempo, di far scattare il meccanismo dell'operazione che mi interessa, dando un senso al contesto nella sua totalità. Contesto al quale vorrei aver dato, se possibile, un sapore di rappreso, di congelato e, contemporaneamente, di disincanto e di demitizzazione. (Guido Biasi)