

Piccola Biblioteca Einaudi
Arte, Teatro, Cinema, Musica

«Attraverso la continua messa in questione di tutte le sicurezze, Fabro insegna ai suoi allievi come piano piano la prassi dell'arte si liberi dal peso delle opinioni, dei pregiudizi e dei punti di vista che appesantiscono solitamente la mente».

Rudi Fuchs

Una lezione di tecnica pittorica davanti a dei quadri della Pinacoteca, un discorso sul restauro dell'arte contemporanea, il ruolo dell'arte contrapposto alle mode. Questi ed altri temi Fabro, uno dei più importanti ed affermati artisti italiani, svolge in convegni presso prestigiose università, accademie e musei del mondo, ma soprattutto nelle sue lezioni all'Accademia di Brera. Con tono colloquiale e sempre brillante, che si colloca agli antipodi di qualsiasi scientificità accademica, Fabro ci conduce per mano dentro i molteplici problemi che attraversano la storia dell'arte: dal rapporto con la tradizione allo statuto etico e psicologico dell'artista, dalla sua «differenza» rispetto al contesto sociale e culturale alle relazioni che intercorrono tra artista, pubblico e critica. Non tanto, o non solo, affrontando o sistemando i problemi dell'estetica, ma imbastendo una riflessione rigorosa, originale e comunicativa sui modi del fare da parte di chi, quotidianamente, regiona di forme e colori e arte produce. Ne risulta un libro che getta uno sguardo particolarissimo sul complesso e spesso impenetrabile mondo dell'arte di oggi, e si propone al contempo come una guida preziosa, in particolare, per coloro che frequentano l'università o l'accademia, o comunque per chi studia o produce dell'arte.

Sommario:

Presentazione di Rudi Fuchs

Pratizione. - I. *Che fare.* II. *Arte torna arte.* III. *Opinioni e suggerimenti.* IV. *Di nuovo comportamento.* V. *Per la gente che rischia sul piacere.* VI. *Sotto la crosta.* VII. *Istituzioni per l'arte.* VIII. *Modi improvvisi.* IX. *Lo svanire dell'opera d'arte in morale.*

Luciano Fabro (1936). A tra gli iniziatori di Arte Povera (1967), di Apollonia (1976), della Casa degli Artisti di Milano (1978). Le sue opere sono nelle collezioni dello Stedelijk Museum di Amsterdam, della Tate Gallery, che con altri musei, tra cui il Parc e Rivoli, gli hanno dedicato mostre monografiche. I suoi scritti sono tradotti in varie lingue. Insegna all'Accademia di Brera dal 1983. Per Einaudi ha pubblicato *Attaccapanni* (1978).

ISBN 88-06-15363-3



9 788806 153632

Lire 28.000

978 06 153632

Fabro

Arte torna arte

Luciano Fabro

Lezioni e conferenze 1981-1997

Piccola Biblioteca Einaudi
Arte, Teatro, Cinema, Musica

Luciano Fabro
Arte torna arte

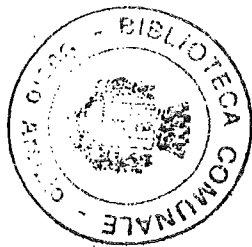
Lezioni e conferenze 1981-1997

© 1999 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

ISSN 88-06-15363-3

Piccola Biblioteca Einaudi
Arte. Teatro. Cinema. Musica



Indice

- p. VII *Presentazione* di Rudi Fuchs
XI *Prefazione*

Arte torna arte

I. Che fare

- 3 Che fare
7 I materiali dell'arte
12. Come si svolge il proprio lavoro
14 Come si guarda il proprio lavoro
19 Come si guarda il lavoro degli altri
25 I guai dell'arte moderna
28 I materiali del pensiero, i materiali dell'opera
34 Nel...

II. Arte torna arte

- 51 Dal pensiero puro al pensiero pigro
55 Ruolo, tempo, spazio, tecnica, immagine
64 Paradossale
67 Sofia, fantasia non colpevole

III. Opinioni e suggerimenti

- 71 Il sapore dell'opera
74 A proposito della scultura pubblica e monumentale
78 A proposito della didattica europea
83 Teoria

IV. Di nuovo comportamento

- 87 Arte meccanica
90 Saremo per l'arte o contro l'arte?
94 Parleremo di motivazioni
99 Strumentizzare l'interiorità

V. Per la gente che rischia sul piacere

- p. 105 Epifania
108 Intimo, superlativo di interno
111 Per la gente che rischia sul piacere

VI. Sotto la crosta

- 121 Arte di superficie
129 Sotto la crosta dell'arte contemporanea
135 Spirito, pensiero, anima
140 I mezzi dell'artista
148 Architettura museale
151 La responsabilità
156 La certezza dell'opera
162 L'atto artistico
167 Ready made

VII. Istruzioni per l'arte

- 171 Vu cumprà?
177 La puzza al naso
183 Le bombe che vi do
187 Anni Sessanta
189 Perché continuiamo a fare e a insegnare arte?
193 Pubblico e privato nell'Arte contemporanea

VIII. Modi imprevisiti

- 201 Artisti oggi a Milano
205 Modi imprevisiti
212 Una questione di coscienza
216 I mestieri dell'artista
224 Ogni senso ha la sua immagine. Osservazioni sulla lezione n. 4 tenuta da Florenskij al Vchutemas nel 1923
231 Virtuosismo
232 C'è il tempo delle vacche magre... grasse... pazze

IX. Lo svanire dell'opera dietro la morale (canovacci)

- 237 La qualità oggi: una due... cento
239 Lo svanire dell'opera dietro la morale
246 Il sospetto
250 La scatteria

Presentazione

Tanto tempo fa alla mia Università ci fu un seminario biennale nel quale, sotto la guida del professore, leggendo di Carel van Mander il trattato teoretico sull'arte. Van Mander si era trasferito alla fine del Cinquecento da Anversa ad Harlem. Lì è stato pubblicato nel 1604 un grosso volume con le biografie dei pittori, scultori e architetti olandesi, ad imitazione della famosa opera del Vasari. Il trattato di Van Mander, che è composto in versi, era il prologo di quel libro. Esso descriveva gli aspetti importanti dell'arte - composizione, figurazione, ecc. - ma anche i generi: il quadro storico e il paesaggio. Come Vasari anche Van Mander era pittore della scuola manieristica nordica. Leggendo i suoi testi, come raffronto e prova abbiamo anche guardato i suoi quadri e le opere dei suoi compagni manieristi dei quali il pittore e grafico Goltzius era il più famoso. La tesi del seminario era che se un pittore si esprime teoricamente non riesce (o non vuole) liberarsi del suo stile artistico. Il paragone fra testo e quadro si evolveva molto lentamente; certe volte, in un'ora, avevamo discusso una sola frase. Alle volte ci avvicinavamo molto a quello che si potrebbe definire come il processo creativo di un artista; con Van Mander si creava un'intimità.

Esattamente in questo modo ho sempre letto i testi di Luciano Fabro nell'ambito del suo lavoro vero e proprio: le sue opere d'arte. Ho successivamente notato come anche in questo nuovo bel libro che raduna i testi di Fabro (molti di questi sono lezioni fatte all'Accademia delle Belle Arti di Brera), questi siano in realtà aspetti della sua arte e appartengano totalmente ad essa.

In un certo senso si potrebbe dire che se si guarda l'arte di Fabro (tutte le sue diverse componenti) come un giardino con fiori, alberi e siepi, allora i testi sono come delle lampadine appese tra gli alberi, simili a ghirlande – una parte del tutto e contemporaneamente l'espressione dell'artista sperimentale. Con intensità particolare Fabro è un artista sperimentale. Le sue opere sono modelli unici in quanto ogni opera nuova cerca di neutralizzare le convenzioni di quella precedente per far sì che essa sia veramente fresca, una vera e propria nuova invenzione, evitando così che si possa formare l'ideologia di uno stile. In questo atteggiamento sperimentale/empirico, in questa curiosità grandiosa, ho paragonato Fabro a colui che egli stesso definisce suo «amico e maestro», ossia Leonardo da Vinci – e ciò rifarei sempre. Nella prassi (incluso lo scrivere), Leonardo era così veloce e intelligente che a volte capiva l'essenza di un quadro prima di averlo finito. Successivamente gli era difficile andare avanti per finirlo; forse si annoiava un po'. In ogni caso poi si metteva a pensare ad altri problemi per liberarsi del quadro che gli era venuto a noia. Iniziava a scrivere, provava nuove tecniche oppure iniziava a complicare la composizione iniziale del quadro in modo curioso e avventuroso. Poi guardo Leonardo paragonandolo a Raffaello. I quadri belli e sicuri di questo pittore indicano che egli ha cercato di rendere ideologico il suo stile – questo significa che ha cercato di portare la sua estetica a livello di canone. Per questo poteva esserci una scuola di Raffaello.

Una scuola leonardesca in questo senso non esisteva e tanto meno esiste una «scuola Fabro». Entrambi artisti sperimentali, naturalmente avevano (e hanno) degli allievi, ma questi non imparano l'imitazione del maestro. L'insegnamento punta a qualcosa di totalmente diverso: esso tratta del disimparare – come Fabro nella sua arte cerca di cancellare di volta in volta l'opera precedente con quella successiva –, in quanto come materiale del lavoro poi restano le esperienze non ideologiche, l'esperienza che matura.

Tutto ciò si può leggere (e comprendere) in questo libro – soprattutto nelle lezioni all'Accademia di Brera fatte per i suoi studenti. In testi del genere Fabro rivolge la parola

a dei giovani. Egli è insegnante e contemporaneamente un poco moralista. Il tono intimo del parlare usato da lui mi ricorda il bel modo pacato di chiacchierare di Pasolini, compaesano di Fabro. Anche nel contenuto forse ci sono alcune relazioni. Come Fabro anche Pasolini ha cercato di tenere lontano il lavoro da contratture ideologiche – solo in questo modo l'esperienza e il pensiero possono trovare via libera, senza guide precostituite. Attraverso la continua messa in questione di tutte le sicurezze (nel modo pasoliniano-socratico), Fabro insegna ai suoi allievi come piano piano la prassi dell'arte si liberi dal peso delle opinioni, dei pregiudizi e dei punti di vista che appesantiscono solamente la mente. Si tratta di questo: ritrovare sempre la fonte limpida. Tanti teorici prima di lui (nonostante che lui non sia né un puro teorico né un puro uomo pratico), tanti scrittori prima di lui, iniziando da Leon Battista Alberti, hanno cercato di descrivere un'arte canonica (canonica come le opere di Raffaello). Fabro opta per un'esperienza non canonica: l'arte come spazio della non-ideologia. Uno spazio dell'esperimento. Alla fine di un secolo ideologico questo è un contributo molto importante.

RUDI FUCHS

Discorso di presentazione di Rudi Fuchs dell'edizione tedesca delle lezioni *Das Gewebe unter der Kruste, Arte torna Arte II*, pubblicata da Gachhang & Springer, Berna 1998, in occasione della fiera del libro di Francoforte, alla Galerie Bärbel Gräßlin, 7 ottobre 1998. Traduzione di Gianni Caravaggio.

Prefazione

Di natura sono scherzoso, e tale rimango fino a salire in cattedra e lo ridivento non appena ridiscendo. Per di più mi riconosco la dote di non essere convincente e di non prendermi responsabilità delle responsabilità che continuamente predico. Ciò non mi turba: è come se, una volta salito sul palco, dovessi recitare una specie di commedia in cui personaggi, passioni, illusioni, giudizi, per appartenere al dramma, debbano essere perentori.

Il pubblico chiede a chi sale in cattedra di essere appassionante perché l'arte di questi ultimi quarant'anni ha suscitato tutt'al più interessi, non passioni. Non è vero, il pubblico, lo studente vuole che ci si appassioni a lui solo. Vuole che si goda a raccontargli il mondo in ragione della sua inappetenza. Io l'ho fatto. Sono stato pratico come chi di natura non è pratico. Come i genitori che ci insegnavano l'esperienza come maestra di vita, i professori che ci insegnavano la storia come maestra di vita... ogni materia era maestra di vita... io ci ho aggiunto l'arte. Sta tutto qui.

Chi mi ascoltava scommetteva sul daffarsi, scommetteva sugli argomenti, scommetteva sulla noia o sulla passione, scommetteva sulle conclusioni, scommetteva sul consenso o sul dissenso. Io facevo da pallina e da *croupier*. Dunque il mio tono non è esortativo ma asseverativo, da *croupier*. Ovviamente sono lì per il giocatore non per lo spettatore, a prezzo chi gioca pesante e ne condivide il brivido.

Feci domanda d'insegnamento all'accademia per scommessa, ci entrai per una mossa azzardata che feci alla burocrazia. Io che in arte sono autodidatta ho voluto tradurre in scolastico l'insegnamento delle discussioni degli *ate-*

liers e dei caffè dei tempi passati. Ho tentato di riformalizzare una teoria d'artista diversa dall'*a priori* dei manifesti dell'avanguardia e dall'*a posteriori* apologetico. Forse avevo bisogno di estraniarmi, vedere facce nuove, occhi innocenti. Erano dieci anni che lo tentavo in vari modi.

Se si riesce a riscattarne la sciattezza (scolastica), la scuola offre il massimo di straniamento dal proprio lavoro, per quanto umanamente possibile, e di identificazione nel lavoro altrui. Queste lezioni non sono che in minima parte quelle fatte, non rappresentano neppure il mio tipo di insegnamento, fondato in massima parte sull'osservazione e la pratica, perché si riferiscono ad un argomento terzo: il giudizio, e come tali devono prendere le distanze. Occorreva allora ascoltarle attenti a ciò che si stava giocando in quel momento; dovrebbe ora essere curioso leggerle col senno di poi.

Non conosco storia dell'arte degli ultimi vent'anni che non ricalchi messaggi promozionali andati a vuoto. I testi-moni sembrano aver chiuso nelle coscienze tutto ciò che è realmente accaduto.

Almeno quattro, cinque generazioni hanno cominciato ad agire e a reagire alla mia «educazione». La prima ebbe come difficoltà maggiore quella di riprendersi da dieci anni di arte concettosa e poco laboriosa. Avevano ammicchito i muscoli dei sensi e della fantasia, rimaneva la buona volontà che, all'epoca, veniva chiamata disponibilità. A quella generazione è dedicato il primo capitolo. Alla seconda generazione, che nacque in clima postpopolare/postmoderno, debole di pensiero ma di attività sfrenata, venne suggerita la differenza tra mondanità ed arte, tra *ponniers* e artisti, tra i nuovi comandamenti, politicamente corretti, e il libero arbitrio dell'arte. A loro sono dedicati i tre capitoli successivi. La terza generazione, se così si può chiamare, visse uno stato di confusione sia civile che estetica, sia scolastica che affettiva. Venne occupata l'Accademia senza chiari obiettivi, per un anno venne impedita ogni attività didattica, si spomò il boom economico sulla pittura, scoppiò la Guerra del Golfo e per la prima volta dopo cinquant'anni dei giovani artisti dovettero pensare che sarebbero diventati degli uccisori di uomini. Fu in quella

situazione che considerai opportuno intervenire riportando nell'Accademia i discorsi che venivo facendo in giro per il mondo, capacitarmi che altrove l'arte viveva normalmente anche in situazioni drammatiche e che occorreva pensare che, sotto le croste, si stavano già ricreando dei tessuti vivi.

Con le generazioni successive pensai fosse il caso di alternare riflessioni pratiche sullo stato delle cose e delle persone in un'Italia in cui, per la prima volta, l'arte si trovava a disagio nel paese dell'arte, mentre andavo alla ricerca di una definizione il più chiara e semplice possibile dell'atto artistico. Il tam-tam «arte è tutto ciò che è chiamato arte» si era trasferito dall'*esprit franglais* ad una volgarità senza patria, tirillando ogni sorta di narcisismo.

A questo punto occorreva pedagogia oltre che didattica. Questi giovani giungevano a Brera così sprovvediti, così passivamente rassegnati che occorreva anzitutto convincerli della dignità di iscriversi ad una scuola superiore di cultura artistica per poi di seguito convincerli alla ricerca della loro identità e dell'identità di un'opera che tende a farsi viepiù evanescente.

È scontata una certa antipatia nella lettura di cose dette a voce, c'è dentro il sapore di ciò che è riferito e che ormai manca di ambientazione, di gestualità, di mimica. Spesso la curiosità non è sufficiente a sopportare il tono della ripetizione dei contenuti a mo' di materia di studio e non di naturale fluire di lettura. Quantunque l'obiettivo di questi discorsi fosse estemporaneo mi sembra abbia lasciato alcune impronte che dovrebbero portare al passaggio di un guado non facile, quello dagli anni Settanta al 2000. Camminare sull'arte in quegli anni era ed è ancora come camminare attraverso un guado. Così gli occhi stanno nei piedi e dicono di cose che non si vedono ma si tastano. Gli argomenti non sono controcorrente ma la attraversano resistendo alla corrente. Non ho voluto togliere, a volte, questo senso faticoso.

Per quanto sembri strano, ripeto, la prima questione non è l'arte, ma il lavoro, forza di reificare (che fare) e poi forza di osservare (arte torna arte) e poi forza di distinguere

(di nuovo comportamento) e poi forza di definire (teoria) e poi daccapo andare a recuperare (la certezza dell'opera), daccapo a recuperare (l'opera svanita dietro la morale). Sono richiesti tanti atti di forza quante sono le mosse. Tutto ciò che non appare in ciò che leggiamo, in ciò che sentiamo, dev'essere scavato a viva forza (sotto la crosta).

Ho sempre parlato a braccio, solo a volte su canovaccio.

A questo punto ci sono pure gli elementi per permettere a chi sta vincendo di fare qualche conteggio, a chi vuole iniziare, di decidere a patti chiari; a chi ha perso – io stesso perdo assai – non occorre dire nulla, non ci sono giustificazioni, si può ancora una volta suggerire che in giro ci sono altre opportunità.

ARTE TORNA ARTE

Capitolo primo

Che fare

Che fare.

La prima cosa che avete notato è che manca il punto di domanda della frase storica: «Che fare?» «Che fare» è «come fare»; con questo motto voi e io ci siamo assunti un ruolo.

Dal momento in cui ho deciso di venire qui per aiutarvi, trasmettendovi come io ho fatto e come ho visto fare ad altri, mi assumevo la certezza di raggiungere l'obiettivo sia che le circostanze fossero favorevoli sia che fossero contrarie. Avete assunto questo ruolo, dal momento che avete deciso di fare gli artisti o di lavorare per l'arte. Voi avete deciso per il fare, siete saltati al di là della barriera, avete deciso di non essere passivi, di non essere indifferenti, di mettere in ballo la vostra giovinezza, praticamente il meglio. Per questa ragione vi stimo e vi rispetto, indipendentemente da come andranno a finire le cose.

Le ultime lezioni storiche che si ricordino in Accademia sono quelle di Arturo Martini; trovate il loro senso in quel libriccino che è un gioiello di lucidità, di intelligenza, di esperienza; si intitola *La scultura lingua morta* ed è il manifesto dell'incapacità di fare, un documento sincero che Martini ha pagato carissimo, ma che lo riscatta da tutto ciò che, facendo, non ha fatto bene. Però dobbiamo riuscire a interrompere la spirale lamentosa dell'arte moderna che, partendo da un senso di impotenza, giunge a uno stato di odio nei confronti di coloro che riescono a fare.

Ogni cosa che si fa non è una cosa che muore lì, ma stimola il movimento, perché l'attività esercita attività, crea realtà nuove che mettono in pericolo le stesse realtà da cui hanno origine; ma chi fa non teme ciò che è già passato perché lui è in ciò che sta facendo. Bisogna però dire che chi

fa corre sempre dei rischi: può fare male, può farsi male; allora sa che deve stare attento, prende precauzioni, non nel senso di farsi intimorire, ma sempre in senso determinato, perché comunque nulla e nessuno lo ferma; può cambiare progetto, strumenti, circostanze, ma ce la farà, perché chi fa deve avere fantasia, intelligenza, vitalità, adattamento, pazienza, velocità e infine capacità risolutiva. È per questi attributi, non certo per il potere politico o quello del denaro, per i quali si è sempre abbastanza in basso nella scala sociale, che il ruolo dell'artista è da sempre prestigioso.

Ma ora passiamo ai modi di chi fa. Chi vuole fare si mette subito in moto e può cominciare a fare partendo da qualsiasi cosa: il punto di partenza è indifferente, è il come si sviluppa che poi qualifica il suo fare. Allora possiamo dividere i momenti di azione.

Il primo momento di azione è lo sguardo. Proviamo ad analizzare quali sono i tipi di sguardo; i vari modi con cui si guardano le cose. Le cose si possono guardare perché si vogliono prendere, usare. Questo sguardo valuta le cose in ragione del loro peso, della loro consistenza, dei loro contorni e in genere di quegli elementi che possono essere in rapporto con la nostra morbidezza, con la nostra epidermide, con il loro uso e con il nostro uso.

Diverso è lo sguardo del desiderio, che tende al possesso di qualcosa, a penetrarla, a creare una relazione, una tensione tra noi e l'oggetto del desiderio; è uno sguardo puntato verso persone o verso qualcosa di animato, alle attività biologiche, fisiologiche. È lo sguardo che tende a orientare l'oggetto nell'orizzonte delle attese dei nostri sensi.

C'è lo sguardo di situazione, di circostanza, che viene regolato in base alla situazione dell'ambiente, indipendentemente dallo stato d'animo, dai desideri... esso tende a rappresentare l'adattamento, in senso attivo, passivo o neutro, all'ambiente. Può essere aggressivo, di paura, o indifferente. È uno sguardo mimetico e vuole rappresentare solo se stesso; lo sguardo stesso.

C'è ancora lo sguardo di superficie, quello che ci aiuta a muoverci tra le cose: per esempio, quando camminiamo,

possiamo pensare ad altro e allo sguardo affidiamo un controllo minimo sulle cose.

C'è un altro sguardo, quello del pollo. È uno sguardo che da una parte tende a dimostrare il disinteresse verso le cose, da un'altra tende a figurare che dietro ci sia un pensiero su questioni molto importanti. Se ci pensate, il pollo per noi è un animale che subisce, che è pronto a scappare; eppure il suo sguardo è sempre di una fissità indifferente. Non guarda nulla con acutezza o con interesse, è uno sguardo ostentatamente ottuso, perché sa che tutto ciò che accade è contro di lui, contro la sua inattività. Qualsiasi cosa lo renderebbe responsabile di una qualche scelta. Lui non guarda mai niente.

Del tutto opposto è lo sguardo del «come fare». È uno sguardo preciso: su qualsiasi cosa si posi, è come se quella cosa fosse definitiva, quindi la penetra. Non è uno sguardo eccitato, ma quasi solido: dovunque si punti, sia esso un oggetto banale o prezioso, questo sguardo lo tratta con la medesima cura, lo scompone e lo ricompone. Si nota che sta già compiendo un'operazione attiva sulle cose, come le manipolasse, sta attento a non farsi sfuggire nulla. Naturalmente ci sono pause nel «come fare»: i momenti di riflessione, i momenti di attesa e di pazienza, però lo sguardo è sempre attento perché ancora non sa quali elementi possano essere importanti e quali secondari. E quello che noi consideriamo lo sguardo intelligente, acuto, perché misura ogni punto con rispettosa cura, perché sa che, nel suo fare, una vite è importante quanto un teorema, perché sa che, nel processo del suo lavoro, tutto ciò che gli sfugge renderà fragile il suo modo di procedere.

Dunque chi pensa al «come fare» prima deve guardare e deve imparare a guardare nel senso del «come fare». Una volta guardata la cosa nel senso del «come fare», e con la sicurezza di averla guardata con esattezza, il nostro amico si mette a fare. Non voglio dire che si mette a fare a caso, ma non voglio neanche dire che si mette a fare sapendo esattamente cosa farà. Comincia a lavorare d'assaggio, su un particolare, con tutta l'acutezza ma anche con tutta la carica critica del suo sguardo, per vedere se ciò che fa dà i risultati che pensava di ottenere o se, comunque, an-

che i risultati ottenuti casualmente lo possono aiutare nel suo fare o a fare meglio.

Ora ha cominciato; naturalmente, avendo cominciato ad agire, ottiene dei risultati. Questi risultati sono in parte previsti e in parte imprevisi. In un modo o nell'altro questi risultati, questo prodotto delle sue azioni presenta alcune caratteristiche tecniche, culturali, alcune dettate dal caso, altre che non conosce, apparenze o dati nuovi nei confronti dei quali è impreparato.

A questo punto, con la calma che lo contraddistingue, si mette a valutare tutte queste cose, rifacendosi non solo alla propria esperienza, ma anche a esperienze analoghe. Non vuole perdere tempo a lambiccarsi in questioni che altri, altrove, hanno già risolto; affronta dunque le culture che sono in relazione con ciò che sta facendo. Ma per il senso di responsabilità su ciò che fa, che è una sua caratteristica, egli non applica queste culture se non dopo averle passate al vaglio della sua esperienza: valuta se la tecnica adottata era quella giusta per ottenere quei risultati, se il livello era sufficiente; analizza la natura ed il senso del lavoro secondo quei modi e contenuti che noi chiamiamo cultura. Teniamo presente che non parliamo di come fare il golfino o di come riappendere le luci. Dunque l'elemento cultura è l'elemento portante del nostro fare.

La cultura si presenta sotto vari aspetti. Ne enuncerò alcuni come semplici esempi, dato che enunciare priorità culturali è già andare in senso contrario alla cultura. Se uno disegna solo per calmarsi i nervi, deve saperlo: lo fa quando è nervoso e non va a porsi altri problemi; adotta la stessa diligenza che si usa per una cura. Se invece ciò che faccio serve a ciò che faccio, questa domanda genererà subito la risposta al «che fare» in seguito. Ogni cosa che si fa va a finire insieme ad altre. Ogni volta che si fa qualcosa, si rompe il guscio dell'uovo e il contenuto si sparge intorno. E qui il problema si scompone come una scatola cinese: l'uovo che noi o altri ne possiamo fare, le conseguenze, le reazioni, le aspettative. Per non divagare devo ricordare che ogni cosa che si fa è frutto di una cultura complessa, ma se ne può anche individuare un indirizzo culturale più preciso, più specifico. Ebbene, per non perdere tempo bisogna

partire da quello e su quello confrontarsi, ma anche guardare a fondo, perché un errore di giudizio o un'adesione superficiale possono mettere in pericolo tutto il lavoro. E come imbarcarsi in un viaggio per un paese sconosciuto con una persona sconosciuta. Perché il lavoro che abbiamo davanti in questi momenti per noi è ancora un paese sconosciuto. Dobbiamo allora esaminare bene quell'area culturale, chiederci da cosa abbia origine e come si stia sviluppando.

Altro elemento fondamentale di chi lavora secondo il «come fare» è l'imprevisto, accompagna tutte le azioni. Anche una cosa fatta secondo le regole, secondo tutte le attenzioni, viene diversa dal previsto. Un errore, anche se risultato di una distrazione, del caso, può rivelarci una regola segreta delle cose, una regola segreta del lavoro, lo spazio delle possibilità che ancora la nostra intelligenza, la nostra cultura, la nostra tecnica non ci avevano rivelato.

Però, la capacità di leggere l'imprevisto è determinata dalla nostra tecnica, dalla nostra intelligenza, dalla nostra cultura, dalla nostra capacità d'azione. E appunto su questa relazione che noi possiamo costruire cose mai state prima.

Prima lezione tenuta all'Accademia di Brera, novembre 1983.

I materiali dell'arte.

Quando parliamo di arte capita sempre di pensare a cose fatte in marmo, bronzo, dipinte, affrescate. Per capire il perché ci avviciniamo alle opere d'arte in questo modo, dobbiamo capire come nella storia dell'umanità siano sempre usati i medesimi materiali. Essi non sono stati i soli materiali impiegati dall'arte, ma i residui dell'arte prodotta nelle varie epoche. Sono resti legati ad altre attività, preservati non perché fossero prodotti d'arte, ma perché legati ad altre attività umane... alla pratica religiosa... e, per la maggior parte, al culto dei morti, dunque con caratteri religiosi e funerari.

La tomba è una costruzione che permette all'uomo di far rimanere qualcosa di sé il più a lungo possibile. La perso-

na che vuole la tomba indistruttibile può darsi che per tutta la vita abbia avuto opere d'arte distruttibili. Il concetto di religione, di sacro, è legato per certi culti all'idea di continuità, quindi a un luogo sacro, un luogo che perpetua immagini sacre. Tutto questo non è tanto legato all'arte in sé ma alle funzioni che in quel determinato momento l'arte svolge. E comporta una prima domanda: come si può usufruire della cultura che ci arriva dall'arte antica?

Occorre intelligenza per capire le rappresentazioni. Quelle della morte devono farci comprendere la vita; manufatti simili, che erano invece stati prodotti per la vita, avevano un altro modo di essere e di apparire... Certe opere erano state fatte per la rappresentazione (ritratti in bronzo o dipinti di generali, papi, padroni...) di persone che volevano esprimere il potere e il prestigio. Comunque, queste opere quando uscivano dalle botteghe di grandi artisti presentavano sempre un'autorevole indipendenza, pur essendo funzionali al motivo per cui erano state commissionate: erano opere d'arte.

Dobbiamo anche tener presente che, quando parliamo di arte, parliamo dell'arte che ci è più vicina. Fino a ieri e tuttora è di fatto impossibile avere una visione universale dell'arte. Comunque è della nostra epoca la scoperta della perdita del centro, che non va intesa nel senso che prima c'era il centro e ora non c'è più, ma nel senso che abbiamo cominciato a guardare oltre la siepe del nostro piccolo orto, della nostra tribù. Questa scoperta l'abbiamo chiamata prospettiva, e la sensibilità della nostra cultura è rinata (rinascimento).

Guardando l'arte da vicino, ci facciamo certe idee, però quando tentiamo un discorso più ampio dobbiamo anche valutare l'arte come appare nelle varie civiltà, perché tutte le civiltà hanno l'arte come patrimonio genetico. L'arte è genetica. Ogni civiltà ha un'arte propria. Se pensiamo ai popoli nomadi, vediamo un'arte di gente che si sposta. È un'arte che si tramanda per tradizione fattibile. Arrivati nel nuovo luogo, assieme al nuovo villaggio si costruiscono le nuove opere d'arte. Molte delle caratteristiche di queste arti riemergono nell'arte contemporanea delle civiltà evolute tecnicamente e nuovamente nomadi. Come una lette-

ratura orale, così l'arte fattuale. Le persone abituate ad avere i fiori in casa (e l'abitudine ai fiori è esattamente come l'abitudine ai quadri) sanno che da ciò deriva un'attività creativa, compositiva e anche culturale dei sensi della quale non possono fare a meno. Certo, è molto più facile che questa cultura si diffonda in un luogo dove ci sono fiori sempre. Chi è abituato ad avere fiori in giardino, prepara il suo contesto fiorito esattamente come un artista prepara un quadro.

Torniamo al problema dell'uso dell'arte e della cultura antiche; c'è da dire che se noi abbiamo una prospettiva distorta sull'opera, sul suo significato, non riusciamo a capire quale sia il vero processo artistico che ha portato a quel lavoro. I cattivi artisti che copiano l'antico sono cattivi artisti per un motivo: non vogliono rimuovere l'uso per cui quell'opera è nata e, di conseguenza, ne amano la parte morta, la parte cadaverica. Mentre dicono che hanno nostalgia del passato, copiano la parte cadaverica dell'opera e non sopportano che ne sopravviva la vitalità.

I lavori hanno parti vive e parti morte. Possiamo leggere il rapporto che hanno gli artisti con il passato in base alle scelte che operano a favore di parti vive o morte. Questo non vale soltanto per gli artisti della vecchia pittura o della vecchia scultura, ma anche per quelli che producono l'arte di ieri e l'arte di stamattina. Se usano la parte cadaverica, significa che il loro è un atteggiamento repressivo: cercano di bloccare l'arte, di anestizzarla, di imballarla. I materiali non hanno un tempo solo in quanto stanno in piedi o cadono a pezzi: hanno anche un tempo di vitalità. Se non rivitalizziamo queste cose, se a un certo punto non riprendiamo in mano Caravaggio, tutta la «carravaggeria-vita» va in niente. I bravi artisti, appena vedono che qualcuno sta per essere dimenticato, lo recuperano in qualche modo: l'ha fatto Caravaggio, l'ha fatto Raffaello e l'ha fatto Fontana con Medardo Rosso.

Mi vengono in mente i *pompiers* - così erano chiamati dagli artisti d'avanguardia gli artisti «di regime» della Francia dell'Ottocento - : di Michelangelo, Raffaello, Leonardo copiavano la parte morta. Non c'è differenza fra la persona viva e la mummia. In termini plastici, la mummia dà

meno problemi. Se si prende un corpo vivo e lo si mummifica, di quel corpo si esprime la parte cadaverica anche se l'apparenza, a volte, quasi ci guadagna. Questo tipo di artisti ha il senso dell'esteriorità molto accentuato (dato che c'è solo esteriorità...).

Non è così semplice invece vedere la parte viva né in Fidia, né in Correggio, né in Boccioni, né in Melani. Non per niente Michelangelo o Correggio sono spartiti per secoli. Nei secoli passati, c'erano artisti che non riuscivano a vedere la parte viva perché non osservavano dal punto di vista giusto, non avevano la luce giusta e non stavano pensando in maniera corretta; perciò li vedevano morti e li stavano dimenticando. Per vedere una cosa viva bisogna entrare in sintonia. Noi adesso siamo in sintonia con certi artisti e probabilmente non lo siamo con altri che non abbiamo sotto gli occhi. In questo periodo c'è grande difficoltà a stare in sintonia con l'informale. Ricordo come si guardava e quali fossero i termini di percezione e so che ci sono cose che sono oggi trascurate. Vedere solo le parti morte è il gusto *ponzpie*.

In tutta l'arte di questo secolo c'è stata battaglia sul barocco e non è facile capire come mai proprio sul barocco. Probabilmente è accaduto e accade perché, vivendo un analogo periodo manierista, gli artisti sentono quel bisogno metafisico che dopo il manierismo venne risolto dal barocco ma non è chiaro come risolverlo oggi.

La sensibilità dell'umanità è determinata dall'artista. L'artista in tutti questi sforzi sta probabilmente cercando di sviluppare una nuova sensibilità, che in questo secolo è stata chiamata metafisica e domani sarà chiamata in altro modo. Ma è pure ruolo dell'artista mettere in luce lo spirito del tempo e richiamare nel proprio tempo tutti gli artisti affini del passato. L'artista se ne alimenta e passa questo alimento agli altri fino a che si apre la sensibilità, si spalancano il cervello e l'animo e a quel punto la disponibilità verso quel problema, quel tema, quell'artista, sembrerà naturale. Per arrivare al barocco ci sono stati cento anni di guerre di religione, di massacri e poi, d'improvviso, questa sensibilità sembrò naturale anche se erano stati gli artisti a crearla. Non a caso Caravaggio finì a coltel-

late. Finì a coltellate perché gliene combinavano di tutti i colori: essendo quello un periodo in cui si rispondeva a coltellate, egli rispose così, tutto lì. È anche pazzesco pensare come negli anni Trenta, quando tutti facevano arte figurativa, se la presero con De Chirico, in definitiva, nonostante lui facesse pere, mele e via dicendo, era ovvio che si trattava di una questione metafisica. Allora finché De Chirico diceva che quello era un quadro metafisico perché al posto di una faccia ci metteva un manichino o una prospettiva sbagliata erano tutti d'accordo. Quando invece faceva metafisica dipingendo come Rubens, allora la gente si incazzava.

Ora concludiamo. L'arte antica è qualcosa che ci rimane dal passato. Sono oggetti rimasti in un armadio che noi apriamo, come quando capita di scoprire la valigia della nonna, troviamo alcune cose che sono lì in quanto legate al mondo affettivo della persona, altre perché sono state dimenticate, altre perché molto importanti e preziose. Allora, dato che non possiamo tenere tutto, dobbiamo fare una cernita e buttare un mucchio di queste cose. Il problema è di stare molto attenti a questa selezione, a quello che buttiamo via, a quello che teniamo e a come lo rileggiamo. Altro è quello che avviene nella vita. Se pensiamo di adottare per la nostra vita gli stessi criteri della soffitta, sbagliamo ancora: esistono cose effimere, provvisorie, adesso hanno la funzione che hanno perché sono determinanti solo per oggi, ma forse non le troveremo nella soffitta.

Abbiamo due tipi di arte: una che viene fatta per il contemporaneo, ma lascia sedimenti concreti, l'altra, che non lascia niente però si trasmette, come succede per gli Indiani d'America, di giorno in giorno, per cultura orale e fattuale. L'una e l'altra sono genuine, sono come un messaggio che passa per via endovenosa, come una trasfusione da artista ad artista. Ma possono anche trasmettere dei retrovirus. In queste lezioni porterò gradatamente il discorso sul piano delle responsabilità. L'artista ha un vasto arco di responsabilità. Di solito, questa responsabilità, che l'artista si è attribuito, si è tentato di deviarla sul sociale. L'artista perciò deve stare attento a preservare, a riguadagnare que-

sta responsabilità e a tenerla ben indipendente dalle responsabilità che gli vengono addossate. È solo su queste responsabilità esterne che di solito l'artista viene preso in castagna, viene accusato come responsabile della società. L'artista è una persona che fa la società, ma non è responsabile delle stupidaggini sociali. E se da una parte l'artista dice: «Io sono irresponsabile di quanto succede», dall'altra è totalmente responsabile sui 360 gradi della persistenza dell'umano nell'uomo.

Carrara, 12 marzo 1981.

Come si svolge il proprio lavoro.

Il lavoro parte da una spinta emotiva. Uno ha voglia di lavorare, voglia di fare qualcosa, più o meno di fare quella cosa. Quando questa voglia di fare, e di fare quella cosa, acquista una costanza emotiva, si comincia a organizzare la volontà in quel senso, iniziando così un processo nel quale la volontà stessa tende a organizzare l'emozione. Chiamiamo questo processo elastico attività professionale.

Cosa succede? Si imposta il nostro pensiero, la nostra attenzione, il nostro modo di far sì che ci sia questa spinta emotiva, lì si coltiva in modo che alla fine si trovi quanto di buono, di desiderabile, di piacevole c'è in questo lavoro. Bisogna avere questo atteggiamento positivo, di disponibilità per trasformare (che poi è anche una forma di creatività) quella che è una situazione né bella né brutta, né interessante né poco interessante, e trovarci gli elementi che possono renderla ricca. Tutto ciò dipende appunto da noi, dalla nostra capacità di andare a scovarli. È un po' quello che succedeva, immaginate, nell'arte tradizionale, quando a un pittore veniva commissionata... una «santa Caterina»; al pittore non importava granché di santa Caterina, ma è il suo lavoro e dal suo lavoro viene fuori la capacità di tradurre, trascrivere in qualsiasi caso i propri elementi creativi.

Occorre però anche un'eccitazione, una tensione per poter fare le cose bene. Così la spinta emotiva si sposta dal-

l'insieme al particolare, dall'idea allo strumento dell'idea, dal soggetto alla materia del soggetto. Dopo aver in qualche modo visto su quali idee si pensa di lavorare, si fanno delle prove; si guarda se questo si può fare in questo modo, poi si prova in quell'altro modo e in quell'altro modo ancora... Il risultato di un'opera è dato da questa capacità, questa immaginazione, questa ingegnosità.

Per fare un quadro bisogna fare prove di colore, di linea, di impostazione, e anche prove tecniche. A volte si perde la maggior parte del tempo a prepararne il fondo, se si sbaglia il fondo non viene bene più niente; anche una cosa banalissima può essere determinante nel risultato. Quando si riescono a organizzare bene gli strumenti si ha un'opera che fa sempre bella impressione; più o meno è quello che la gente vuole. Ma un'opera è anche messa in prova di concetti e di idee, anche la scelta e l'organizzazione finale di questi subiscono modifiche durante il processo e possono giungere all'arrivo molto diversi da quello che erano all'inizio. Lo riscontriamo nei quadri antichi dove a volte non solo cambia il soggetto, ma dove lo stesso soggetto viene trattato anche concettualmente in maniera diversa. Lo constatiamo anche dalle sovrapposizioni; quando abbiamo la possibilità di fotografare i quadri a strati, vediamo come il soggetto, in un primo momento tracciato in un certo modo (con certi concetti, certe idee, certe impostazioni), viene modificandosi: personaggi vanno via, altri arrivano; concetti che erano impostati secondo una logica vengono completamente cambiati. Modifiche che è molto più difficile notare in un'opera contemporanea, anche se sono altrettanto presenti.

Alla fine il lavoro ha concetti, tecniche, motivazioni e ancora emotività. L'emotività che ha accompagnato il lavoro dall'inizio è arrivata al massimo alla fine.

Brera, maggio 1984.

Come si guarda il proprio lavoro.

Ogni opera quando giunge a conclusione ha dietro a sé tutta la sua e la nostra storia, però ci tocca guardarla come se la guardassimo per la prima volta. Tutti voi, infatti, pur ai primi anni, ai primi mesi di esperienza, vi rendete conto che non si riesce mai a vedere il proprio lavoro subito dopo finito; bisogna lasciare un intervallo, bisogna decongestionarsi un po', perché poi dobbiamo metterci di fronte al nostro lavoro con occhi diversi da come lo abbiamo guardato fino a quel momento. Non solo, ma dobbiamo atteggiarci a persone estranee a questo stesso lavoro. Abbiamo anche bisogno di altre persone, di chi ci sta vicino, di chi in qualche modo ha con noi affinità, per fare da terzo, da quarto occhio e ci permetta anche di discuterne.

Significa dare inizio a quello scambio emotivo, culturale, civile, umano, ... di cui l'opera sarà, d'ora in poi, di volta in volta, soggetto ed oggetto. Ma se si pensa e, al caso, si dice: «Ah, io volevo fare questo, questo, questo, questo e questo...», è come se davanti al lavoro finito si ponesse uno schermo, quello di cosa «si voleva fare» rispetto a quello che è stato fatto.

Avevamo parlato della spinta emotiva per poter iniziare: la prima cosa che deve sparire a questo punto è proprio la spinta emotiva. Bisogna farsi una certa violenza per cancellare ciò che ha fatto di quel lavoro qualcosa che ci appartiene, che è legato alla nostra pelle, al tempo che abbiamo perso, che gli abbiamo dedicato, ai nostri preconcetti... annullare... adattarci a guardarlo senza passione. Non è facile ed è anche abbastanza doloroso. Dobbiamo anche demotivare il lavoro. Se avevamo ragioni per cui quell'opera doveva essere eseguita, dobbiamo dimenticarle. Specializzato il lavoro, dobbiamo dimenticarne i migliori spettatori. Migliori perché abbiamo più informazioni su quel lavoro di ogni altra persona. Questo può portare al punto che può venire voglia di distruggerlo.

Questa crisi, questo rifiuto, questa reazione naturale vanno calmati. È questo il momento in cui valutare la forza di carattere: si deve reggere questo senso di vuoto, non

aver paura. Con l'esperienza, diventa un po' più facile... è più una paura dei primi anni di lavoro; poi, con il tempo, almeno un po' passa. Un pochino di tremarella, però, rimane sempre, anche perché il nostro è un lavoro che si svolge sempre con i fucili puntati addosso. Si giunge così al momento dell'autogiustificazione.

Adesso tratterò una serie di temi pratici.

1) Voglia di fare e di continuare. Si dice: «La voglia di fare è più importante del risultato»; che alla fine suona: «Se io riesco a vivere di punti di partenza, va bene anche». Può valere per i dietranti. Il pittore della domenica va...; si fa il suo alberello... guai se gli tolgono questa possibilità, il suo alberello viene come viene, ... torna felice, sporco, puzza di colore, però felice e contento e pronto a fare un'altra settimana d'ufficio. È il massimo che sia riuscito a ottenere ed è anche il massimo che lui voleva.

Per noi è tutto diverso. È questo il punto in cui si decide di protrarre il momento della riflessione. Lo si manda al di là, al momento del giudizio. Ciò permette di ricreare emotività e riavere fresca la possibilità di ricominciare; ma non si ricomincia più nel vuoto; la nuova spinta sarà più reale, la capacità di organizzare i concetti più concreta.

2) La forza di carattere. Il nostro lavoro è al 70 per cento una questione di carattere, al 20 per cento una questione di capacità, all'1 per cento, che è già molto, una questione di fantasia; nell'altro 9 per cento metterci quello che volete. Perché dico che l'1 per cento è una questione di fantasia? Perché, vedrete che nell'arte appena c'è l'1 per cento di fantasia, subito un'opera brilla fortissimo. Quando c'è veramente, la fantasia brilla, ma molto spesso tutto crolla proprio per mancanza di carattere. Se andate a prendere l'autobus, c'è sciopero e non lo trovate, è una cosa; però tante volte nel nostro lavoro noi pensiamo di essere sull'autobus e invece siamo ancora a terra e ci siamo lasciati trascinare dalle fantasicherie, da quello che immaginavamo di fare, da quello che avremmo voluto fare.

3) L'esame economico. Quello che io chiamo «esame economico» ha leggi precise e si può sintetizzare così: econo-

mia di lavoro, vale a dire ottenere con meno lavoro possibile, con il minor numero di mezzi e il minor dispendio di energie possibili, una percezione, un'immagine, il piú semplice possibile. Se per esempio posso ottenere un certo risultato con tre pennellate invece che con cinque, è meglio. Se un effetto scultoreo è stato reso con tre colpi di scalpello invece che con cinque, è meglio. Se riuscite a ottenere una cosa con tre colori, è meglio che con cinque colori. Se potete ottenere lo stesso risultato con tre materiali, è meglio che con cinque materiali; molto meglio sarebbe con due materiali; a volte l'ideale sarebbe di ottenerlo con uno. Se mettete quattordici rossi e venticinque blu, vi viene sempre un pasticcio. E vedrete come nell'economia del proprio lavoro si vengano progressivamente riducendo i mezzi. Anche l'immagine deve avere una sua economia: le immagini troppo complesse sottraggono sempre una qualche incertezza. Invece si cerchi sicurezza di lavoro, capacità di vedere quale sia il punto, la chiave di volta del lavoro, il nucleo, la sua organizzazione formale, spaziale, concettuale. Una cosa troppo arzigogolata è difficile da mettere a fuoco.

Ci sono due scuole. Una è quella che ci propone il metodo che viene dai Greci: si parte da un massimo di lavoro di ricerca per ridurre i mezzi e rendere la percezione semplice. In pratica, anche se non è canonico questo tipo di lettura, è il metodo, per esempio, di Michelangelo, il metodo del non finto: riuscire a fare una cosa anche senza finirla, anche senza completarla, ottenendo però il risultato che la percezione rimanga proprio di semplicità. Pensate al percorso di Michelangelo e vedrete come le prime opere siano molto piú complesse delle ultime. C'è una lunga ricerca verso la semplicità e questa è un po' la storia dell'arte occidentale: partite da sistemazioni complesse e poi man mano, con la maturità, renderle piú semplici, piú sintetiche, piú essenziali, piú ridotte. Il massimo con il minimo. Che il lavoro non si veda... Per il culto della «naturalezza», che proibisce di vederlo per pudore. Ecco anche perché portavo l'esempio dei Greci. In questo senso adesso noi parliamo della semplicità. Nel Partenone abbiamo solo la sensazione di una cosa fatta meglio, con maggiore armonia, con maggiore semplicità e il concetto di semplicità coincide con quello di qualità.

C'è una seconda scuola, secondo la quale tutto si sviluppa attraverso l'allenamento fisico e spirituale per concludersi in quello che, in arte negli anni Cinquanta-Sessanta, è stato chiamato gesto, che non è altro che la sintesi concreta di questo vissuto. L'esempio è quello della pittura orientale (cinese, giapponese, anche indiana); noi l'abbiamo a Ravenna. Ho visto in Giappone lavori in cui con una sola pennellata vi si presentava davanti agli occhi un campo di papaveri, ma sentivate anche che era proprio primavera, che quel giorno c'era vento e che c'era appena stata la pioggia. Per fare questo occorrono anni e anni per arrivare al punto in cui un'attività minima riesca ad abbracciare tutto.

Teniamo sempre presente che queste sono distinzioni per semplificare; non è che queste due scuole non si attraversino di continuo. La malattia della seconda scuola è però il funambolismo... pelo per pelo... virtuosismi, vere e proprie trine. La soluzione è sempre stata trovata da quelli che noi chiamiamo i classici: hanno interrotto il senso del lavoro, la giustificazione della cosa tramite la fatica. Solo le persone di poca cultura misurano la qualità sulla base del quanto lavoro. In ogni civiltà vive il concetto di semplicità, del non fare vedere la fatica, il lavoro. La coscienza della qualità va contro l'ostentazione del lavoro.

Il nostro lavoro ora guardiamolo come uno fra i tanti che l'umanità ha prodotto... vogliamo vedere come ci sta! Facciamo... quello che chiamerei confronto: casi analoghi con tecniche simili. Cominciamo col vedere chi altri ha fatto una cosa del genere piú o meno nello stesso modo, decidiamo se preferiamo quella dell'altro o la nostra, valutiamo come potremmo eventualmente migliorarla, cosa dovremmo modificare. Prima ho parlato dello stesso modo. Ora vediamo il modo diverso... Van Gogh ha fatto le scarpe in certo modo, in altro modo Rembrandt... Ci serve confrontare e ogni volta decidere, aggiustare...

Ora dovremmo dare al tutto una valutazione, vedere se tecnicamente va bene, se va bene non solo in sé, come opera, ma anche in concreto, per ciò che serve, dove va, dove potrà andare. Ed è molto utile cominciare a spostare un lavoro, metterlo qui, lì, in un altro posto... e, se ciò non è

possibile, immaginare tutti i posti dove potrà andare. Vi renderete conto che un'opera in una galleria è diversa che in un museo, è diversa in una collezione, è diversa se rimane in un angolo. L'opera cambia faccia a seconda del luogo.

All'inizio bisogna muovere il lavoro, poi, con il tempo, esso comincia a girare per conto proprio. Un giorno in cui vorremo divertirvi, anzi vorrò divertirvi voi, non divertirvi, perché la cosa è abbastanza pensosa, parleremo di come i lavori rischiano di andare a finire. Per quanto uno possa stare attento, li controlli, li blocchi, dipendono dagli uomini e gli uomini sono quello che sono, li usano proprio come vogliono. Allora, qual è la sola possibilità? Inserire qualcosa che li renda, oltre un certo limite, inutilizzabili (quando vi racconterò un po' di episodi, però, vi renderete conto che è sempre più difficile) o, più realisticamente, immaginare se nelle situazioni più disastrose, in qualche modo quel lavoro possa reggere.

4) Il minimo consenso. Dietro ogni lavoro deve esserci un minimo di consenso, deve esserci qualcuno che in qualche maniera riesca a dividerlo, perché altrimenti rischia di rimanere tutto dentro di noi, qualcosa di incommunicabile, che può, con l'andare del tempo, condurre alla schizofrenia, all'incapacità di comunicare. Dobbiamo vedere se questo ha capacità di comunicare se stesso, di creare un rapporto... Allora occorre cercare, magari anche stimolare questo consenso. Tutti gli artisti si sono sempre creati un giro di persone, anche minimo, ma intelligente e non plagiato, indispensabile per proseguire nel lavoro. A questo punto bisogna vedere a quali altri lavori il vostro sia affine, con quali possa legarsi, creare contesto. Vedete come da una partenza dove il lavoro veniva estraniato si giunge ad un arrivo in cui ci se ne riappropria. Finito il lavoro, lo buttiamo da una parte e noi ci buttiamo dall'altra. Poi, gradatamente, ce lo riavviciniamo. Solo a questo punto guardiamo anche l'originalità e, sotto questo aspetto, si modificano: valutazione d'uso, minimo consenso, affinità, moda, leggibilità.

Brera, 3 maggio 1984.

Come si guarda il lavoro degli altri.

Siamo alla Pinacoteca di Brera. Ci siamo fermati perché qui riusciamo a non dare fastidio ai visitatori e le opere si prestano al confronto.

Nella precedente lezione abbiamo parlato di confrontare il nostro lavoro con quello degli altri: un primo passo è proprio vedere come e quanto, di un problema analogo, di un soggetto analogo o di una questione tecnica analoga, un altro abbia risolto. Siamo sempre molto pacifici quando l'affrontiamo nella testa, teoricamente, ma quando dobbiamo affrontare la tecnica, tutte le nostre idee vanno per aria e riprendono terra solo nel momento in cui si realizza un lavoro vero e proprio. Uno che è fuori del problema pratico della realizzazione di un'opera, di fronte a un Boccioni pensa quali siano stati i problemi storici che Boccioni ha affrontato. Quello che interessa noi, è come li abbia affrontati in concreto, come abbia preso in mano il pennello. Sembrano discorsi banali, ma è su questioni di questo tipo che ogni giorno dobbiamo risolvere problemi precisi. Quando vi mettete a lavorare e poi a discutere sul vostro lavoro, cosa viene fuori prima di tutto? Non si adopera così il colore... Si usa questo pennello invece di quest'altro e così via. Qual è lo scopo che noi dobbiamo ottenere?

Quando dipingiamo, per esempio, lo scopo principale è senz'altro il colore. Possiamo rinunciare a tutto ma non a questo che è l'elemento base, che permette a un lavoro, a un quadro, a un'opera di avere un dialogo con ciò che sta fuori... Il primo dialogo avviene attraverso il colore. La prima cosa che affrontiamo è proprio il colore, anzi, direi meglio, la luce. Ma perché dico colore? Perché il colore è un dato più pratico: è la luce in pratica. Qui abbiamo tre «valori-luce» (Picasso, Boccioni, Carrà), e mi sembra che questo sia abbastanza evidente. Se facessi un'inchiesta su quale di questi lavori ha più luce (indipendentemente dal fatto che sia un notturno o un'alba, un tramonto o dipinto con colori chiari o scuri), credo che non ci sarebbe discussione: chi ha più luce è proprio lui, Picasso; e ci troviamo di fronte a un Picasso mediocre. Chi ha visto la mostra della collezione del-

l'Ermitage a Lugano, sa che questo lavoro, a confronto con quelli di Lugano, farebbe la figura di uno schizzetto di studio... In Boccioni, invece, abbiamo questo abbassamento di tono, come se davanti si fosse frapposto qualcosa... come se fosse stata data della cera sporca... Quindi c'è un rapporto tra colori piú puliti e colori piú sporchi. Infine, Carrà. Abbiamo questa specie di notturno. Lui ha anche cercato i colori divisionisti, ... però non ha funzionato... Sembra che lì la lampadina sia rimasta spenta. Non abbiamo piú la sensazione che si tratti di colore. Possiamo dire che c'è una specie di luna... non che c'è luce di colore. Passiamo a un altro ordine di valutazione: chi di costoro ha usato piú varietà e piú modulazione di colore? Voi vedete che qui, nel Picasso, ci sono pochissimi colori; nel Boccioni ce ne sono molti di piú, tante variazioni; là, nel Carrà, abbiamo un'infinità di variazioni, c'è un continuo andare sopra, sopra, a trasformare un verde in trenta verdini che poi non sono piú neanche un verde; oppure un grigio in tanti grigini che non sono piú neanche un grigio... Che cosa possiamo dedurre? Quello che nella lezione precedente avevamo definito «economia di lavoro»: maggiore è l'economia di mezzi, maggiore è l'effetto luce, maggiore l'effetto colore.

Altro passaggio... altro giro... Se noi vediamo tutto il lavoro per cercare di unire, di far coincidere, di avvicinare un passaggio di colore, notiamo che qui, nel Picasso, sono pochissimi i passaggi di colore, sono proprio diretti; qui, nel Boccioni, ne abbiamo di piú; nel Carrà, ne abbiamo tantissimi. In Picasso abbiamo una strada diritta, in Boccioni abbiamo una strada che va un po' a zig zag, ma comunque in qualche modo arriva, in Carrà abbiamo una specie di filigrana, sentieri che si incrociano dove si può passare la vita e non si arriva mai dall'altra parte. Questo ci porta a considerare anche che queste cose non succedono cosí, esemplarmente, solo in un quadro; succedono un po' in tutto. Quando uno ha sbagliato l'impostazione e non riesce a trovare l'occhio giusto, non ha educato l'occhio in maniera giusta, anche se con il passare degli anni diventa meno idiota, certo non supera i suoi difetti. Vi rimane sempre invischiato. Se metterete un Carrà vicino a un De Chirico, notate come De Chirico vada giú sparato: quel colore è quel

colore e sa il livello di quel colore; se usa quel verde è quel verde anche se è un verde bigio, se è un verde azzurrato, se è un verde con dentro del giallo, se ci ha messo un pelo di nero... Va giú preciso... proprio come far di conto: il risultato è quello che è, non ci sono dubbi. Vedete che Carrà invece ha sempre questo ritornare su, tirare e ritirare... Perché? Perché sperava che il caso lo aiutasse a risolvere ciò che non aveva ben chiaro in testa. Comunque, se li mettete vicini, noterete qualche distinzione tra chiarezza e incertezza.

Terzo passaggio: come hanno, questi tre artisti, sviluppato il problema della stesura dei colori? Se analizzate un particolare, vedrete che questo modo di dipingere a retino (per tratti) lo trovate anche qui e anche qui... Però qui [Picasso] è lasciato semplice, senza la preoccupazione di dover fare trecento cose in una. Teniamo conto che questo è un abbozzo, cioè è quasi lo scheletro di un modo di lavorare. Comunque Picasso, anche quando lavora in un modo piú conclusivo, in una maniera piú ampia come spettro di impressioni, non cambia modo di lavorare, lo rende, diciamo, piú curato, piú armonico, anzi, sotto certi aspetti, ancora piú semplice di cosí... Qui invece [Boccioni], abbiamo tutto un girare la cosa cosí o colà, a vedere se, dando la pennellata in un modo, viene un po' diversa che a darla in un altro. E guardate che parliamo di gente che ha mestiere, non è che sia facile fare una cosa del genere. A che cosa servono queste osservazioni? Dato che voi avete bisogno di acquisire la struttura di base su cui poi lavorare senza tanti vuoti, dovete rendervi conto anche di questi problemi che restano radicati nel proprio lavoro. Carrà è uno cui il lavoro non riesce chiaro e allora non riesce a ottenere neanche chiarezza di disegno. Piú tardi, fatevi un giro per la Pinacoteca di Brera e vedrete come con questo tipo di lettura risultino evidenti le differenze tra i vari artisti. Teniamo anche presente che Boccioni non è che non conoscesse il problema di cui ci occupiamo; ma, dato che in quel momento c'era il problema di costruire in modo nuovo, si è trovato ad affrontare un po' di ipotesi e a fare anche qualche prova. Ed è appunto come una prova che noi guardiamo questa pittura. Piú avanti, in Pinacoteca, ricordiamoci

che c'è quell'altro quadro suo, una meraviglia di tecnica e di malinconia: *Quelli che vanno*.

Ho detto che, quando dipingete, attraversate varie fasi di lavoro. Una fase è quella di dare uno spazio a questa specie di rettangolo che abbiamo davanti (la tela). Come diamo spazio alla tela? Facciamo conto che qui ci sia una situazione (non dico necessariamente una cosa, un oggetto, ma una situazione, luce, colore), qui ce ne sia un'altra, qui ci sia una direzione o una proiezione tra varie situazioni in modo che qualcosa si muova dentro. Se noi vogliamo che uno spazio, una casa, una stanza abbiano un minimo di vita, dobbiamo metterci dentro non solo cose, ma anche persone, e dobbiamo fare in modo che queste abbiano la possibilità di dialogare tra loro. Qualsiasi ambiente ha senso quando c'è qualcuno dentro. Dovete tener conto che all'interno di un lavoro, di un quadro, ci siano persone che dialogano. E come dialogano? Attraverso i rapporti di luce, i rapporti di colore (un colore con un altro colore, un tono attraverso un altro tono, una variazione con un'altra). E' una specie di giro che avviene, anche perché quando vediamo un quadro abbiamo una prima impressione globale, poi cominciamo a girare, quasi a dialogare prima con una parte, poi con un'altra, poi con un'altra ancora... Poi ritorniamo e sentiamo un po' tutte le cose che viaggiano insieme. Diamo la prima impostazione mettendo giù, semplicemente, le cose che vogliamo compaiano: possono essere linee, un certo tipo di colori, luce, ecc. Questo però ci rimane un po' come il lavoro che abbiamo davanti, che è appunto la base (sono prove che Picasso ha fatto per *Les Femmes d'Alger*). Voleva fare qualcosa di molto complesso, però doveva sapere come muoversi. Se avrete occasione di vedere i vari studi di questo periodo, troverete che Picasso studia diversi rapporti. Costruisce il rapporto tra il verde e l'azzurro, però poi ci mette il rosso. Pur riprendendo sempre dalla figurazione africana, prova prima direzioni molto allungate, poi molto allargate. Nel contempo compie anche studi e prove per i rapporti di colore e prove per la pennellata: infatti potete notare una grande uniformità di pennellata. Ed è proprio quel tipo di pennellata che io vi suggerivo e di cui bisogna diventare pa-

droni, perché è quella che permette una maggior chiarezza spaziale. Qui vediamo come Picasso cerchi di impostare chiaramente ogni problema. Anche se questa è una prima fase, esiste già una certa identità plastica.

La natura del colore a olio ha già una sua consistenza... Quando vedete un bel cinabro a olio, capite che ha una consistenza diversa dallo stesso colore acrilico; l'acrilico può essere più brillante, però l'olio ha anche quello che gli permette di avere un certo spessore, materia. Probabilmente anche Boccioni aveva fatto uno schizzo, un po' di impostazione simile a quella di Picasso. Però, dato che quello era solo uno studio e questo invece intendeva essere portato a quadro finito, cosa fa per dare questa consistenza? Interviene in seconda mano, cioè ripassa tutto, dando alla base quella consistenza materica che mancava nel primo abbozzo, che serviva solo come punto di riferimento.

E' qui arriviamo proprio al nocciolo... Che metodo si usa quando si cerca di cominciare il lavoro di finitura? Per ogni materiale, per ogni tecnica esistono vari tipi di finitura, però bisogna sceglierli a modo. Sarebbe meglio riuscire a usare un unico metodo di finitura per tutto il lavoro. Naturalmente, maggiore competenza tecnica si possiede, più si riesce a elaborare un tipo di finitura attraverso una variazione ampia; minore è la competenza e più si rimane ancorati a una finitura uniforme. Anche Boccioni usa un tipo di finitura simile a quello che vi ho suggerito: dare possibilmente un unico senso di pennellata. Avendo mosso la composizione, Boccioni usa la pennellata nel senso dei movimenti spaziali: qui siamo di fronte a un problema complesso, che presuppone di aver impostato già una certa direzione spaziale, una certa organizzazione di movimenti; occorre avere già dato un'immagine ai concetti.

Avevo suggerito diversi modi: quello dei puntini (Vermeer), quello della pennellata (Tintoretto), ma l'ideale sarebbe distinguere bene i colori uno dall'altro, a macchia (Michelangelo), il che rende da un certo punto di vista il lavoro un po' frammentario, però lascia i colori puliti. Solo che voi non riuscite a prendere l'abitudine a muovervi mentre lavorate. Non date una pennellata e vi tirate indietro tre passi per vedere come funziona... Da vicino ap-

pare confusa, mentre si vede benissimo che è stato deciso a una distanza di tre metri... Se fosse stato deciso a trenta centimetri, molte di queste cose sarebbero ritoccate, perché avrebbero dato fastidio, mentre da tre metri spariscono... Invece avrà senz'altro dovuto correggere elementi che da vicino sembravano a posto e da lontano invece risultano squinternati: la direzione di una pennellata, il ritmo di una sequenza, ecc. Quando passate a questa seconda fase di rifinitura, dovete decidere bene quale tipo di tecnica usare, perché in seguito a quella scelta molte cose cambieranno. E non crediate che sia molto diverso quando si tratta di una situazione figurativa o di una astratta, perché occorre la stessa millimetrica precisione, non tanto nel fatto che il naso sia più lungo o più corto, ma, per esempio, in questo ritmo di pennellate o in quest'altro... provate a mettere una pennellata più in qua e troverete una macchia. Quando avrete ottenuto tutto questo, comincerà quel lunghissimo lavoro che è la finitura definitiva, cioè l'armatura di tutti gli elementi: rendere meno evidente la meccanicità della prima fase, ammorbidire certe cose, aggiustare certi passaggi...

Notate che qui, per esempio, Boccioni pasticcia un po' anche con le misture. Si capisce che voleva essere pulito, ma probabilmente gli mancava quell'esperienza che viene dall'aver bravi artisti intorno a sé, dal partecipare alle loro scoperte; quindi non riesce ancora ad avere l'occhio «giusto» per il timbro di colore. Invece in Picasso, noi sentiamo benissimo la scuola del timbro di colore, il timbro di quel verde è talmente giusto che nessuno si metterebbe in testa di andare a ritoccarlo, di mettergli un po' più di blu o un po' più di rosso, quello è basta. Il rapporto tra questo verde e questo azzurro è talmente preciso che può permettersi perfino di tenere alcune trasparenze senza dover ritoccare. Tutto rimane fresco, brillante, pulito, come i quadri che Picasso aveva occasione di vedere ogni giorno: i *Matisse*, i *Van Gogh*, i *Gauguin*, ecc.

C'è anche una tendenza a dire: «Quest'artista è dotato e quello non è dotato». Non sono per niente valutazioni attendibili. Più che vedere chi è dotato, noi ci rendiamo conto a volte di chi non è dotato, di chi, per esempio, non ve-

de. Sarebbe molto importante se all'Accademia si decidesse di tenere proprio degli esami funzionali. Scommetto che ci sono anche all'Accademia dei daltonici... Quando uno dice: «Guarda che questo rosso è diverso da quello!» E un altro non lo vede, si sta a discutere per ore! C'è un daltonismo coloristico e c'è un daltonismo formale. Anche qui dovrebbero essere esami perché non si debba perdere tempo a discutere: «Dovresti metterlo più a destra!» E quello: «Mi sembra di averlo messo a destra, sta cadendo a destra!» Invece no. Ci sono attitudini spaziali. Uno sente di più il senso della profondità, un altro meno. Guardate, per esempio, quanti hanno facilità a fare qualcosa in prospettiva: lo trovate a volte anche nei bambini quando riescono a dare un'idea prospettica. Ci sono altri che in tutta la vita non riescono a dare quest'idea; anche quando studiano la prospettiva, cominciano a tracciare tante belle linee e alla fine sembra che il grande abbia vicino il piccolino... manca proprio l'occhio che sprofonda, penetra nello spazio... Un altro difetto è di non sapere relazionare: c'è qualcuno che non ha la capacità di copiare, di mettere in relazione quello che vede con quello che fa e allora vedete che se una linea è così, lui la fa così. C'è quell'altro, che non vede la continuità delle cose. «Fammi una linea». Tante persone non riescono a tirare una linea. Cosa vuol dire? Significa non avere un senso dinamico-spaziale, non essere capaci di aggiungere elemento a elemento per poter raggiungere da uno spazio un altro spazio. Significa non riuscire a percorrere lo spazio.

Ora figuratevi quali problemi tutto ciò comporti quando discutiamo su un lavoro. Se si conoscessero davvero i limiti personali, tutto sarebbe molto più semplice.

Brera, 9 maggio 1984.

I guai dell'arte moderna.

I guai dell'arte moderna... sono i guai ai quali andate incontro. Nel rinascimento, si viene a considerare l'arte non più come un'attività manuale, esecutiva, ma come un'atti-

vità del pensiero che si traduce in lavoro. Prima uno che doveva dipingere un Cristo aveva un certo repertorio di immagini. Fino al Quattrocento, più o meno, i Cristi tendono ad assomigliarsi... Di fronte a un'idea che veniva da fuori, che veniva da una filosofia, che veniva dalla teologia, che veniva anche da un'idea sociale, l'artista eseguiva qualcosa, un'immagine, che doveva rappresentare l'idea di partenza. Nel rinascimento tutto questo si capovolge. Possiamo esemplificare questo processo così: prima si diceva: «Dio è fatto in questo modo». L'immagine di Dio era pre-confezionata, ma lo stesso valeva anche per l'immagine del re, per l'immagine del popolano... Ogni soggetto pittorico aveva la propria immagine codificata... L'artista rinascimentale afferma: «Sono io che decido che volto debba avere Dio». Dal momento che definisce il volto di Dio, definisce anche il bello e lo sottrae al dominio assoluto della teologia, a quello della sua funzione sociale, per ricondurlo al livello del giudizio personale; agendo così, porta il proprio giudizio a livello formale: formalizza l'immagine di Dio, ma anche l'immagine dell'albero, quella dell'animale...

L'artista decide l'immagine, vale a dire l'idea che si ha di qualcosa. Tutto ciò ha creato un grande sconquasso, perché a questo punto il lavoro dell'artista è diventato il lavoro delle idee. Nessuno poi si è più chiesto: «Ma l'artista sa eseguire?». Perché l'esecutore può essere anche un'altra persona, l'artigiano; possiamo demandare l'esecuzione a un altro, che è tecnicamente più bravo... Però l'artista è colui che impone questa immagine come idea. Qui ci troviamo subito a un bivio, o meglio su due versanti della stessa montagna: da una parte abbiamo l'idea che dà un senso alle cose, dall'altra abbiamo il mestiere che serve a far sì che questa idea abbia corpo.

Altra questione è quella della caduta della committenza che ha dei tempi più difficili da definire. Anche quella comincia con il rinascimento, però attraverso varie fasi. Come cambia la committenza nel rinascimento? Ora colui che ha potere, deve scegliere l'artista che ha più idee per fargli immortalare la propria immagine; perciò nasce questa interrelazione tra arte e potere: l'idea del potere viene a di-

pendere dall'idea dell'arte. C'è una frase illuminante di Picasso: «Noi ricordiamo Carlo V di Spagna per l'immagine di Tiziano (non sappiamo come fosse realmente); quella è l'immagine di Carlo V». E c'è un'altra questione parallela, che ci viene sempre da Picasso: il ritratto di Gertrude Stein fa pensare proprio a come debba essere stata Gertrude Stein. Provate a guardare tutte le foto di Gertrude Stein e vi sembrerà una nostra zia: non si capiscono le qualità che poteva avere; invece, nel ritratto di Picasso, tutto questo viene fuori. Avere un'idea di Gertrude Stein vuol dire avere sotto gli occhi il ritratto che le ha fatto Picasso.

La committenza cambia in relazione a quello che ci si aspetta dall'artista. Prima si chiamava l'artista a dipingere i muri e per tutta una serie di attività non sempre di alto livello... Quando il duca di Borgogna preparò delle navi per la flotta, le volle dipinte da Van Eyck. La committenza continuava a definire il luogo, il soggetto, le tecniche. Si diceva: «Io voglio una pittura che mi duri a tempo indefinito, voglio un affresco... Voglio una pietra che mi duri tanto, voglio un granito... Voglio qualcosa che duri solo per una festa...» Veniva definito il soggetto, perché la contessa voleva quella cosa... Veniva definito il luogo, perché il lavoro veniva fatto per quel dato luogo... Ancora adesso la committenza ha queste caratteristiche.

Caduta l'ordinazione, e, dal momento che il collezionista arriva dopo, succede che è lui, il collezionista, a scegliere il tipo di lavoro. Fra tutti i lavori che vengono proposti sceglie quelli... e ne trascura altri. C'è da sperare che il lavoro di qualità possa sopravvivere per altre vie; e ogni tanto succede. E' lì che comincia il problema del mercato, perché l'artista a questo punto fa le sue scelte: però, se questo lavoro non viene a sua volta scelto, rischia la distruzione. Potrà tenerlo in casa, però già i figli cominceranno a trovarlo ingombrante, figurarsi i nipoti...

Nel lavoro dell'artista moderno si percepisce questa insicurezza... questa cosa che comincia a prendere il via solo dopo che lui ha finito, dopo che lui ha deciso questo e quest'altro. E' perché il collezionista prende quell'opera? Non per rappresentare quello che c'è nell'arte, per proporre un'idea; la prende in quanto vuole far vedere che queste sono

le sue idee. Fa sua l'opera (creata per ragioni radicalmente diverse), l'immagine che vi trova; se ne appropria e dice: «Ecco, questa è la mia immagine!» E allora finisce che il compratore compra delle cose già... delle idee non in movimento, idee ormai ferme.

Agli artisti moderni tocca costruire i compratori, pubblicizzare le idee per convincere circa le opere. Con il ri-nascimento e con la libertà dell'artista nasce la pubblicità e tutto quel che ne consegue, in modo che i potenziali acquirenti dicano: «La voglio, la voglio anch'io! Io la voglio...» E se voi guardate, ogni situazione nuova (di mercanti, di gallerie) è fatta di gente che è stata presa per il collo dagli artisti che hanno fatto a tutti una testa così... beh, se qualcuno si è fatto fare una testa così da Picasso e se quell'altro se l'è fatta fare da Cirillo, è ancora una questione di intelligenza. Una cosa che non si dice più in giro è proprio questa: come i galleristi e i collezionisti siano creature degli artisti. Non illudetevi, se non a scapito vostro, che siano i galleristi o i collezionisti o i critici a creare gli artisti. Essi possono sollevare il gran polverone per una settimana; però se poi vedete che questa cosa dura e non è solo polvere, andate a vedere dietro e scoprirete che c'è il lavoro di impostazione svolto dagli artisti. È sempre stato così, continua a essere così e sarà sempre così.

Breca, 11 dicembre 1984.

I materiali del pensiero, i materiali dell'opera.

Un problema sospeso su tutti noi, non solo sugli artisti, ma in modo particolare su di noi (perché non possiamo, a differenza di altre persone, far finta di niente), è quello di dare un senso alle cose. In base al senso, noi possiamo creare un modo positivo di vivere o possiamo distruggere la nostra stessa esistenza. Su tutto quello che facciamo, pensiamo, vediamo, subiamo, dietro, intorno, c'è come una specie di fantasma che dà luce o rabbuia le cose: è il senso o l'insensatezza. Si sono costruite società per dare senso all'unione, ai rapporti tra persone. Si è fondata la filo-

sofia per dare senso ai nostri pensieri. Si è inventata l'economia per dare un senso allo scambio. Senza questi sensi siamo perduti.

Esiste anche un senso più elementare: quello della sopravvivenza. Esso ci mette in grado sia di difenderci che di fornirci gli strumenti atti a sviluppare un'azione attiva nel senso generale della vita. Pensate al problema dell'artista di poter vivere con il proprio lavoro e, se non può vivere con il proprio lavoro, di vivere con altro lavoro pur facendo l'artista. Se vedete in termini così semplificati il problema della sopravvivenza, vedrete anche come tanti problemi che vengono portati sul piano politico o ideologico rientrano nel problema della sopravvivenza. Dare a questo problema la giusta luce, una giusta dimensione, è dunque «vitale».

In senso proprio, l'artista deve difendere il proprio lavoro e deve permettere che questo si mantenga, abbia uno spazio. Per trovare questo spazio occorre una certa attività, occorre anche individuare i modi di questo tipo di attività. Soprattutto questo primo stadio elementare, che però accompagna, dà in qualche modo luce a tutti gli altri stadi, possiamo cominciare a guardare le cose che sono intorno a noi.

Nel primo momento daremo senso alla nostra esistenza, nel secondo momento a quello che vediamo intorno a noi; non possiamo rimanere isolati, soli, appesi nel vuoto. Cominceremo allora a dare senso alle persone, alle cose a studiarle, a perderci in loro. Proviamo a chiederci quanto è difficile avere un rapporto con una persona, quanto è difficile anche andare a fondo in questo rapporto, multiplicità-molo per mille e avremo la difficoltà dell'andare d'accordo con una cosa. Perché mentre la persona in qualche modo ti risponde, ti aiuta, reagisce, le cose sono sorde. Allora ci si rende conto come mai siamo quasi imbarazzati dall'amministrazione, quando un pittore come... Cézanne... riesce a stabilire un rapporto con le mele... o uno scultore come... Medardo Rosso riesce a fare lo stesso con la materia... Ciò richiede moltissimo sforzo, moltissima disponibilità, occorre anche moltissima capacità di sopportare la resistenza che le cose, come anche le persone, oppongono. Dico: studia-

tevi un colore, studiatevi una linea perché dovete creare con questa linea lo stesso tipo di rapporto, di impegno che doveste avere con una persona... (scegliete pure il tipo di linea che preferite); però, dal momento in cui vi fissate su questo tipo di rapporto, dovete ordinatamente perseguirlo nonostante tutti i rischi, tutte le frustrazioni che questo rapporto comporterà. Quando poi queste cose cominceranno a rispondervi, comincerete ad avere un dialogo soddisfacente, a capire come muovervi con la realtà che vi sta intorno, allora scivolerete senza difficoltà nell'altra fase: la coscienza di sé.

Attraverso il dialogo con le cose, la familiarità, la risposta che abbiamo dalle cose, otteniamo risposte su noi stessi. Quando ci rivolgiamo al mondo che sta fuori di noi, alle cose che stanno fuori, dobbiamo mettere a tacere il problema di noi stessi, del doverci in qualche modo imporre: per poter ascoltare anche la voce che viene dall'altra parte. Perché imparare più dal lavoro degli altri che dal vostro. Dal proprio lavoro difficilmente si riesce a imparare qualcosa, se non in rapporto al lavoro degli altri. Non è che io pensi che voi non dobbiate esprimervi, è chiaro che siamo qui perché dobbiamo esprimerci; anzi, la sola cosa che ci unisce è la nostra voglia di esprimerci... Però l'ambizione di partire con l'idea di volersi esprimere è praticamente un alibi che ci costruiamo per non fare tutta l'altra fatica. Noi ci esprimiamo sempre, ci esprimiamo bene o malamente; ognuno di noi è una persona che si esprime. Se capovolgete il problema e fate conto che l'espressione non sia qualcosa che amplia, ma che limita, capite che il nostro primo problema non è di esprimerci, ma di prendere coscienza del mondo e delle cose e, solo in seguito, ridurle a noi stessi esprimendoci.

Riassumendo, noi dobbiamo instaurare prima un rapporto con la sopravvivenza, poi con il mondo, con ciò che ci sta intorno; quindi arriva il momento di pensare un po' a noi stessi... Non è che in tutti questi passaggi siamo necessariamente tranquilli e felici, o perlomeno non tutti lo sono... Perché molte persone, quando in definitiva hanno sistemato le cose con se stessi e intorno a loro stanno abbastanza bene... Se non che, voi, noi, ci siamo messi in un

grosso pasticcio: le cose, così come stanno, non ci soddisfanno. Chi fa il nostro lavoro, ma non solo il nostro lavoro, chi svolge attività di pensiero, di studio, di ricerca, attività che non si considerano mai concluse, che non rientrano in un rapporto definito... questo tipo di persone ha un problema... Nel nostro caso il problema è assillante, è più assillante: arricchire questo nostro rapporto sia con noi stessi sia con le cose che stanno fuori e arricchire anche i problemi che toccano la sopravvivenza.

Spesso gli artisti hanno l'attitudine a sconvolgere situazioni banali o pacifiche... E lo fanno con le persone, con i materiali del lavoro. Lo fanno anche con la società.

Che cosa giustifica tutto ciò? Il cattivo carattere... possibile... di uno che è insoddisfatto e basta?... Invece esiste anche la volontà di rompere perché c'è eccesso di pensiero, di sensibilità e di aspettativa. In quale ordine di idee entriamo? Nella volontà di migliorare, di arricchire il pensiero nei confronti delle cose. Quando noi ci mettiamo su qualcosa, non cerchiamo altro che di arricchire il rapporto tra noi e ciò che è fuori di noi. Se fate un lavoro, un quadro, una scultura... o siete contenti di come vi è venuto, oppure, se non siete contenti, avete la necessità di arricchire questo tipo di lavoro di espressione, di rapporto, lo rifate, insistete, lo perfezionate... Cerco di far capire che è un processo che vi obbliga a ostinarvi... Disciplina, senso del miglioramento e psicologia del miglioramento sono assolutamente legati. Disciplina vuol dire anche forza nel difendere il proprio miglioramento da tutte le interferenze... Chi si ostina deve rinforzarsi perché siamo pressati da violenze che vogliono farci fare altro.

E poi: tutto vi viene dato già confezionato. Siete al punto in cui non potete guardare un quadro di Dürer senza vedere già tutti i problemi che sono stati letti in Dürer... Anche se guardate superficialmente, Dürer e la sua lettura vi vengono passati insieme, preconfezionati.

Come i concetti, anche i materiali che usate sono preconfezionati: i colori che usate sono fatti per i pittori dilettanti o per i pubblicitari. I pittori-artisti sono troppo pochi per giustificare una produzione industriale. I materiali che usate e gli strumenti di lavoro sono preparati per

gli artigiani e per l'industria, per attività molto diverse da quella dell'arte. Per portarli nel nostro spazio, i materiali originali del pensiero devono agire su materiali preconfzionati. Ma per modificarne l'uso dobbiamo saperne il come, il perché, il per cosa, il quando, e..., se non si sa esattamente come usarli, si fa ciò che non ha senso fare. Dovete trovare senso in qualsiasi cosa facciate, qualsiasi cosa adoperiate, ma un senso che dovette approfondire attraverso i vari processi di pensiero, di esperienza, di studio e di prova...

Avevamo detto che esiste un primo senso, quello della sopravvivenza... Quando io insisto: i vostri lavori devono avere una certa solidità, devono avere una certa aria, è che sto parlando proprio di sopravvivenza. Anche il lavoro, anche il materiale deve essere usato in modo che abbia un certo spazio di sopravvivenza e che in quello spazio ci viva bene. Decidete che un lavoro duri una settimana: deve avere il suo spazio, l'immagine di una settimana. Decidete che debba vivere indefinitamente: deve avere l'immagine, la struttura, deve essere costruito in modo che si veda che deve durare. L'immagine dell'effimero è diversa dall'immagine del duraturo; l'immagine del provvisorio è diversa dall'immagine del definitivo... Anche il tempo c'entra in questo... Naturalmente nel materiale andiamo incontro agli stessi problemi che abbiamo nella sopravvivenza del pensiero; i costi sono relativi alla funzione. Vogliamo risparmiare su un cosa che vorremmo durasse? Questa taccagneria emerge. Può esserci taccagneria di pensiero o anche taccagneria di soldi; ci può essere anche eccesso di pensiero, sbrodolamento, e ci può essere spreco di soldi in una cosa per la quale non vale la pena.

Esiste anche un'economia di lavoro: una cosa deve avere tanto lavoro quanto è giusto. Esistono fasi del pensiero che portano alla conoscenza delle cose: allo stesso modo, esiste anche un processo tecnico che ci porta a come possono essere e a come possono essere usate le cose. Quando pensiero e lavoro cominciano a coincidere, cominciano a darsi luce l'un l'altro, a entrare in sintonia, seguite quella strada, insistete in quella diversità. Come costruendo una casa, co-

si dobbiamo fare molta attenzione affinché il nostro lavoro mantenga se stesso entro un limite di sicurezza.

Per chiudere il discorso, tutto quello che fare, la vostra sopravvivenza, il vostro rapporto con le cose, il rapporto con voi stessi devono essere leggibili dall'esterno, altrimenti potrete anche migliorare la vostra personalità, ma la vostra operazione non avrà nulla a che vedere con l'arte. L'arte, infatti, è saper rendere evidente questo processo, esternalarlo. Se cerco di abituarvi a parlare del vostro lavoro: è un modo per aprire... tante volte si parla del lavoro semplicemente per trovare un argomento di dialogo.

Per parlare con gli altri occorre creare un'armonia con gli altri; si può parlare delle cose solo quando si ha armonia con le cose. Vedete come si chiude l'argomento? Noi non cercavamo l'armonia, però alla fine del nostro lavoro dobbiamo scoprire l'armonia. Chi parte cercando l'armonia fa operazioni decorative, chi invece cerca di arricchire il processo di pensiero, il processo tra sé e le cose, arriva all'armonia e non sarà mai estetizzante, decorativo... Sarà una punta, sotto cui sta una piramide di cose. Quando dico: «Questo lavoro non ha spessore...» è perché non lo vedo come la punta di una piramide...

Vi ho fatto questo discorso anche perché in questi ultimi anni sulle riviste d'arte si cerca di parlare di tutto fuorché del pensiero che sta dietro al lavoro dell'arte; si dissquisisce su ogni argomento possibile, dalla politica all'economia, al comportamento, alla bellezza, ma non sul pensiero che sta dietro. Si dice che bisogna fare così invece che così... però non si parla di pensiero: le opere non sono la punta di una piramide di cui si sente lo spessore, ma sono semplicemente delle immagini... alle quali adeguarsi... una moda che taglia fuori l'altra. Non vi si lascia uno spazio di azione diverso. Vi si mette in testa che la vostra cura, la vostra attenzione dovrà essere di individuare in quale spazio voi potrete avere fortuna. Questo è sempre stato fatto, però i mezzi erano... relativi. Nell'Ottocento quelli che si adeguavano erano chiamati *pompiers*; dall'altra parte della barricata stavano quelli che non erano accertati ufficialmente... c'era una polemica in atto che è arrivata fino a noi. Ora, nel giro di qualche anno, questa po-

lemica si è arttruita, le cose vengono di nuovo rimescolate perché non si parla più delle idee o del modo... o di cosa sta sotto. Ridotte le cose in superficie, tutto diventa uguale. Avete di fronte immagini uguali, scelte uguali, per cui avete di fronte un futuro uguale... E non vi vengono dati né i mezzi né gli elementi per cambiarlo, né il piacere di cambiarlo. Le generazioni che vi hanno preceduto, anche se attualmente si trovano in questo pasticcio, hanno però l'esperienza di una situazione differente e sanno in qualche modo districarsi.

Invece voi siete i primi cresciuti in questa situazione... Quindi sono cavoli vostri uscirne e trovare il piacere di farlo.

Brera, 14 gennaio 1986.

Nel...

Voglio mostrarvi un certo atteggiamento nei confronti della storia o, perlomeno, di ciò che noi sappiamo del passato. Il nostro concetto di storia è un concetto di sapere come, di sapere cosa, per capire e valutare in rapporto al contesto in cui noi lavoriamo. Non potreste essere qui a interessarvi di arte, a voler fare l'artista, se per millenni non ci fossero state generazioni che hanno precisato questo concetto, che hanno lavorato su questo concetto, che hanno lavorato grazie a questo concetto, su cose che noi chiamiamo opere d'arte e che riusciamo a distinguere da un albero, da una casa, da una sedia, dal bello o dal cattivo tempo, dal canto degli uccelli. Allora «Nel...» vale per mettere a fuoco... è una determinazione di tempo, ma può essere anche una determinazione di luogo. Vediamo... vorrei tradurre in parole molto semplici alcuni concetti complessi, perfino paradossali. Oggi, vorrei ripercorrere brevemente insieme a voi quanto è successo nella nostra arte, nell'arte che sembra vicina e che invece è molto lontana. Vorrei partire dall'inizio del Novecento e arrivare ai giorni nostri. Non c'erano le macchine, non c'era la televisione: quando si pensava al volo, si pensava agli uccelli e non agli aerei,

ai missili. Tutto quello che è successo (e che ha portato un drastico cambiamento di immagine, di situazioni, di cose), noi lo consideriamo vicino. Se ora dicessi: «Non trovo una carrozza che mi porti in piazza della Scala», sembrerei fuori dal mondo. Se invece dico: «Io ho lo stesso problema di Masolino», sembra una cosa possibile. Come mai la seconda affermazione, questa contraddizione tra l'arte e la vita (perché di questo si tratta), è considerata accettabile? Il nostro è il secolo del rapporto arte/vita. Una contraddizione che appare scioccante si moltiplica geometricamente con un'altra altrettanto scioccante. Da una parte, ci sentiamo vicini all'arte di un certo momento, di certe persone, e lontani dalla vita di quelle stesse persone; dall'altra, affermiamo che arte e vita sono legate. Non è che voglia risolvere questo problema, ve ne ho solo mostrato la drammaticità. È una pazzia, però oggi vorrei raccontarvi l'arte un po' come una favola, come una piccola storia...

Cominciamo dai primi del Novecento. Immaginiamo di essere a Parigi, perché forse, in quel momento, valeva la pena essere a Parigi. Immaginiamo che noi si sia Matisse, Derain, o qualcun altro. Immaginiamo di essere in un bar, così la conversazione è più semplice: siamo artisti intelligenti, colti, informati; sappiamo tutti lavorare bene, se uno vuole adoperare un colore sa come adoperarlo, se vuole disegnare sa come disegnare, se vuole fare un cavallo che corre, dopo Degas, lo sa fare, dopo la fotografia lo si sa fare; non ci sono cioè grossi problemi tecnici, ma c'è qualcosa che non funziona: stiamo raggiungendo un mestiere perfetto, sappiamo, siamo arrivati a livelli incredibili di raffinatezza anche di concetto; dentro c'è il condimento della provocazione, c'è la psicanalisi, che nasce proprio in questi giorni. Però finiamo con il trascurare l'esistenza intorno a una linea, a un fianco: quest'anno lo facciamo un po' più spigoloso o un po' più rotondo? Lo facciamo un po' più lungo o un po' più...? Quando sono lì a fare un quadro devo decidere se lo voglio fare sul verdino, oppure se quest'anno usa di più il rosa, c'è anche il ragazzino (Picasso) che, hanno detto, sta passando da un periodo rosa a un periodo azzurro, come fosse una gran cosa. I colori che vanno, su cui ci troviamo... perché adesso mica facciamo i ros-

si sgarbanti, non possiamo fare dei manifesti pubblicitari, mica possiamo fare delle macchie... Siamo talmente raffinati che piú che passare dal rosa all'azzurro, dall'azzurro al rosa, che poi sarebbe la stessa cosa, non possiamo fare. Quel ragazzino... Comunque, è uno che viene ogni tanto, si vede, si fa vedere, un po' rompicatole. La cosa strana di questo ragazzino è che invece di frequentare tanto gli artisti, frequenta i poeti, i letterati, frequentava i filosofi, e ha voglia di discutere. Ha un concerto del mestiere un po' «fuori». Il problema è questo: questa noia... sapere già dove si andrà a finire, che possiamo perfezionarci al limite, fino all'esasperazione, non ci fa approdare a niente. C'era anche il nostro ex professore, Gustave Moreau, che aveva capito tutte queste cose ed era arrivato al punto che, pur di non far la linea, la sbriciolava. Poi gli venivano fuori delle cose cosí, lui che aveva una tecnica sofisticatissima è andato a finire in una tecnica orrenda. È un periodo in cui la tecnica sta giungendo a cose pazze. Pensiamo solo ai vasi déco. È tutto questo ci crea una tale depressione, un tale senso di frustrazione, una tale paura del limite, che sentiamo il bisogno di ribellarci, di fare un'altra cosa. Teniamo anche presente che abbiamo avuto (siamo all'inizio del Novecento) una bella suggestione dei disegni giapponesi che hanno fatto capire la qualità della linea. E tutti abbiamo disegnato alla maniera giapponese: campiture di colore, velocità di segno, siamo artisti con un fantastico senso dell'armonia. Però non è piú come ai tempi quando per la prima volta si vedevano le stampe giapponesi: ancora «cariche», ora sono già macinate, già macerate, esasperate. Cosa resta da fare? Resta da mandare tutto all'aria.

È uno convince l'altro, l'altro convince quello e decidono che comunque il principio è: mandare tutto all'aria. Ci ricordiamo di un italiano, cicciotto, cosí bonario, molto litigioso, che, nella scultura, ha mandato tutto all'aria, ha detto: «La scultura non è due gambe e dopo un busto e poi un collo, una testa e due braccia, ma è una massa, è materia». Noi pittori, cosa facciamo? Anche noi abbiamo la nostra materia, abbiamo il colore. Un altro ha detto: «Perché poi... una scultura o una pittura non sono necessariamente la rappresentazione di una cosa...» E si ricordava, naturalmente, l'olandese pazzo (Van Gogh), che aveva fatto già la

materia, il colore, e che non capiva bene cosa fosse tubetto e cosa pera. C'era poi un altro (Gauguin) che, pensando di trovare il paradiso, era emigrato in Oriente, tra foreste, ecc. A lui piaceva la linea. Diceva: «Esiste la linea, quasi come un ricordo della pittura medievale». Importante è la linea e tra le linee ci mette il colore. Una vita per riuscire a capire in quale linea bisognasse mettere il colore e quale colore tra le linee. Dice: «Piantiamola con le *manes*, con il colore, con il piú verde, con il piú rosa, con «questo sta bene con l'altro e cosí via. Torniamo alle basi del nostro mestiere e vediamo se con quattro linee e quattro colori riusciamo a fare qualcosa». Il quadro cambia completamente: «L'avete finito quel quadro o lo state cominciando? Sono tutti colori puliti, non sono pasticciati. E la cosa viene buttata lì. Occorre un verde? È verde sia! Occorre un rosso? Che sia rosso! Ma il rosso con il verde è di cattivissimo gusto, sembrano bandiere quei quadri lì!» E va beh, sembrano bandiere. In effetti, cosa ha sempre fatto la gente quando voleva far riconoscere un colore? Faceva bandiere. E questi si sono messi a fare dei quadri-bandiera. Naturalmente è cascato tutto il castello del buon gusto, del buon senso, proprio nel momento in cui la borghesia aveva finalmente trovato il suo stile. E a quel punto che si sono incavolati tutti e li hanno chiamati «bestie». Perché fauves vuol dire «bestie», «beive». Questi pittori-bestie poi continuano... Uno (Matisse, che poi era il migliore, perché c'è sempre una bestia migliore delle altre) continua con il suo problema tutta la vita, prendendo da tutti, da questo, da quell'altro, riducendo al limite tutte le sue possibilità, diventando addirittura elegante. Perché poi è curioso che Matisse, la bestia maggiore, il piú bestia, sia quello che rimane il piú elegante fino alla fine. Stranamente in lui rimane il sangue di cui si è alimentato: è piú vecchio di Picasso quel tanto per vivere intensamente la costruzione di quell'arte estremamente elegante, l'art déco, che nasce, teniamo presente, dopo tanti anni di pace, di serenità. Matisse mantiene questa serenità, questa capacità, però non in una situazione di autostruggimento o di consumazione come quella a cui era arrivata in pochissimo tempo l'art déco. L'art déco probabilmente si consuma perché, a un cer-

to punto, vuole identificarsi con la società, vuole ottenere il consenso della società, vuole diventare gentile. E quando si cerca non di fare le cose bene, ma di piacere (e questo è un problema fondamentale nel nostro lavoro), si finisce per consumarsi. E come se si creasse nella nostra botte un buco, da cui la gente può anche bere, certo, però finisce per svuotarci. L'altro matto, costantemente tenuto d'occhio, era Cézanne, del quale non si capiva bene cosa stesse facendo... Aveva cominciato anche lui a mettere le cose in modo strano, che non corrispondevano al gusto ufficiale e neanche alla tradizione. Stranamente, si verificano sempre due situazioni: una nell'arte plastica, nella scultura, che rompe con una certa tradizione; contemporaneamente, senza che ci siano dei legami apparenti, anche nella pittura accade qualcosa di altrettanto drompente, anche se con caratteristiche diverse, che mette in condizione di ricominciare a lavorare. Il problema di tutti è quello di capire quale sia il terreno da cui prendere ali-mento.

Continuiamo la nostra storiella. Questi signori si mettono a lavorare, scatenano una serie di reazioni; d'altra parte, se uno reagisce, per gli altri è più facile reagire: arrivano i cubisti; poi il ragazzino capisce qualcosa in più e si butta su altro. I futuristi capiscono tutto questo cambiamento, ma capiscono anche che il problema non può rimanere solo... «Sì, però questi sono sempre lì a girarsi le palle sul quadro o sulla scultura. Il problema è molto più vasto», dice Marinetti; e lo dice a Balla, il quale era intelligente, era un ottimo pittore, ma non era il tipo che faceva «scattare» le cose... Era uno che aveva sempre bisogno di qualcuno che gli mettesse il pepe al culo. Cosa che invece non capitava a Picasso: era proprio quello che lui faceva agli altri... Ci sono anche persone che possiedono delle qualità, però hanno sempre bisogno di qualcosa che gli dia un po' di conforto, che rompa la scorza (e questo può essere il caso di Bal-la); mentre ci sono altri che sono lì a rompere sempre la scorza: è il caso di Picasso ed è anche il caso di De Chirico, e anche, dato che lo abbiamo abbastanza vicino, il caso di Fontana. Appena si crea un po' di crosticina sulla sinistra, trac, sono lì subito a spaccarla. Ricordatevi che i fu-

turisti erano i soli ammiratori di Medardo Rosso in Italia: andavano su in Brianza a discutere, lui non era tanto d'accordo con loro (non so con quante persone lui fosse d'accordo), però il fatto che continuasse a discuterci... Probabilmente aveva messo loro una pulce nell'orecchio: che esisteva il tempo, che le cose hanno un tempo, che non hanno solo tre dimensioni; ma che la dimensione tempo vuol dire velocità... Marinetti, che era invece uno che virrrr... andava subito su di giri, aveva capito e aveva cominciato a correre in quella direzione, insieme ad alcune persone. Per un po' le cose vanno... poi però scoppia la prima guerra mondiale, che comporta anche problemi di schieramento: c'è chi è a favore, c'è chi è contro. Abbiamo i futuristi con la mania di fare gli eroi e i futuri dadaisti, che, con meno menate per la testa, se ne andarono tutti a Zurigo e passarono i tre, quattro anni di guerra a discutere tra loro, e a fare cose intelligenti, molto raffinate... e anche molto libere. Arte e società cominciano a bollire insieme. Finisce la guerra: «Beh, adesso basta. Adesso facciamola finita con questa foga distruttrice. Bisogna pensare a una società come occorre che sia: artisti, sociologi, politici, facciamo le città nuove, facciamo le decorazioni nuove». In definitiva, riemerge la vecchia fisima déco: facciamo città nuove, facciamo vasi nuovi, sedie nuove, facciamo tutto «coordinato» con fantasia. Allora nasce il Bauhaus, nascono gruppi di architetti, designers, pittori, ecc. Per tutti gli anni Venti e Trenta, c'è questo senso della comunità sociale... Mentre De Chirico aveva richiamato l'arte alla metafisica. Negli anni Trenta c'è questa tensione a mettere le cose bene. Anche lì, da un po' le guerre erano lontane; quindi arrivavano, che so, la scultura negra, puerostro che i nuovi tessuti, oppure le idee sull'astrattismo, sulla costruzione, ma non arrivavano i guai veri, diretti: erano cose lontane. E da noi si creava una società culturale molto disposta a perfezionare i propri mezzi. Cominciano ad arrivare persone dall'estero ed è proprio in questo momento che l'Italia comincia a internazionalizzarsi. Perché anche il futurismo... ricordate che Marinetti ha pubblicato il manifesto futurista a Parigi; De Chirico è andato a farsi dare pacche sulla spalla a Parigi. Sì, certo, i futuristi in Italia hanno fatto un

gran casino: erano riusciti anche, mettendosi con i fascisti, a diventare un po' importanti; però quando il fascismo ha cominciato a essere importante, li ha presi e li ha messi in un angolo a fare i pagliacci. Ogni tanto lasciava fare un giro a Marinetti, poi lo rimetteva a posto: gli dava coeca, quattro lire e gli faceva fare un po' di vita dorata. Negli anni Trenta le cose vanno così. Non solo in Italia. I due o tre soliti, sempre al solito bar, sempre nella solita cerchia di amici, si accorgono che tutto sta tornando in merda. Pensavano di avere finalmente... perché la battaglia era stata vinta... Per la seconda volta era stata vinta la battaglia contro l'arte borghese, l'arte ufficiale. La cosa però sta evolvendo male. «Abbiamo fatto le cose con i materiali in modo che, per esempio, il ferro si vedesse che è ferro: abbiamo cioè lavorato sull'autenticità dei materiali. Poi abbiamo provato anche il contrario: la falsità dei materiali; abbiamo coperto, fatto, che so, una colonna come fosse finto marmo, oppure finta zebra: sono state costruite anche colonne dipingendovi sopra dei tondi... cose folli. Abbiamo usato i materiali nuovi: vetro, acciaio, alluminio, ecc., utilizzato materiali tradizionali, i marmi più raffinati e così via... Abbiamo provato tutto». «Alla fine, gira e volta, volta e gira, stiamo giocando con le forme. Cioè torniamo al gioco infantile della composizione». «Ci sono stati anni in cui abbiamo deciso che andavano bene certi colori, e anni in cui ne andavano bene altri: stiamo finendo proprio in quello che è la moda del momento...» E cosa succede a questo punto? Qualcuno osserva: «Sapete qual è il problema? Il problema è la forma: qui non si riescono più a creare forme convincenti». C'è qualcosa che traballa. Per avere l'esatta situazione, anche se in piccolo, dovete pensare alle sculture di Fontana, quelle in cemento che non stanno più né di qua né di là... C'è un momento di attesa, anche di riflessione sulla situazione. Ad esempio un tedesco, Schwitters, fuggito da Hannover in Norvegia, faceva parte dello stesso gruppo che anni prima s'era messo a fare casino e che proprio per ostentare di non voler essere preso sul serio, per non sembrare come quell'altro gruppo che parlava in maniera un po' troppo gridata (i futuristi) si mise a fare delle cose un po'... girandolone, da

fuori di testa. Qualcuno aveva detto «futurista», quell'altro «No, dadaista», «Voi il futuro», «Noi proprio no, le cose, bla, bla, bla...» Però col passare del tempo questo bla bla (dadaista) era diventato un po' esagerato; e allora, questo tipo di Hannover comincia a pensare che si poteva trasformare il bla bla in un qualcosa di un po' più vitale, e si mette a costruire uno spazio pieno di cose che non hanno né capo né coda.

Sennonché, capita la più grossa cosa senza capo né coda: la guerra, che fa saltare tutto. Intanto trasforma gli artisti, che per natura non hanno patria, in soldati di una certa patria. E non solo, ma li trasforma in uccisori di uomini. Esperienza che non credo sia tra le più digeribili. Dunque sapendo che l'artista è un creatore e non un assassino, si capisce cosa può anche succedere nella testa, quale può essere lo shock che ne deriva. Dunque con la guerra, per la seconda volta, succede quello che succede e più di quello che noi si possa immaginare nel peggiore dei modi. E questi tornano a casa con un'immagine che non ha nulla più a che vedere con le immagini precedenti. L'immagine è un'immagine senza capo né coda, senza i valori artistici tradizionali (la forma, il colore, lo spazio, ecc.). Sono lì, a Parigi, in un caffè e proprio non sanno come cavarsela ma neanche come chiamare l'arte che stanno facendo. E difatti uno la chiama... la guarda così come è dice «L'arte era sinonimo del bello», «No, guarda che questa è arte brutta, brutta, art brut». Sono sempre lì, gli stessi quattro gatti, dicono: «L'arte è brutta, vabbè? Però io sono più d'accordo con Luigi perché non è tanto il problema del bello o del brutto, il problema è, proprio, che qui manca la forma. Allora dico che questa si chiama informale». Sono due gruppi distanti, in sostanza, non so. Quell'altro dice: «Questa è proprio un'altra arte, non abbiamo mai visto una cosa del genere, l'arte non è questa... questa si chiama art-autre: diversa». Dall'altra parte gli Americani, che hanno fatto sempre la guerra fuori per cui poi non si trovano le macerie, quando sono tornati a casa, si sono ritrovati con ancora tutti i muri belli lisci, tutte le cose abbastanza in ordine perché i vecchietti e le signore avevano mantenuto pulite le case e i palazzi, ecc., ecc., riescono più

facilmente ad astrarsi dal ricordo del disastro degli artisti europei. Riescono ad astrarsi, in un certo senso, però gli rimane qualcosa dentro. Anche questi si ritrovano tra di loro, a discutere sempre in tre o quattro, perché sono sempre tre o quattro... «Possiamo rifare l'astratto, possiamo rifare l'automatismo surrealista, ecc. Però questa cosa non riusciamo più a farla fredda come prima. Finisce sempre che ci mettiamo dentro qualcosa. Dunque non è che sia proprio una forma astratta, pare più un'espressione astratta. Per chiarirci tra di noi chiamiamolo espressionismo astratto».

Ma che queste cose succedessero in America e in Europa non interessava nessuno. Questi però continuavano, ci misero dentro tutto un certo modo di lavorare. Come succede, essendo diventati alcolisti o anche drogati durante la guerra, hanno dovuto lavorare in condizioni di estremo stress. E difatti è tutta una generazione che muore prestantissimo e malissimo. Tutti risentivano delle drammatiche esperienze precedenti. Da un'altra parte - curioso - in un altro posto sperduto, in mezzo a una città immensa, in mezzo a un paese immenso (Argentina), Terzo Mondo, c'era un tipo (Fontana) che di guerre ne aveva già fatta una, per cui la seconda non voleva farla; e così aveva tagliato la corda dall'Italia. S'era rifugiato laggiù. Questo tipo che s'era già digerita la prima guerra mondiale, s'era già digerito i futuristi... guardò le cose come da una certa distanza. Quasi con un senso storico rispetto agli altri. E si preoccupò di risistemare quelli che noi potremmo dire i mattoni della storia dell'arte. Quei mattoni che noi chiamiamo spazio, gesto o segno, materia; conscio che comunque la forma era cambiata completamente. La forma non era più un contorno, una specie di muro che preservava le cose e che era proprio caduto come i muri delle città bombardate, ecc., ma era diventato lo spazio. E per spiegarci con quei quattro amici che aveva in giro, lo chiamò spazialismo. Dunque questa persona pensa in un quartiere disperso, in una casa dispersa, in un bar dove, quando entrava, probabilmente dicevano: «Beh, questo che ci sta a fare qua», riuscì a coinvolgere in questa visione i soliti amici del bar. Poi questo tipo, passata la guerra, tornò in Italia, a Milano, e andò al bar qui accanto e ripropose tale e quale la questione. E an-

che lì, parla oggi, parla domani, almeno per un certo periodo alcuni ragazzini ci crederanno. Poi, ovviamente, pensando che fosse un'idea da vecchio fecero altre cose e seguirono più quello che si diceva all'altro bar dove si bevevano più Martini e più Negroni. Però per un periodo rimasero affascinati da questo tipo che sembrava ne sapesse tante e permisero, in sostanza, a lui di non sentirsi solo.

Comunque la cosa non è che andò persa del tutto. Perché un po' al bar Giamaica, un po' all'Angolo i discorsi continuavano ed erano approdati a qualcosa di abbastanza definito, che spazialismo, altre, brut, informale avevano messo in chiaro una cosa, avevano fatto una grossa scoperta: avevano individuato che le cose hanno un fattore estetico. Ossia: l'estetica non è qualcosa che si mette sulle cose ma è la cosa che come ha odore, come ha tatto, come ha visibilità, così ha anche estetica. Dunque non abbiamo più nessuna distinzione tra quadro, scultura, oggetto, azione. Tutto il reale diventa estetica e l'estetica diventa il reale. Dunque non abbiamo più neanche la distinzione fra le arti. Non abbiamo più la distinzione fra architettura, pittura, scenografia, letteratura, musica, ecc., se tutto il reale ha estetica. C'erano due ragazzini, uno a Parigi (Klein) e l'altro lì in via Cernaia (Manzoni), si danno a mettere a punto una cosa successiva. Quello di Parigi era tornato dal Giappone con delle idee che gli sembravano risolutive. E com'è che cerca di salvare la situazione? Perché poi il far manifestare a una cosa la sua estetica è altrettanto difficile che mettere esteticità a una cosa, dopo pochissimi anni tutti quelli che non avevano idee avevano già trasformato l'informale in una decorazione. Ma questi due si sentivano responsabili di quello che succedeva nell'universo e s'impuntarono a rimettere in ballo le cose. Quello che tornava dal Giappone pensò da partigino che per ridare rilievo all'arte occorreva ripartire dal colore, ma dando al colore il valore di elemento santificante. Capite? Il colore non è più la rappresentazione di qualcosa. E usa naturalmente dei colori che hanno un valore carismatico: il blu, il rosso e l'oro. Non il blu qualsiasi, non il rosso qualsiasi, ma proprio quel blu e quei rossi che... ritroviamo nella storia dell'arte, come elemento di forza mistica, diverso dal senso metafisico usato da De Chi-

rico. Dall'altro canto noi abbiamo invece il milanese che è un artista tipicamente laico. In più i due si trovano attori-nati da un astrattismo passato dall'etica – pensiamo a Mondrian – alla pratica, dunque l'arte programmata, visual art, ecc. Il milanese come risponde? Anche lui si prende tre o quattro amici del giro, tra cui un bordighiano anarchico (Antonio Maschera) che gli fornisce «la stampa». Il convince che bisogna fare la rivoluzione, basta con le macchinette, basta coi giochetti dei quadratini, basta anche con tutti questi incantamenti davanti al quadro informale che da cosa brutale era diventato troppo cincischiato, leccato, ecc. L'informale è materia? Accontentiamo tutti, prendiamo la merda e ci mettiamo un'etichetta. Un'operazione semplicissima, perché se voi guardate i quadri hanno quel colore spesso bruno. La generazione precedente era vissuta nella merda delle trincee, ancora strade e muri erano pieni di quel colore di bombe di... il colore era quello. Mette un'etichetta, tipica dell'arte programmata, design, ecc. E poco alla volta... Quello, da Parigi era arrivato a Milano, s'è incontrato con quest'altro ragazzino e poi, naturalmente, si sono incontrati con quell'altro che faceva i buchi, le palle, i gesti... si sono trovati subito d'accordo nel fare gioco di squadra. Va bene, tu sei un mezzo prete, santifichi le cose. Io tolgo, allora, l'identità alle cose. Faccio una tela tirata? La spalmo su, che diventa quasi un muro tirato. Vedi che non è più tela? Prendo del pane... metto tutto il bianco sopra: non è più pane. Vedi! Il pane non è più soggetto, ma soggetto è questo oggetto quadro. Un'operazione che annullava l'aneddotico, l'elemento di riferimento. Tant'è vero che quando noi diciamo: «i panini di Manzoni» è completamente diverso da quando diciamo «i panini di De Chirico», ma anche diverso da J. Johns, per il quale le cose rimangono oggetti di riferimento; Manzoni invece le annulla, le cancella. Nel caso dei panini elimina il soggetto dell'oggetto. Nel caso della merda indica la cosa non più come soggetto dell'opera, ma come soggetto essa stessa. Questa è rivoluzione. La merda diventa il soggetto come quando io dal droghiere chiedo: «Mi dia un barattolo di marmellata»; non è il soggetto il barattolo ma è la marmellata che è soggetto. Anche la parte visiva è in sottordine. E quando andò

a Hering e si trovava da solo, lì in quella campagna sperduta, e capovolge il mondo sotto i suoi piedi? E fino a quest'epoca il mondo dell'arte è ancora uno spazio sociale abbastanza... individuabile. Fino ad allora esisteva il quartiere degli artisti, esistevano i bar degli artisti, ovviamente; esisteva la capacità e la possibilità, al momento in cui uno voleva fare l'artista, di andare a mettersi in quella bolgia, vivere tra gli artisti, discutere tra artisti, vivere l'ambiente. Si riusciva a crearsi quel minimo, quel nucleo minimo, di compagni di strada, di gente con cui si possono scambiare delle opinioni e con cui ci si può confrontare, ecc.

Ma più o meno in questo periodo – più o meno parlo dell'inizio degli anni Sessanta – questo sì... Comincia la speculazione edilizia; il quartiere degli artisti diventa uno dei quartieri per ricchi e tutti devono scappare dove trovano una casa, uno spazio più... dove poter sopravvivere. Dunque si disgrega, si sgretola un habitat che probabilmente era sopravvissuto al millennio. A questo punto... e questo succede a Milano, a Parigi, a New York, a Düsseldorf... più o meno dappertutto. Dunque c'è questa diaspora. In qualche modo però gli artisti cercano lo stesso di avere dei contatti o di sentire... Comincia il tam tam. Vieni a sapere che c'è uno là che fa una cosa che sif, forse potrebbe interessare, allora comincia il tam tam. Gli artisti vanno in visita. Cioè cominciano dei rapporti personali non più per vicinanza di case, vicinanza di bar, per questo fino a ora ho parlato dello stesso bar... ma andare alla scoperta delle affinità eletterive da un luogo all'altro. Gli anni Sessanta sono un po' questa ricerca: appena si sa di qualcuno, quello viene, l'altro va; ci si va a cercare. È scomodo, però in qualche modo... ci si riesce e si creano dei piccoli gruppi, così, dove c'è uno spazio disponibile e dove sia più comodo arrivarci, poteva andar bene una casa, perché lì ci arrivavano i tram. Oppure funzionava un magazzino inutilizzato perché ci si poteva fare un lavoro e lasciarlo da vedere agli amici, un'altra volta funzionava un negozio che qualche amico architetto aspettava di ristrutturare, qualche altra volta lo studio di qualche artista particolarmente fortunato e generoso da poter lasciare dello spazio a disposizione di altri. Questa nuova situazione così svantaggiata sotto

certi aspetti portò però anche a un'evoluzione interessante. Non sempre, non necessariamente, ma spesso l'artista in visita, per far vedere quel che fa, prepara il lavoro sul posto, e sul posto c'è una risposta sia critica sia di lavoro (altri lavori a catena tra gli artisti presenti). Cambiano così i tempi sia di realizzazione, sia di riflessione, sia di ideazione del lavoro. Tempi che diventano brevissimi: tra l'improvvisazione e l'illuminazione; la definizione di questi due termini è cruciale in quegli anni. Cambia il volume dell'opera: le opere degli espressionisti e dei Pop americani che tanta impressione fecero per la loro dimensione diventano nulla in confronto. Un terreno, un viaggio, i mille fiumi più lunghi del mondo... e chi più ne ha più ne metta; e così come non c'è più misura per il grande, non c'è più misura per il piccolo: perché è l'idea che conta e l'idea non ha come misura se non il suo valore stimolante.

Ecco messa a fuoco un'altra questione: la differenza tra artisti stimolanti e artisti stimolati: una questione che si evidenzierà in seguito determinando anche i rapporti tra una generazione e l'altra. Venne pure sconvolta ogni questione di tecnica e di materiali, direi che la questione venne tolta di mezzo in quanto ognuno fece come volle e con che cosa volle, anzi spesso con ciò che aveva a disposizione. Quest'atteggiamento determinò una nuova forma di realismo: lavorare con atteggiamento realistico in una situazione reale, non più rappresentare la realtà sullo schermo del quadro. Ma lavorare la realtà. Muore così di morte naturale anche la diatriba novecentesca tra realismo e astrattismo, ed entra invece in presa diretta la questione della libertà d'azione, sia sotto la forma morale in generale e di costume in particolare, sia sotto la forma di politica civile, rinverdendo polemiche in atto nelle avanguardie storiche ai tempi del sorgere delle dittature d'inizio secolo. La monetarizzazione stessa dell'opera d'arte prese aspetti singolari, avvicinandosi maggiormente a sovvenzioni in uso nel teatro e a forme di mecenatismo, a forme di feticismo, ma anche provocando forme gravi di dissociazione comportamentale in quei pochi artisti che avendo una produzione commerciale vollero avere anche un ruolo nella nuova situazione. Perché, quanto non ho detto, è che i nuovi

artisti si dividevano in proletari (per la prima volta nella storia) e borghesi. I primi mantenevano la loro libertà facendo altri lavori, i secondi, vivendo di rendita, ma in ognuno dei due casi c'era un forte impegno a salvaguardare la dignità professionale. A seguito di tutto ciò riprese piede la questione già enunciata dai futuristi: l'atteggiamento, ridare personalità alla figura dell'artista e, nei casi limite, fare nuovamente dell'artista un personaggio. L'opera, in questi casi, diventa l'atteggiamento stesso, il modo di porsi. L'andare a cercarsi degli artisti creò un grande movimento, che fino ad allora non era mai successo. Con la scusa che qualcuno finanziava un viaggio o un'opera, gli artisti cominciarono a girare molto più di quanto succedeva prima. A piedi, in bicicletta, in autostop, in treno, in nave, in aereo. Per cui si creò una generazione di artisti internazionali, non che ci fosse un'ideologia internazionalista, ma perché i rapporti personali erano diventati internazionali. Cioè, mentre prima il legame era tra Tizio e Caio della porta accanto adesso il legame diventava tra Tizio che è di qua, quello che è a Torino, quell'altro che è a Monaco. Ci si vedeva, magari... uno poteva vederlo una volta all'anno, ci si scrivevano i progetti (mail art), ecc. E questo ha creato anche una complicità fino ad allora inesistente. C'era una complicità per cui, a distanza di tempo, rimani legato a quelle persone con cui hai avuto questi rapporti di gioventù. E questo andò avanti per... voi immaginereste chissà quanto, invece andò avanti per un anno o due anni al massimo. Ma vorrei farvi notare un altro fatto: il verificarsi delle cose non più in zone e in ambienti deputati all'arte e di non facile comunicazione aveva annullato la funzione delle accademie e delle scuole d'arte in genere. Perché l'accademia o la scuola d'arte vivevano anche loro di questo quartiere artistico. Per cui all'interno di tutta questa massa di persone che magari facevano le cose così per farle, chi voleva invece individuare l'elemento vitalizzante della situazione prima aveva la possibilità di fare quei venti metri che passavano da qui al bar degli artisti e capire cosa stava succedendo. Invece questa diaspora, questo disperdersi di persone lasciò l'accademia in balia di se stessa. Dunque, praticamente le accademie continuarono come scuole, ma

morirono come situazione di passaggio tra la scuola e la vita. Tra la scuola dell'arte e l'arte. Allora la cosa si complicò ancora. Prima avevamo il mestiere dell'arte, poi si era riusciti a creare la comunità dell'arte ambulante; però con dei punti fissi che erano appunto gli spazi *underground* dove più o meno regolarmente ci si ritrovava e ci si fermava abbastanza tempo per fraternizzare, perché una volta fatto il viaggio uno si piazzava lì e ci si arrangiava in qualsiasi modo. Cominciano ora delle responsabilità del tutto personali sullo stato dell'arte. La manifestazione di questa assenza di responsabilità, senza che passasse voce, fu che alcune persone crearono un ambiente *ex novo*; in maniera singolare ed anche sperimentale. Questo portò tutta una serie di problemi che non erano mai stati affrontati prima nell'ambiente dell'arte; con tentativi di soluzione ed anche insuccessi, ecc. Un artista attirava attorno a sé il maggior numero possibile di persone disponibili all'arte. Per portarvi un po' di esempi che potete conoscere: la Factory di Warhol, la Libera Università di Düsseldorf di Beuys; a Milano abbiamo fatto la Casa degli Artisti. Perché è sempre necessario creare un luogo. La caratteristica di questa nuova situazione è che in questi luoghi non vengono chiamate o attratte delle persone che vogliono fare dell'arte, ma vengono richiamate delle persone che sono disponibili a «farsi fare» dall'arte. Questo è nuovo. Dunque, situazioni di microclima in cui sia la tensione verso l'arte a creare l'artista fisico. E questo microclima è creato dal lavoro: non lavoro di costruzione dell'opera d'arte, ma lavoro di costruzione del luogo dell'arte, premessa alla nascita di un *genius loci* che favorisca la trasmissione dell'arte. Dunque, senza che ci sia stato un manifesto in giro. Uno con una scusa, l'altro con l'altra, si cerca di far nascere la mentalità artistica, la capacità di individuare, di acquisire la coscienza dell'arte attraverso il lavoro. Ma voglio finire con questa osservazione che vi arriva appresso: nel frattempo, non da ieri ma più o meno dall'inizio degli anni Sessanta, subito dopo Manzoni, ecc. L'avanguardia in quanto situazione opposta a un'altra forma di arte è finita. Ormai viene dato per scontato che l'arte che entra nei musei è l'arte d'avanguardia. Ma anche se l'arte è cambiata, non sono

cambiati i caratteri delle persone che fanno l'arte. I *pompier* continuano a fare arte; magari non fanno quadri, oppure fanno quadri... non ha importanza, comunque non si differenziano molto né visivamente né come posizione da quelli che fanno quell'arte che fa scattare la situazione. In ogni professione noi abbiamo i due caratteri: quello che, per lavorare, ha bisogno di una convenzione. Dunque vuole delle regole certe, delle cose che lo garantiscono, e vuole, fondamentalmente, il riconoscimento. E questa sostanza è la mentalità dell'artista *pompier*. L'altro è, invece, quello che noi caratterialmente chiamavamo d'avanguardia, è l'artista sempre alla ricerca della scossa creatrice, è sempre alla ricerca del momento in cui rimettere in moto la macchina. Sempre lì a buttar dentro energia, non lascia mai che le cose diventino una convenzione. Però c'è questo antagonismo fra i due tipi di artista. Anche se fanno lo stesso lavoro l'antagonismo rimane. Non più sul soggetto del lavoro o sull'ideologia ma sulla consistenza. L'artista che una volta era d'avanguardia continua a combattere per la consistenza del lavoro: per dare spessore, per dare ragione, per mantenerlo vivo, per mantenerlo in forma, non solo a livello personale, ma a livello generale. L'artista l'ha delegato a risolverle i problemi. L'artista *pompier* cosa fa? Dato che questo carattere non gli appartiene, opera nel senso di smorzare i bollori dell'altro. Se uno cerca tensione, l'altro lavora per togliere tensione. Se uno cerca di rendere il mestiere metafisico, l'altro cerca di togliergli la capacità di trascendere il mestiere stesso. L'abbiamo visto nell'informale. Se uno cerca di essere brutale nel lavoro, nell'art-brut l'altro cercherà, invece, di essere educato. Dice: «Sì, però anch'io faccio un muro, anch'io...», cerca cioè di tradurre un elemento vitale in forme borghese. Cerca di addormentare l'arte. Questo tipo di addormentamento dell'arte naturalmente è fatto coi dovuti modi. L'artista *pompier* ha delle caratteristiche molto rassicuranti, trova sempre il modo di presentare bene il proprio vassoio, e di presentarsi anche bene in società, anche concettualmente.

Capitolo secondo
Arte torna arte

Dal pensiero puro al pensiero pigro.

«Che l'arte rappresenti se stessa» sembra una proposizione conclusiva, invece non vuol dire niente, mette semplicemente di fronte alla complessità del problema. Nel vuoto creato dalle possibili risposte ho cominciato a riflettere su qual è la situazione, lo stato di fatto che ci costringe a queste proposizioni inutili.

E come mai ora ci rendiamo conto che sono inutili? Questo tipo di proposizioni è stato accettato o contraddetto da buona parte della cultura attuale come avesse un significato. Il guaio di tutti quelli che stanno lavorando in questo momento è di avvertire che non ha più senso, senza però riuscire ad individuare per quale ragione non ne ha.

Questo rincrescimento non vuol dire essere con l'arte per l'arte o contro l'arte come uso, ma vuol dire sentire che c'è qualcosa che non ci sostiene più, non rassicura più.

Riflettendo mi è venuto da pensare che, in un certo senso, tutto è cominciato con lo sviluppo della meccanica (altra battuta che sentite da tutte le parti: «Tutto è cominciato con l'industrializzazione... Tutto è cominciato con la crisi dei valori»). Di fatto la meccanica ha messo in ballo il principio di causa ed effetto come assoluto e l'ha ridotto a causa ed effetto come progetto: ogni azione dà un certo effetto e non più in senso lato, ma in un senso molto preciso. Noi verificiamo se il nostro progetto di azione è buono o cattivo in base al fatto che il suo effetto sia come previsto. Ad esempio, costruiamo una macchina: se questa macchina investe tre persone, se un altro per costruirla si è tagliato un dito... non c'entra. C'entra che se volevo fare una macchina che andasse a cento all'ora, questa mac-

china poi vada o non vada a cento all'ora. Il progetto deve avere una conferma. Dunque noi facciamo la nostra ipotesi e l'effetto deve corrispondere all'ipotesi. Senonché proprio questa cosa di incastrarsi su qualcosa di immediatamente controllabile, anzi, di incastrarsi sull'obbligo di controllare perché facciamo... Il perché non è più fuori, ma dentro la cosa, questo è drammatico; il perché dell'automobile è dentro l'automobile, il perché del ferro da stiro è dentro il ferro da stiro, ecc. Allora il perché del ferro da stiro diventa il perché del suo uso. Il ferro da stiro spesso ha delle regole, comporta delle conseguenze: queste diventano causa all'interno di loro stesse. Dunque tutto il pensiero meccanico, tutto il pensiero scientifico ha preso l'abitudine di dover sempre indicare il proprio punto di arrivo. Indicare il punto di arrivo è indicare il senso di utilità.

Però poter usare il pensiero, trasformare il pensiero in senso utile rende irrealizzabile il pensiero di cui non si ha un'idea utile. Quello che noi diremo il pensiero puro finisce per diventare pensiero pigro, in un certo senso: quello cioè che non vuole essere applicato.

Non a caso, per capire come si procede a salti nelle cose, in Russia delle persone sono state messe in prigione o mandate nei campi di lavoro perché accusate di pigrizia. Il concetto non è tipicamente marxista piuttosto che liberista: è un concetto moderno. Le persone che non possono venire usate dalla società, che non lavorano per la società, vengono considerate delle persone che lavorano contro la società, dunque messe in crisi, messe in condizioni di non agire. Ho adoperato l'esempio della Russia perché è legittimo..., però potrete trovare anche da noi delle situazioni analoghe.

Ad esempio la mancanza di ruolo dell'artista nella nostra società appartiene a questo tipo. Anche nella nostra società, tutti gli individui che non possono dimostrare di esercitare un utile diretto o indiretto, vengono emarginati. Il che, per un pensiero che potrebbe lavorare su se stesso, sulla propria riflessione, sul proprio approfondimento, crea un disagio perché deve anzitutto difendersi. Dall'altra parte crea nel pensiero utile tutta una serie di at-

tività per diventare sempre più utile, sempre più giustificabile.

Un'altra proposizione è: «L'idea dell'uso mette in crisi l'idea del bene», perché la macchina non conosce le conseguenze, se non nel senso previsto. Mentre da una parte la mentalità corrente dà per scontata la moralità dell'uso perché a questo punto è l'uso che diventa morale, dall'altra parte la metodologia critica della macchina è una metodologia amorale. Non abbiamo più una morale che sia esterna alle conseguenze meccaniche.

La proposizione successiva: «Questa idea del bene d'uso mette in crisi l'idea del bello». Se, come si diceva, l'idea del bene non è più un'idea che entra nella ragione comune, se siamo incapaci, ragionevolmente, di definire ciò che è bene e ciò che non lo è, automaticamente ci troviamo anche nell'impossibilità di definire ciò che è bello e ciò che non lo è. Difatti, si parlava di una cosa di normale esperienza: voi fate questi assemblaggi, queste cose gestuali, e quello che alla fine non sapete è se una cosa è più bella cos'è o in un'altra maniera, perché non sapete se avete fatto bene a farla cosí. Non sapete come dovrete fare bene, perché in definitiva, come immagino, la cosa ha un'apparenza di ben fatto, magari piacevole ed accettabile, ma nello stesso tempo di nessuna sicurezza. Difficile è dire: «Questa cosa è difendibile di fronte a me prima di tutto, poi di fronte a tutti anche nel tempo». Che è la sicurezza del bello.

Un'altra riflessione: quando parliamo di bello finiamo sempre col pensare a una forma: però questa forma, quando la intendiamo bella, la intendiamo anche fuori dai suoi rapporti particolari: questo quadrato è bello non perché corrisponde al quadrato di una finestra; una curva non dico che è bella perché corrisponde alla curva di una spalla, o di un'anca; ogni curva troverebbe delle corrispondenze con qualche cosa nella nostra esperienza... e neanche possiamo giustificare questa curva perché è una forma utile, né perché utile all'armonia del quadro. Ci sembrava di essere aperti a tutto, ma poi, in definitiva, ci comportiamo come un ramo che dal momento in cui gli nasce il frutto sta cosí invece che cosí: questa curva non è altro che la curva

di qualcosa che pesa. Così ci ritroviamo in piena mentalità meccanica. Allora avviene una reazione e cominciamo a cercare, a buttar fuori da noi quelle parti che consideriamo ancora libere da preoccupazioni, ragioni. Libriamo gli istinti, proviamo a lavorare in maniera istintiva, automatica, emotiva.

Guardate quanti sono i casi di attività istintiva nel nostro secolo: abbiamo parlato dei fauves, dell'informale, degli espressionisti, dei dada... Tutta una serie di situazioni che liberano l'artista dalla preoccupazione, dall'ossessione che tutto quello che fa sia fatto secondo una meccanica prestabilita. Sennonché queste opere istintive hanno tutte gli stessi colori, le stesse linee, gli stessi soggetti, inoltre sono libere solo la prima volta, in seguito sono ripetitive. Le azioni istintive appaiono tutte formalmente uguali tra loro. Mentre quando usiamo la ragione riusciamo in qualche modo a differenziarci, almeno nelle apparenze, quando cediamo all'istinto tutto diventa formalmente uguale. La forma è un obbligo a riflettere e getta nell'indistinto tutto ciò che le rimane estraneo. Appena ci muoviamo, cadiamo in ogni caso o nel pensiero meccanico o nell'istinto.

Mentre sto dicendo che i concetti di forma, di bello, stanno diventando inconsistenti, mi guardo attorno e mi vedo sempre più circondato da cose attente alla forma e alla bellezza, posso notare che l'arte moderna ha indirizzato le cose più banali e squallide e perfino le cose pretestuose e presuntuose verso una certa qual bellezza e verso una forma. Non sono il primo a fare questa osservazione, si è già sentito da diverse parti che tutto è arte. Ora, il fatto che il concetto di estetica si vada diffondendo in tutti gli strati sociali e su tutti gli oggetti sociali è un annuncio che l'attività meccanica sta uscendo dalla barbarie, che quello stesso concetto che hanno i barbari per arte e per «fatto ad arte» sta divaricandosi: le cose funzionali dovranno studiare una loro bellezza che apparterrà agli usi e agli utili. Sarà l'arte del vestire, dell'abitare, del lavorare, delle macchine, della didattica, delle scienze umane, ecc. Il concetto integrale di arte invece ritornerà pulito. Potremo così chiamare arte ciò che ha identità indipendente dal tempo che copre e dall'uso di cui è fatta og-

getto, indipendentemente dalle culture particolari, perché il particolare non viene mai dato dall'arte ma viene dal suo uso particolare: Kano Masanobu e Piero della Francesca appartengono alla stessa arte, ma la cultura zen e la cultura umanistica sono tra loro distanti.

Brera, 13 gennaio 1988.

Ruolo, tempo, spazio, tecnica, immagine.

Avevamo iniziato il ciclo di lezioni intitolate *Arte torna arte* arrivando a queste conclusioni: il concetto di arte sta spaccandosi in due, riprendendo i suoi due significati originari. Il primo, quello antico latino, deriva da *arto*, che vuol dire costringere, prendere una materia e costringerla, trattarla, fare di lei quello che si vuole... L'altro, il significato metafisico di arte che viene a chiarirsi durante il Rinascimento: arte non tanto legata alla trasformazione della materia, quanto alla sua capacità di generare idee, di contenere idee...

Sono tanti i significati; teniamo comunque queste due differenze: una è più legata alla vera materia bruta, alla costruzione; l'altra sposta il problema. Da una parte la fisica dell'arte: tutta l'arte che serve a qualcosa, tutta quella che ha come centro la tecnologia e come obiettivo l'uso; tutta l'arte come funzione. (Ora questa funzione non si limita alla funzione del macinacaffè o del martello, ma arriva ai mass media, al rapporto con la società, alla funzione dell'educazione... purché abbia una funzione). Dall'altra, invece, la metafisica dell'arte, che sta per la funzione, la lascia a lato e a una vita autonoma, a una capacità di vita all'interno di sé. Non è che se non serve non ha funzione... no. E la capacità di generare, di rigenerarsi del concetto di arte, del lavoro dell'arte, degli obiettivi dell'arte: è un concetto metafisico. Per questo la chiamiamo metafisica dell'arte.

Per capire un po' meglio dovremmo fare una corsa, partendo dagli inizi fino ad oggi. Nell'arte storica, il rapporto fisico e metafisico con la società era un fatto. L'arte ave-

va comunque un rapporto con la società, sia quando rappresentava un bene della società, sia quando ne rappresentava una crisi... Nello stesso tempo aveva anche una qualità tecnica, tutte le cose funzionavano assieme. Ci è difficile trovare nell'arte storica qualcosa che non abbia, nello stesso tempo, una qualità formale e tecnica. Però è difficile trovare nell'arte storica anche qualcosa che abbia qualità formale e non abbia anche delle idee, dei significati, capacità di proiettare questi significati in un uso più alto rispetto all'uso immediato (pensate a come tante cose sono nate dall'arte del rinascimento, dall'arte barocca...). Ogni volta era un miscuglio di idee, di situazioni, di coinvolgimenti con ciò che era attorno all'arte, che rendeva unito tutto. Prendiamo Velásquez: altissima qualità tecnica, grandi innovazioni formali, vasti contenuti che corrispondono a quello che succedeva allora, e a quelli che erano i problemi in ballo allora... E poi anche delle digressioni...

Tutte queste cose però erano a disposizione, erano come delle mine vaganti all'interno del pubblico, perché l'arte era una cosa pubblica, molto più di adesso... Era partita come la Bibbia dei poveri e la gente era stata abituata a farsi una cultura sulle opere d'arte - non una cultura sull'arte, ma una cultura in generale - adoperando le opere d'arte. C'era questa attesa dalle opere d'arte, un'attesa di istruzione, per cui questa attenzione... Se uno ad un certo punto faceva una cosa che non corrispondeva tanto bene a quelli che erano gli obiettivi della società di quel momento, gliela cancellavano, lo sbrattevano via, lo mettevano in carcere... Tutto quello che poteva dare come conseguenze un messaggio rivoluzionario...

All'arte storica succede poi una crisi di richieste: l'arte non viene più adoperata. Dopo la rivoluzione francese non si danno più ordini agli artisti, vengono lasciati in balia di se stessi: se ce la fanno, ce la fanno... se ce la fanno da vivi va bene, se no ce la faranno da morti... e se non ce la faranno non è un problema che interessi la società... Allora cosa succede? Questo rapporto di tensione tra l'artista e il mondo che gli sta attorno si traduce in quella che io direi l'arte d'avanguardia.

Cosa fa l'arte? Si mette quasi ad adescare la società...

Provocandola, alletrandola, creandole perfino una certa avventura... (per cui le persone più avventurose si avvicinano più all'arte loro contemporanea, a quella che chiamiamo arte moderna, più di quanto le si avvicinino invece i tradizionalisti, i quali vogliono stare in santa pace...) Però, su che cosa fa perno l'arte moderna? Qual è la carta vincente? In un'epoca in trasformazione, la sola carta vincente non è tanto la carta della forma, non è tanto la carta dei contenuti... E il gioco d'anticipo. In una società in movimento la carta vincente è sempre quella di aver giocato d'anticipo: anticipare alla società quello che le succederà... un certo atteggiamento, un certo modo di vedere le cose, un certo modo di sentire le cose, una certa forma delle cose. Naturalmente, quando abbiamo di fronte uno che ha previsto il nostro domani... prima magari lo prendiamo in giro; quando però ci rendiamo conto che le previsioni erano vere, diventiamo un po' suoi schiavi, un po' plagiati.

L'arte moderna per un secolo provoca la società e la spinge anche ad andare avanti. Arte d'avanguardia. Il termine è già esplicito in sé: essere davanti, correre il primo rischio. L'avanguardia implica una guerra, sottintende un nemico davanti che non vuole si vada là. Qualcuno passa per primo, si butta per primo, rischiando, naturalmente. Chi arriva e riesce a vincere gli ostacoli, ad aprire la strada agli altri, poi viene considerato l'artista vincente, l'artista storico, però sempre se ha scoperto una nuova strada da seguire, se ha individuato una nuova situazione da superare...

Dunque dicevo che l'arte moderna è uguale all'arte d'avanguardia ed è uguale ad adescamento della società con lo stratagemma dell'anticipo. Perché poi l'artista non riesce a stare da solo. Si dice che «fa per sé...», ma dopo un po' gli girano, impazzisce. Poi c'era sempre questa debolezza di avere un rapporto con la gente che gli sta intorno, di avere sempre un pubblico, avere sempre della gente che dice: «Ah, che bravo». Anche questa civetteria... Dopo questo sforzo che è durato grosso modo due secoli (comincia verso la fine del Settecento e arriva circa agli anni Sessanta), cioè lo sforzo dell'arte che adessa il suo pubblico, avviene, credo intorno agli anni Sessanta, un cambiamento: proprio

con l'avvento dei mass media, cioè di altri tipi di messaggi che la società un po' si crea, un po' si trova. La società dopo la seconda guerra mondiale si sente moderna, dunque è una società che si rende conto di essere in movimento. Prima, fino a cavallo degli anni Trenta, c'era quest'idea della lotta tra una società antica e una società moderna, tra una società agricola e una società industriale. Ad un certo punto la società agricola termina, almeno in Europa, e prende forma la società industriale, quindi la società del progresso e un po' alla volta, dopo aver tentato di ricreare una città ideale, una società ideale, a volte con un mucchio di morti dietro le spalle, caduta questa storia di conciliare l'antico con il moderno e dunque di vedere se vale la pena di resistere allo sviluppo o favorirlo, la società si trova tutta d'accordo col «bisogna correre in avanti», e prende piede la mentalità pragmatica. A questo punto l'arte riprende valore perché tutte le battaglie che aveva fatto da un secolo e mezzo a questa parte le avevano guadagnato stima: «L'arte ha sempre anticipato quello che poi succederà!... è molto semplice, non facciamo altro che rivolgerci all'arte, chiediamo all'arte di anticiparci quello che succederà!».

Naturalmente, dietro queste proposizioni molto semplici ci sono infiniti equivoci, e quello che succede all'arte non è esattamente quello che succede alla società: un conto è fare certe mosse di adescamento, altro conto è fare quello che un altro vorrebbe fosse fatto. Però la società gioca un po' questo ruolo... Se voi notate è proprio in quest'epoca che nascono i musei secondo la concezione dell'arte contemporanea: vengono storicizzati gli atteggiamenti d'avanguardia, vengono valorizzate al massimo certe tendenze dell'arte per cui l'arte di chi vince la guerra deve essere anche l'arte vincente sul mercato. Di punto in bianco, artisti sconosciuti come Pollock, Rothko, ecc. (non ne discuto il valore), artisti di provincia perché appartenevano ad una provincia dell'arte, dato che l'America aveva vinto la guerra, dovevano essere i più grandi artisti dell'avanguardia, e si fa tutto un *battage* pubblicitario, promozionale, per creare questa situazione. Queste sono sempre cose che girano attorno all'arte, non sono il nucleo dell'arte, però vi danno l'idea di un «Va beh, diamo fiducia all'arte, adoperia-

mo l'arte come un preventivo, facciamoci dire dall'arte...» Sennonché l'arte, come abbiamo detto, ha sempre queste due anime, e quando viene presa per i piedi si difende con le mani e viceversa per cui, intorno agli anni Sessanta, quando l'arte avrebbe avuto tutte le carte in regola per avere un buon impiego alla Fiat, alla Rolls Royce, alla Olivetti, ecc., ecco che essa comincia a creare dei diversi molto più difficili da controllare, delle opere molto difficili da controllare, dei concetti molto difficili da controllare e molto difficili da prevenire come situazioni del domani. Siamo all'arte di questi ultimi vent'anni.

Intanto c'è uno sviluppo autarchico dei media e della società stessa che viene prendendo direzioni imprevisite. C'è inoltre il fiorire di un'ideologia sulla statistica e di un'ideologia sui mass media. Eravamo partiti con l'artista che avrebbe anticipato il gioco della società, però nel Sessanta arriva MacLuhan il quale mette in chiaro delle cose: «Se si può, ci sono dei mezzi per essere più convincenti delle idee convincenti, dei mezzi proprio tecnici». Un altro dato: pensate anche che per avere un domani occorre avere un'idea, un obiettivo metafisico.

Noi abbiamo le idee chiare solo finché sappiamo quello che ci aspetta in senso concreto: «Non so che tram prendere. Se piove prendo l'ombrello o no?», delle previsioni terra terra. Quando andiamo un po' più su abbiamo bisogno di un'idea base, portante. L'idea portante del secolo era stato il «futuro». L'idea del futuro come età dell'oro, con la macchina che avrebbe tolto la fatica all'uomo, che avrebbe permesso di non lavorare, di dedicarsi alle attività di pensiero, al piacere, ecc. Questa era la grande aspirazione che ha retto due secoli di cultura, non dico solo d'arte, ma di cultura.

Dopo le ultime due terribili guerre e dopo le scoperte che rendono il futuro incerto, quasi un azzardo (sappiamo che basta un nonnulla, un qualsiasi incidente perché si vada tutti a farsi fottere da un giorno all'altro), l'idea del futuro salta e di conseguenza anche l'idea della prospettiva. Dunque anche la società non pensa più a lungo termine, ma pensa di risolvere i problemi volta per volta, anzi, neanche di risolverli, di arrangiarsi. Voi noterete come gli stessi di-

scorsi che sentite alla televisione, discorsi politici, sociali, eccetera, stanno diventando di volta in volta alla giornata, arrangiamenti. Quello che era lo stile della miseria delle persone, sta diventando lo stile della miseria della società: andare avanti alla giornata, arrangiarsi, non solo arrangiarsi ma che anche gli altri si arrangino. E questo che toglie il problema: perché io posso anche arrangiarmi, ma se ho un'idea di società per cui bisogna stare attenti che questo nostro insieme regga, che ci sia coesione, non posso pensare «ci arrangiamo». Questo crea immediatamente lo sgretolamento.

L'ultima conseguenza, sul piano della comunicazione, di questo sgretolamento, è che l'arte perde il senso dell'avanguardia, dunque il senso del domani (è chiaro che il domani ha sempre un senso lungo) e diventa il senso dell'effimero. Voi l'avete sentito, voi siete la generazione che nasce dalla società dell'effimero. Per l'effimero sono molto meglio i mass media, perché hanno una maggior velocità.

Vogliamo che tutta la gente scappi di casa? Basta che alle nove di sera si dica alla tivù che sta arrivando una nube di gas e tutti scapperanno, la reazione è immediata.

Non c'è nessun'opera d'idea per quanto ad altissimo livello e ricca che valga, a livello immediato, quanto un messaggio dato attraverso i mass media. Non c'è nessun'idea efficace sui mutamenti sociali quanto può esserlo il fatto fisico della scoperta dell'inquinamento. Mentre nel Cinquecento l'elemento dirimpante sono state quattro cartelle appese da Lutero fuori di una chiesa. Adesso le quattro cartelle non potrebbero fare niente perché erano piene di contenuti, mettevano in ballo la testa, la gente aveva una reazione di testa e l'emozione nasceva dalla testa. Adesso il trauma che può creare una bomba come quella di Hiroshima o Cernobyl va al di là di tutto. Dunque il nostro lavoro è molto limitato su questo fronte. Ci è tutto molto più chiaro se pensiamo che i mass media non sono altro che l'arte come fisica. I mass media infatti non possono essere stupidi, sono ricchi di cultura, sono ricchi anche di forma, sono ricchi di tutti gli stratagemmi che l'arte aveva inventato in due secoli.

A parte l'apparato tecnologico, se guardiamo certe tra-

missioni tivù, constatiamo che sono pari a quello che erano (forse un po' annacquate, forse no) le serate futuriste o a quello che facevano i dadaisti, il teatro dell'assurdo. Sono mezzi che vengono riutilizzati, la gente si è un po' culturalizzata e quindi si è abituata a queste cose. Nessuno reagisce più davanti a un'opera astratta. Ora, tutta la capacità, tutto quello che l'artista metteva nel far bene un prodotto, nel farlo con qualità, nel farlo con cultura, prende la direzione dei mass media, viene accettato e adoperato in bella maniera, diventa quello che una volta era la Bibbia dei poveri, serve a creare una cultura popolare.

Il problema è un altro, comincia quando esistono delle cose, quando esiste un'attività dell'arte che non può seguire questi schemi, che non può essere assunta in questi percorsi. Questa è la questione chiave. Mi sono appuntato: «La società prefigura il proprio futuro ed organizza la sua immagine opportuna (perché si tratta di opportunità immediata) affidandosi alla fisica dell'arte, all'arte come funzione». La metafisica non interessa ed anzi si cerca di ridurre la metafisica dell'arte a decoro della fisica dell'arte. Stiamo un po' attenti, però, perché è sempre stato così. Leonardo, quando è venuto a Milano, non è venuto dal Moro e gli ha detto: «Guarda che i ritratti come me non li fa nessuno. Fatemi fare una Cena e poi vedrete!» No, ha detto: «Io so fare i ponti, ecc.», anzi, la cosa che ha convinto è stata: «Se avete una guerra lasciate fare a me che i cannoni come ve li faccio io non ve li fa nessuno!» Sempre stato così. Gli hanno lasciato fare due o tre ritratti, ma soprattutto lo adoperavano per fare ponti, cannoni e magari decorazioni di feste, piuttosto che delle vere e proprie opere d'arte. Teniamolo sempre presente.

Nonostante ciò, fino ad una certa epoca le persone ad altissimo livello avevano un altissimo ideale dell'arte ed avevano anche un altissimo livello tecnologico: anche questa è un'ottima proposizione, ma se andiamo a guardare caso per caso ci accorgiamo che anche questa è relativa, perché ad esempio a Bernini le chiese rischiavano sempre di cadere, però aveva un apparato di tecnici che in qualche modo gli risolvevano il problema. C'era un gruppo, una situazione... Comunque il problema in cui siamo venuti a

trovarci ci porta a dover analizzare la situazione in generale. Per analizzarla dobbiamo un po' esaminare quali sono le componenti dell'attività dell'arte e che cosa è successo a queste componenti.

Le componenti dell'attività dell'arte sono: ruolo, tempo, spazio, immagine, tecnica.

Quando l'arte aveva un ruolo, questo definiva il tempo e anche lo spazio. Se io ti chiedo di andare a prendermi le sigarette, è chiaro, te lo chiedo adesso. Se ci vai fra una settimana, o io ho smesso di fumare o sono andato io. In ogni caso non mi servono. Il ruolo quindi non era tanto importante in sé, quanto perché definiva sia il tempo sia lo spazio. Dicevano: «Per piacere dipingi questa cosa» e ricordiamo che Leonardo ha avuto rogne perché è stato dieci anni a dipingere la *Cenna*; i frati non avevano nessuna voglia di avere per dieci anni ponteggi dove stavano mangiando. E poi gli hanno chiesto la *Cenna*. Ci avrà messo dieci anni, va bene, però alla fine era quella e non altro. Lo spazio: «dove» era lì e non di fronte. Tutto era legato a cose abbastanza precise, concrete. Per cui il problema dello spazio era direttamente metafisico: trasformare uno spazio reale (come poteva essere quello della mensa del convento) in un'immagine metafisica. Però lo spazio vero, preciso, il muro, era quel muro e basta. E la tecnica. È chiaro che se veniva definito un certo lavoro, questo richiedeva una certa tecnica. Dunque il ruolo determina lo spazio; il tempo, naturalmente, determina l'immagine ed anche la tecnica. Quando l'artista si è trovato da solo, quando nessuno gli ha più detto: «Fammi questo», ha dovuto inventarsi il ruolo, ma inventarsi il ruolo è il meno. E che questo ruolo ha messo in ballo, ha straniato gli altri concetti. Perdendo il senso del ruolo s'è perso il senso del tempo, per cui: «Non lo vuoi fare adesso? Va beh, fallo quando vuoi. Anzi, non farlo, è uguale!» Lo spazio: «Basta che non me lo faccia qua, fallo dove vuoi!» L'immagine: «Fa' quello che vuoi, poi vedremo se mi interessa, se mi piace», dice il mercante, l'amico, la gente che ci sta attorno.

Per cui tutto comincia, tutto va in ballo, tutto diventa una decisione autonoma, una decisione arbitraria. Così le cose cominciano a perdere fisicità, tutto diventa astratto.

L'artista deve inventarsi il ruolo e, sulla base di questo ruolo, deve decidere lo spazio, il tempo, l'immagine, ecc. Ed è traumatico. Allora il ruolo può essere: «anticipare la società», o «ribelliamoci alla società», oppure «metriamoci per conto nostro», o «arte per l'arte», o «l'arte e il bello». Ogni volta si inventano dei ruoli in senso spicciolo.

L'immagine: l'artista si rende conto che ha perso il suo fascino e la sua determinazione, perché la vera immagine è quella dei mass media. Non c'è opera d'arte nel Museum of Modern Art di New York che valga l'impressione di primo impatto che dà New York arrivando a New York, anche se tutti i grattacieli sono uguali, in definitiva. Però è un'immagine. E così Los Angeles e Tokyo... Dunque l'immagine si sposta: l'opera d'arte diventa sempre meno immagine, sempre meno immagine scioccante, diventa una cosa che bisogna sempre più avvicinare, approfondire, diventa quasi un pensiero. E la tecnica? La tecnica o si rivolge all'efficacia (la tecnica propria dell'opera...), ma anche l'efficacia cambia, abbiamo l'efficacia per il grande pubblico, di richiamo, ed allora ci spostiamo verso l'arte e la tecnologia, oppure l'efficacia in profondità e ci avviamo verso qualcosa di più intimo, di «dentro di noi», qualcosa che dobbiamo forse aspettare come un'iniziazione. L'arte acquista sempre più questo senso di iniziazione. Naturalmente stiamo anche attenti perché dentro l'atteggiamento iniziatico ci sono molti imbrogli. Appena ci si toglie dalle cose evidenti, tutta una serie di suggestioni... L'arte, la religione, tutte le cose metafisiche sono un terreno anche per imbroglioni. «Iniziazione» invece, in senso profondo, è una grossa componente dello sviluppo della storia dell'umanità. Allora, cosa rimane comunque all'interno del lavoro? Eravamo abbastanza d'accordo che all'interno del lavoro rimaneva l'idea. Il lavoro metafisico, di qualità, era un contenitore di idee. Però in un'altra lezione abbiamo definito come un'idea fino a ieri rappresentava una certa moralità; non si possono avere delle idee senza che queste abbiano un loro senso morale o appartengano a una certa sfera morale. Adesso che cosa può succedere?

Succede che non essendoci più la sfera morale ampia, quando dobbiamo mettere un'idea in un lavoro, diventa-

no prioritarie questioni come: «Faccio bene o faccio male a mettere questa vite? Faccio bene o faccio male a fare questo segno?»

Breca, marzo 1988.

Paradossale.

Abbiamo fatto delle lezioni pratiche e delle lezioni teoriche. Questa rischia di essere una lezione che chiamerei paradossale, in quanto dà per scontata una cosa che non lo è: cioè l'arte che non ha più funzioni. Dà come cosa credibile qualcosa in cui nessuno crede. E un po' anche un controsenso, se pensate qual è la nostra vera condizione: il 90 per cento delle volte dobbiamo fare arte con ragioni ben precise, e con delle funzioni ben precise, sia di tipo pratico, perché uno deve vivere lavorando, sia di tipo ideologico, in quanto si devono dare delle ragioni psicologiche, strategiche a volte, al proprio lavoro, sia di tipo ideale, in quanto uno ha cominciato a fare l'artista non secondo l'idea che eventualmente ci sarà, ma secondo l'idea che finora c'è stata dell'arte. Per cui un'idea spiazzata in un senso o nell'altro. Come mai abbiamo le parole per dire «un'arte che non ha funzione, un'arte che non dà ragione a nessuna idea, a nessuna necessità»? Quantunque noi si possa disporre di queste parole, ci è sempre difficile disporre del concetto, perché appena pensiamo non possiamo non chiederci una funzione, una ragione, e questo sono obbligato ad esaminarlo da lontano. Come mai ci è difficile pensare qualcosa di non pragmatico che non abbia una sua ragione d'essere, che non abbia una sua efficacia, che non abbia effetto? Io credo che ciò derivi dall'aver perso un concetto. In qualche modo il nostro pensiero è un pensiero cristiano, nasce da una trascendenza del bene e del male. Noi facciamo una cosa in quanto da qualche parte c'è qualcuno che giudicherà se questa cosa è un bene o un male. Il che non sarebbe niente se non fosse che questo bene o questo male avrà una ricompensa o una condanna. Questo pone immediatamente in crisi ogni nostro atteggiamento, per cui noi non riusciamo a pensare nulla, a fare nulla senza vederlo in relazione a cosa avrà come conseguenza. Non è sempre stato così, perché l'efficacia nella cultura classica è sempre stata un'efficacia di tipo diretto. Quando è stato messo a punto il concetto di idea, l'idea non è bene o male, ma è qualcosa che trascende quelli che sono gli accadimenti di quell'idea, qualcosa che viene a svilupparsi di per sé, attraverso quella che è stata chiamata la logica, cioè una serie di nessi che, da ragione a ragione, creano quello che è lo sviluppo del pensiero, lo sviluppo della filosofia. Fino a che il pensiero si è sviluppato in questo senso, come genesi o contrapposizione tra pensiero e pensiero, noi abbiamo il giudizio di pensiero, non il giudizio trascendente il pensiero stesso. Dunque abbiamo la dialettica, abbiamo lo scetticismo, tutta una serie di atteggiamenti del pensiero che non sono morali, ma che, di volta in volta, a seconda dell'organizzazione che si creano, creano anche la loro moralità. Da lì deriva la loro logica. Quando voi vi rendete conto della difficoltà di pensare le cose pensando, e pensate, invece, alle cose in relazione alle conseguenze che possono dare, dunque a un bene morale, sociale, a un giudizio sociale esterno, entrate in crisi. Perché importante non è più la cosa in sé o come si sviluppa il pensiero in sé - nel nostro caso come si sviluppa il lavoro in sé -, ma è il giudizio che riceve fuori. Tutto questo polemizzare o discutere sull'interferenza dei critici (è uno solo dei problemi) rientra in questo tipo di organizzazione mentale. Cioè il problema del giudizio «da fuori», che prima poteva essere di Dio, della religione, ecc., ora diventa sociale, diventa vicino a noi. Questa lezione è importante e pratica in questo senso, proprio per mettervi in testa, per mettervi in attenzione su questo. Dovete riuscire, lavorando, a pensare secondo le regole del vostro lavoro. Quando poi uscite e riportate il lavoro completo, allora non vi mettete in balia del giudizio, ma semplicemente usate di un'esperienza esterna che ora può essere la mia, domani quella di una persona che incontrate, di un libro che leggete, per aggiungere esperienza ad un vostro lavoro. E questo è il lavoro più grosso che dovette fare, molto più importante del lavoro vero e proprio. Il lavoro in sé può venire bene o male, può attraversare dei periodi di crisi, di

incertezza, di fortuna o di sfortuna; però quando avrete ben diviso il modo di vedere le cose vostre e le cose intorno a voi, vi muoverete con una certa sicurezza e avrete anche la possibilità di sopportare il tempo che passa tra cominciare un lavoro, vedere i risultati lungo il percorso ed aspettare il momento in cui si risolve. Dall'altra parte, il contributo esterno che vi viene dato, da me e dagli altri, non ha più un valore traumatico, ma solo un valore di aggiunta. Se è un'aggiunta, non ha importanza che sia fatta di dieci, venti, cinquanta... o sia fatta con uno stile piuttosto che con un altro. Lo stile della comunicazione non ha valore, ma acquista valore il contenuto vero e proprio della comunicazione. Quando venite qui, non venite aspettando che vi si dica: «Oh, guarda, perfetto, hai pensato a tutto!», ma venite aspettando che vi si dica: «Qui si potrebbe aggiungere qualcosa...» Quell'aggiunta diventa vostra, cioè potete ripartire con qualcosa in più, non con quello con cui siete arrivati, cosa che non avrebbe poi molto senso.

Abbiamo detto dell'arte «non utile». Se pensate a questa «aggiunta», vedete che il baricentro del lavoro non si sposta fuori di voi, sul piano del giudizio esterno, del giudizio sociale, scolastico, del mondo dei compagni, dell'effetto della mondanità sul vostro lavoro, ma ritorna in voi. Torna in voi secondo gli stessi canoni per cui il pensiero antico aveva spostato il baricentro rispetto agli dèi (in definitiva tutto ciò che è superiore a noi non è altro che una forma più o meno larvata, più o meno retorica del concetto di divinità. C'è tutta una scala: l'uomo, l'eroe, le ninfe, i fauni, poi gli dèi, e tra gli dèi sempre una graduatoria... In pratica, il tragitto dell'umanità, il fuori di noi. In definitiva, il concetto di dio ridotto a mano a mano in termini più umani...). Il nostro problema è questo spostamento, cioè si tratta di eliminare il «fuori» e lasciare tutti i contenuti del trascendente all'interno delle idee. Nel nostro caso, all'interno del nostro lavoro.

L'arte deve riprendere il suo posto nel triangolo arte/idea/immagine. Se pensiamo, ad esempio, alla filosofia, un'idea è qualcosa che viene a mano chiarendosi attraverso una serie di ragionamenti, di proposizioni, di di-

scussioni, di bilanciamenti tra una discussione e l'altra. Di fronte, invece, nell'idea dell'arte noi abbiamo immediatamente il tutto. Abbiamo questa immanenza, questa cosa che si presenta in tutta la sua chiarezza in uno stesso istante, in uno stesso spazio. Per cui: arte è la capacità di dare immagine (perciò parlo di triangolo). Potremmo dire anche: arte è dare idea... Come ho già detto, il triangolo umanistico rimane all'interno della nostra mente, della nostra capacità di realizzare questo tipo di contrazione del pensiero. Quando abbiamo un'opera? Quando, oltre a manifestare le sue nature fisiche, concettuali, ecc., essa si presenta come un tutto unico; un tutto che abbraccia una serie di cose che arrivano da tanti spazi distinti tra loro. Vedere come il discorso sia abbastanza paradossale, perché tocca, da una parte, certi modi diciamo logici. Però vediamo che la logica non è sufficiente. Dunque esistono delle specie di proiezioni che dovrebbero in qualche modo toccare quelle che sono le vostre esperienze sull'opera d'arte. Per avere quest'occhio, per riuscire a vedere «assieme» tutte queste cose, dobbiamo dimenticare le ragioni, le funzioni, le conseguenze attorno al nostro lavoro, dobbiamo riuscire a guardare una cosa con «innocenza».

Brera, aprile 1988.

Sofia, fantasia non colpevole.

Cominciamo la lezione parlando di Caspar David Friedrich. Forse fu suo il concetto romantico di staccare lo spirito dell'arte dal concetto di religione in quanto istituto sociale e di diritto. L'arte allora fece uso della ragione per vedere la natura senza sovrimpressioni sociali, religiose, dogmatiche; e fece uso dei simboli come teoremi della natura e della nostra psiche. Egli giudicava che la natura era chiara già al suo esterno (in seguito questa fu anche la definizione di De Chirico), ma attraverso i simboli manifestava un ordine ulteriore ed unitario. Ora mi sembra di capire che ciò che un tempo era natura e simbolo sia a mano a mano diventato materia e idea. Questo manifestare chia-

rezza d'insieme, di particolari e senso unitario è un concetto persistente dell'arte. Un altro concetto persistente è quello che l'arte sia la scintilla che rende le cose conoscibili, un altro ancora è che l'arte sia l'origine di ogni idea che ci facciamo. Ognuno di questi casi è stato altrove esemplificato col lavoro di diversi artisti.

L'insieme di tutte le attitudini dell'arte conduce dritto a quella che noi abbiamo chiamato sofia. L'arte però non è solo una conoscenza di origine che precede successive conoscenze come le scienze (si dice: «Più si conosce e più si divide»). L'arte piuttosto, come idea di sofia, è la capacità di riunire lungo tutto il percorso della conoscenza. Altre volte l'abbiamo chiamata coscienza. La sapienza dell'arte non rinuncia un sapere in astratto, mentre il sapere in concreto è della scienza; essa ha la capacità di cucire sensi, ragioni, significati, materia. Dobbiamo parlare in maniera differenziata di queste cose per non confondere l'una con l'altra e ridurci ad un lavoro, come succede, di puro pensiero, di pura materia, di semplici significati. A mano a mano che un'opera comincia a manifestare una, o particolarmente qualcuna di queste sapienze, diventa scienza impura, filosofia impura, meccanica impura, sociologia impura. Proprio questo filone dell'impuro, delle scienze impure, della filosofia impura, dell'arte impura è molto utile alla società. La società, infatti, si trova tra due versanti lontani tra loro: da una parte tutta questa parzialità, questo approfondimento, questa specializzazione delle funzioni, dall'altra la totalità dell'arte, non spandere mai, non perdere mai. L'arte è equilibrio. Quello che era l'elemento, il soggetto «arte», rimane intatto, resta in questa indifferenza, in questa capacità di mantenere vivo il rosso anche sotto una luce dominante verde; di mantenere vivo il bianco anche nel buio assoluto. Però, sotto questa indifferenza, questo essere costante, quasi metro della sofia, esistono delle difficoltà.

Come si usa il senso della sofia? Bisogna ricordare che esiste una frangia di quasi cugini dell'arte, i quali fungono un po' da spazzacamini, fanno un po' da mediatori. Naturalmente il loro utilizzo è relativo: questi, vedendo ad esempio un caso di luce verde e notando, a lato, che l'arte con-

tinua ad avere il rosso nonostante la luce verde, fanno una riflessione e utilizzano anche la luce rossa. Ovviamente con la dovuta attenzione. Non con l'assoluta indifferenza dell'arte, ma con la dovuta deferenza verso le necessità sociali, le mode, i bisogni, gli impasse, ecc. Non che siano da dispregiare, ma si tratta quasi di un livello intermedio che permette a volte, anche nell'arte, di gradinare (come su una scala), di salire e scendere le varie esperienze. Cosa permetterebbe ad esempio all'arte, ad un certo punto, di usare un mezzo nuovo? Teniamo presente che l'inventore ha la capacità di rendere pratica quella che può essere un'invenzione, una scoperta (scoperta nel senso di mettere in luce ciò che prima era in ombra o di creare dei legami che prima non c'erano, di inventare anche un DNA della natura, ecc.). Il successo sta nel capire il valore pratico che una cosa ha: serve a questo, a questo, a questo... Nella natura questa costante viene chiamata legge. Ed è ciò che poi permette una realizzazione in vitro. Avviene che un artista la usi (ad esempio Fontana ha usato il neon, ma non l'ha inventato). Questo senso pratico, diciamo artigianale dell'invenzione, che ha qualcosa in comune con l'artista, è uno dei gradini che uniscono l'arte-sofia all'arte di aggiustare i problemi pratici dell'umanità. Un'obiezione: quando tutto ciò che l'uomo sa, tutto ciò che l'uomo fa praticamente e tutto ciò che l'uomo cerca è in sottordine a qualcosa, questo qualcosa non è forse la religione? La religione per di più rivelata, quella dogmatica, la religione da cui ci si era allontanati per il suo abuso di potere ed abuso di ignoranza?

Credo di poter dire che il rapporto tra religione e arte è sempre stato un rapporto cinico. Solo in civiltà ciniche, come la greca o la cattolica, le due attività che hanno agito su tutte le attività dello spirito e della materia possono convivere. E dato che le civiltà ciniche sono anche bastevolmente scettiche, la coscienza che la totalità è abbastanza limitata e l'assoluto bisogna tenerlo sempre a portata di mano ha fatto sì che la religione avesse bisogno della carne dell'arte: sotto questo aspetto il Cristo è un'opera d'arte più che di religione. D'altro canto l'arte difficilmente può trovare tra le persone la spinta metafisica che le è propria se non coinvolgendo la tensione mistica della religione. Da

questa obiezione possiamo ricavare che ciò che è mortale per la religione, l'abuso, l'ignoranza, il dogmatismo, lo è anche per l'arte.

Quando pensiamo qualcosa della natura vediamo alberi, carote, cielo e mare, oppure qualcosa dentro di noi che ci rende gli occhi ardenti o ci deprime. L'artista pensa con occhi aperti e con le mani e tutti i sensi in azione, perciò è molto dipendente dal precetto di natura sul quale si è venuto educando e costruendo. Fare attenzione a ciò è sempre più importante man mano che aumenta questa insicurezza sull'identità della natura. Dire che l'artista si comporta come la natura presuppone sicurezza sull'identità della natura. Ma pure dire che l'artista allarga il cerchio della natura, o anche dire che l'artista ricomincia la natura, fa assumere responsabilità su tutta la natura. È imbarazzante e terribile che ciò fosse chiaro fin dall'inizio, il peccato d'origine: conoscenza = piacere = libertà = libido. Dal momento in cui l'uomo ha preso capacità di intervenire su ciò che ha chiamato natura, l'ha subito modificata, ha creato degli scompensi, ha capito che questa natura non è poi così fissa, ma è molto impressionabile. Questo può aver creato nell'uomo una fantasia colpevole per cui ha finito per chiamare la sua attività di lavoro una condanna per la sopravvivenza.

Per contro, l'arte, o l'idea dell'arte, ha dovuto trovare uno spazio fuori di questa fantasia colpevole. Per questo lo spazio della natura si prestava fintantoché la natura si poteva presupporre innocente all'attività dell'uomo. Per questo l'ossessione a ridefinire la natura indica il voler ridefinire uno spazio fuori della fantasia colpevole del lavoro. E per comodità e suggestione che mi viene di chiamarlo sofferia e non dovrebbe dipendere né dall'utile, né dal diletto, né dalla ragione: uno spazio di attività estranea all'esperienza del lavoro, quantunque il lavoro sia tutto quanto noi possiamo chiamare esperienza. Dunque un'attività *per absurdum*.

Breza, maggio 1988.

Capitolo terzo

Opinioni e suggerimenti

Interventi e conferenze 1987-88

Il sapore dell'opera.

Penso opportuno fare due premesse.

La prima: ogni volta che mi sono trovato a lavorare con dei restauratori su dei miei lavori, la collaborazione mi è stata sempre molto piacevole ed anche utile, in quanto quel certo loro puntiglio professionale mi portava a riconsiderare con minor ritrosia il lavoro passato, anche per quanto concerneva i suoi aspetti più prosaici, diciamo pure tecnici, materiali, pratici; si sviluppava in me una sorta di civetteria, di compiacimento per tanta benevola attenzione. È forse questa la ragione che mi ha convinto ad accettare di intervenire a questo convegno. Seconda premessa: non intendo intervenire su problemi pratici o meglio tecnici, ma solo e semplicemente informare dello spirito dell'arte: ciò che nel titolo ho chiamato sapore, in quanto mi pare che l'arte ci faccia sentire il sapore dello spirito, come se lo spirito arrivasse ai nostri sensi corposo e prepotente.

Dopo queste due premesse voglio dire qualcosa che assuma il senso di una dichiarazione. Sia gli artisti che i restauratori, sia i restauratori che gli artisti appartengono all'arte. Essi appartengono all'arte, non viceversa; come i musei appartengono alle muse, non viceversa; come critici, archeologi, studiosi, ecc., lavoratori del pensiero e della mano appartengono all'arte e non viceversa. E per concludere la dichiarazione: tutti costoro, tutti noi, se non lavoriamo per l'arte lavoriamo contro l'arte. L'arte non è la nostra compagna o il nostro punto d'arrivo, essa è la direzione, e le stelle che ce la indicano noi le vediamo solo quando il cielo è sereno.

Perché dico questo? E perché lo faccio passare per una dichiarazione? Perché l'arte non è un prodotto, non è un

oggetto, non è un tot di peso o un tot di superficie, non è un tot di colori o un tot di materia: l'arte è un atto morale, è un atto per l'arte. Solo così noi sappiamo cosa fare o come mantenere ciò che è stato fatto per l'arte. E fare e mantenere non sono poi così distanti tra loro. Queste cose che si presentano a noi sotto le parvenze di pitture o di sculture o di parole o di musiche, o di altre forme più difficili da definire, ma che noi brevemente chiamiamo arte, sono atti morali che ci giungono da più o meno lontano e che noi rilanciamo o tuteliamo. Questa responsabilità fa sì che ogni fatto che la riguarda o è buono o è cattivo, non può essere neutro perché esso avrà sempre delle conseguenze. Ma se qualcuno non fosse d'accordo, e c'è stato chi non era d'accordo, posso ripetere che allora ogni opera non ha nessuna ragione d'essere piuttosto del suo contrario, non ha nessuna ragione d'essere mantenuta piuttosto che distrutta, ma in questo caso essa non potrebbe essere visibile e dunque non potrebbe essere né affermata né negata la sua presenza. Con questo significato io ho parlato di cielo sereno, perché pur essendo l'arte un fatto evidente, tale evidenza non è sempre manifesta; essa stessa è il risultato di un tendere verso... di un tendere per... dunque di un atto morale, un atto morale interno all'arte, non l'assunzione di una morale esterna, sociale, non una censura. Solo quando abbiamo raggiunto la serenità di spirito atta a valutare la direzione dell'arte saremo in grado di lavorare per l'arte. Ora è il momento di giustificare queste due premesse e questa dichiarazione. Io credo che, grosso modo nell'epoca chiamata romantica, sia successo un cataclisma tra ciò che è fatto, e l'arte è qualcosa di fatto, e il soggetto, colui che fa, l'io. Prima l'io era sotto terra e quello che si vedeva era il costruito, l'io faceva da fondamento o meglio da radice. L'io stava sotto terra e quello che stava sopra era qualcosa di tutti, come linguaggio, come aspirazione, come risoluzione. Questo «di tutti» non vuol dire qualcosa di ben accetto, qualcosa di democratico, di funzionale: «di tutti» e basta. Quando qualcuno voleva dare un limite a questo «di tutti» doveva costruire mura, preparare armi e doveva esprimere la propria aggressività e malvagità. Più o meno in quell'epoca il «di tutti» andò sot-

to terra a servire da base all'io. Le mura e le armi che gli io costruirono non espressero più la malvagità ma il bisogno di difendere la propria fragile, indimostrabile unicità.

Da questo paradosso sociale nacque un paradosso diritto: la creatività. La parola più vuota di senso che esista venne assunta a base del diritto individuale. La mia non è una formulazione retorica, anche se molto semplificata: è semplicemente un concetto che ho dovuto dire e ribadire da quando, adolescente, decisi di fare l'artista. La creatività può essere assunta solo come argomento di conversazione, mai può essere un'aspirazione o peggio ancora una conclusione. Un artista lavora su due o tre cose, più due che tre, immutabili da sempre. E questa immutabilità che definisce la solidità dell'arte. Mentre tutte le filosofie nascono dal tutto scorre e tutte le religioni nascono da un peccato d'origine, l'arte rimane o ionica o dorica, prima della Jonia e dopo la Jonia, prima dei Dori e dopo i Dori. Dico che ci sono due o tre curve (più due che tre), ci sono due o tre rette (più due che tre).

Non ho dimenticato di essere ad un convegno per il restauro delle opere d'arte contemporanea. Io dico che il problema del restauratore è un problema spirituale. Più dell'artista che brucia le proprie passioni anche distruggendo ciò che ha fatto male, egli, il restauratore, deve mantenere il suo animo pulito e attento e dovrebbe adottare l'etica del pittore di icone com'essa appare nel *Manuale del pittore del monte Athos*: solo così saprà preservare e tramandare incontaminato il «sapore» delle opere d'arte. Bisogna fare questa distinzione d'atteggiamento tra artista e restauratore, perché l'artista lavora sull'effimero. L'artista fa una cosa, non sa se questa cosa rimarrà, non sa cosa rimarrà di quella cosa, non sa dove andrà a finire quella cosa, non sa che senso prenderà quella cosa, non sa come verrà utilizzata quella cosa, e comunque quello che sa è molto poco rispetto a quello che accadrà. Ciò presuppone una inimicaglia, pure per lui stesso, fiducia nel Fato: deve mettere tutta la sua volontà, tutta la sua attenzione, il proprio rischio su qualcosa totalmente vuoto, ma deve trattarlo come qualcosa di sicuro, qualcosa di immutabile, di eterno, di intoccabile. Dunque il suo atteggiamento tende più ver-

so il drammatico di questa situazione, egli assomiglia al profeta: vive il dramma della salvezza ma anche della dannazione.

Nel restauratore invece l'aspetto è più sacerdotale. Egli mantiene e tramanda la nostra cultura. Ciò che salva gli uomini dal ritorno al terrore della caverna. Lo fa mantenendo questa cultura fuori delle mode, per questo parlo di pulizia dello spirito. Qualcosa dunque d'analogo al pittore di icone, il quale doveva salvaguardare il modello, ma mantenerne vivo lo spirito, e per questo occorreva che egli vi-esse quasi come un eremita fuori della società. Quando l'icona ha perso questo senso, ha perso anche il senso dell'arte. Perciò nulla è più pericoloso per il restauratore quanto toccare la superficie della società e non mantenere tesa la corda della sua spiritualità.

Per questo non possiamo distinguere tra artisti e non artisti, ma dobbiamo solo distinguere tra due attività per l'arte. Gli uni portano in giro il fuoco, ed accendono nuovi fuochi in nuovi luoghi; gli altri, come vestali, mantengono il fuoco all'interno del tempio.

Intervento al convegno *Il restauro contemporaneo*, Castello di Rivoli, 16-17 ottobre 1987.

A proposito della scultura pubblica e monumentale.

Diciamo subito che la scultura in sé e per sé è un'attività meccanica; forse la prima attività meccanica nasce dalla voglia di incidere la materia, di cambiarne l'immagine e anche l'uso. Penso che in principio si è fatto un oggetto a punta e solo in seguito quella punta è diventata un coltello. Credo che tutti gli uomini abbiano un certo piacere a lavorare con le cose, a modellare quelle molli, a scalfire quelle dure, ad assemblare cose diverse, a costruire cose false che sembrano vere e cose inutili simili a cose utili. In particolare a tutti piace trascorrere il proprio tempo pensando e faticando a vuoto. Per milioni di anni ciò fu chiaro a tutte le civiltà. I liberi, ricchi e non, erano i sacerdoti di questo concetto, i lavoratori, gli schiavi ne erano le vit-

ttime sacrificali. Non occorre mi dilunghi per dire che appartenere ai liberi non era una fortuna da trascurare e appartenere ai lavoratori schiavi non era il meglio che potesse capitare... È certo però che con la civiltà delle macchine il faticare a vuoto ha perso la sua religiosa dignità. Ciò si rende evidente anche guardando i monumenti artistici della civiltà meccanica: sono tutti tristi, mal fatti, deformati.

Questi sono i vari tipi che io conosco: commemorativi, sono di solito ricostruzioni in bronzo o pietra di persone o oggetti come armi o libri o strumenti di lavoro... la sola cosa chiara che ci sia è la lapide che racconta la memoria per cui sono fatti; decorativi, dei mostri costruiti per l'abbellimento di luoghi mortalmente squallidi, riflettono lo squallore circostante e vengono subito trascurati da coloro che ne dovrebbero godere; istruttivi, sono generalmente dei facsimili di qualche movimento artistico moderno di cui rappresentano i limiti irrisolti e le disastrose conseguenze didattiche; sociali, i peggiori, perché oltre ad essere enormi (l'Altare della Patria a Roma, il Mausoleo di Lenin a Mosca, il W alhalla in Baviera), esprimono il voglio ma non posso di ogni popolo. Un altro tipo di monumento che conosco è rappresentato dai cimiteri di guerra. Nell'epoca moderna sono i soli che rispondano a un'estetica che rappresenta un'idea sociale: l'immagine della discarica di ogni ideologia statale. Ora in questo contesto, nel contesto moderno, esprimere l'ozio di un'attività, anche pesante com'è la scultura, richiede uno spirito molto chiaro, deciso, con grande forza di immagini.

Bisogna dire anzitutto chiaramente che il problema da cent'anni a questa parte (Medardo Rosso, ecc.) non è la scultura, ma l'arte: l'arte è uno spazio dove germinano le idee, non un luogo dove si applicano le idee; lo spazio del lavoro, il senso del gesto-lavoro e il loro rapporto col materiale sono questioni tecniche del tutto laterali all'arte; il luogo dove si costruisce qualcosa o per il quale si costruisce qualcosa, non è il luogo dell'arte, ma è una semplice occasione, fra le tante, che permette che qualcosa si realizzi. Su ognuno di questi punti, oggi, si è creata molta retorica e sono diventati argomenti di moda, di mostre, di musei, di convegni.

Il problema di fondo rimane, però, che i mestieri di pittura, scultura, decorazione, architettura, non servono più, per cui tutto ciò che concerne gli elementi del loro utilizzo e gli strumenti che li facevano e in certo senso davano loro una certa qual dignità sociale sono diventati inconsistenti; ciò che serve è capire che si sta passando dal concetto di arte utile alla società e all'elevazione spirituale dei singoli al concetto di arte come necessità di base. Non voglio dire che sia chiaro parlare di necessità di base, ma mi sembra un'espressione indicativa. L'arte sta riguadagnando il luogo dei concetti primi e, come sempre, i concetti primi sono faticosi. Se siamo obbligati, al minimo gesto artistico, a scartare tutto quanto farebbe felice un politico, tutto quanto farebbe felice un fisico, tutto quanto farebbe felice un matematico e tutto quanto farebbe felice un religioso (e su tutto ciò credo siamo d'accordo), lo spazio agibile che rimane sarà certo sublime e eroico, forse anche prestigioso (come sembra il ruolo che viene prendendo l'arte), ma sarà certamente difficoltoso, incerto e provvisorio e credo anche sostanzialmente singolare e privato. Tutte le idee veramente di base, prima hanno un vissuto altrettanto netto quanto la loro definizione analitica è vaga, intuita, presupposta. Così l'arte, ripartendo dal primo gesto, dal primo pensiero, dal primo piacere, dal primo lume sulle cose e noi, sarà forte e chiara in ogni singola opera e la sua idea generale sarà meno dogmatica che in passato, meno settoriale, meno specifica ed assolutamente priva di mestiere.

Già molti artisti hanno lavorato in questo senso e ne hanno anche parlato. Quando si disse luce, metafisico, spazio, gesto, materia... si indicò di volta in volta non l'effetto di un gesto di lavoro, ma la sua origine, la forza e l'energia che ne accompagnarono lo svolgimento e la voce che quel lavoro lasciava sul tragitto dell'esistenza. Questa voce per circa un secolo venne chiamata «avanguardia», un po' per rappresentare il suo viaggio verso l'ignoto, un po' per mantenere integro, fattuale l'altro spazio sempre ancora chiamato arte, che funzionava per il disbrigo delle faccende politiche, religiose, economiche... Per cui piazze, chiese, appartamenti si ornavano di manufatti sempre abbastanza uguali e abbastanza caratteristici, vuoti di senso, ma adat-

ti ad apparire come prodotti tipici regionali o di casta o di classe. Ciò che nell'arte del passato fu fioritura, qui era tipizzato nella sua esteriorità e nei suoi stereotipi. Però fino a ieri nessuno di coloro che facevano o usavano quest'arte andava oltre una cultura dello stereotipo. Se ora invece ci si pone la questione in termini di pittura o di scultura, di decorazione esterna o interna, ciò sta ad indicare che il confine tra avanguardia e arte di decoro, almeno nel senso comune, è caduto, e che è diventato difficile individuare gli stereotipi buoni per il decoro, che non si accetta più il mistero che è in atto nell'arte vera e propria.

Molti artisti si accontentano di quanto di protagonismo rimane loro come costruttori pubblici, per questo i loro interventi tendono ad essere plateali, violenti, arroganti, altri cercano nel connubio tra il contesto e il loro lavoro un equilibrio che valorizzi sia l'uno che l'altro, altri rifiutano sia il protagonismo sia il contesto e producono con indifferenza verso sé e gli altri. In tutti i casi ciò che emerge è la difesa del ruolo di un mestiere: l'artista-artigiano. Ma questo artista-artigiano, che sapientemente per secoli in società sostanzialmente feudali salvaguardava la sua arte con gli artifici del mestiere, ora in questa società liberale sta diventando un artigiano che si nasconde sotto i paraventi dell'arte. In una società liberale ognuno deve definire i confini, i parametri, il ruolo della sua attività. Ma sappiamo che definire questi confini crea degli stereotipi e sappiamo anche che ogni stereotipo finisce col porre la questione in sottordine a quelle che sono le spinte originarie. Le spinte originarie sono date o sono state date da quegli artisti che hanno definito l'arte modernamente. Gli stereotipi sono nati dalla diffusione sociale di queste idee: il collezionismo privato, i musei, la critica, la didattica. Voglio con questo mettere a punto che non penso che sia la diffusione sociale delle idee che possa indicare agli artisti gli stereotipi di lavoro. E voglio anche dire che togliere all'opera d'arte un ruolo didattico diretto non equivale a sottovalutare la didattica quanto piuttosto a mantenere fertile uno spazio che si trova oltre.

Ho qui trattato una serie di temi come puri e semplici titoli di riflessione. Non posso fare altrimenti. Un'opera

pubblica, un'opera su pubblica commessa deve tenere conto di tutti questi titoli. Ma lo spartiacque della sua validità andrà a collocarsi, in termini morali, tra l'arbitrio e l'ozio; in termini pratici, tra l'utile e l'ozio, in termini estetici, tra il decoro e l'ozio. Questo ozio; o meglio, *otium* latino sta agli altri termini come l'amore sta rispettivamente alla violenza, alla procreazione, alla civetteria. Qualche anima timida può rimanere turbata dal sentire questa parola così intima sbatuta, anzi costruita, in piazza. Ma la questione che ho posto fin dall'inizio era che solo ciò che ha un senso molto forte e necessario per sé e per gli altri, come l'ozio, e che permette tra sé e gli altri, tra sé gli altri e le cose un legame profondo può essere chiamato opera d'arte. Però io sarei dell'idea di scoraggiare per quanto è possibile un'attività così definita per i destini dell'umanità dal- l'essere troppo pubblica e di conseguenza in balia del pubblico. In questo momento distaccarla dai mezzi di comunicazione di massa mi crea un brivido calvinista, ma vorrei che questo brivido rimanesse degli artisti, come fu per Lotto, Veronese, Holbein, Michelangelo, Cranach, e non diventare uno stereotipo civile come fu a Basilea dove tra l'altro distrussero gli affreschi di Holbein.

Trinity College, Dublino, 30 agosto 1988.

A proposito della didattica europea.

Credo sia opportuno parlare, in questa occasione, di un argomento di cui si sta discutendo sulle nostre teste, argomento sul quale, pare, gli artisti non vengono consultati.

Sappiamo che nel 1992 si creerà l'Europa unita che porterà anche una politica culturale coordinata. Gli investimenti e le sponsorizzazioni non saranno più legati ad una sola nazione, ma ci sarà la possibilità di spostarli da una nazione all'altra, per cui la politica culturale verrà ad allargarsi al di sopra dei singoli paesi, delle singole culture che, per millenni, dall'impero romano in poi, sono state diversificate, sono state differenziate. Questo comporterà delle deci-

sioni anche sul piano della scuola e, per quanto ci concerne, sul piano delle accademie di belle arti.

I due poli verso cui si sta divaricando il problema sono:

- a) preparare alle così chiamate professioni creative, nel senso più specifico: preparare alle professioni che curano la parte creativa dei mass media e della produzione industriale;
- b) mantenere attivo ciò che si era venuto verificando nelle accademie più sensibili agli sviluppi dell'arte moderna. Dare, cioè, un indirizzo di tipo umanistico, aiutando lo sviluppo di individui in grado di mantenere integro il contesto estetico dalle interferenze di quelli che Francesco Bacone chiama «idola».

Di fatto si sta riproponendo la divisione già chiara agli antichi fra arti liberali e arti servili; questa questione non è mai stata di pacifica soluzione e in ogni epoca gli artisti hanno dovuto riconquistare il loro spazio.

Ciò di cui sto parlando è il risultato di due secoli di lavoro durissimo chiamato avanguardia. Per darvi un solo esempio vi dirò che arti libere erano quelle degli impressionisti ed arti servili quelle dei *peintres*. Per un solo momento l'ideologia del postmoderno ha eluso il problema, ma è stata solo cattiva coscienza: ora il problema è ancora davanti a noi.

Tutto questo ci obbliga ad affrontarlo direttamente in maniera ideologica, dato che gli organi governativi lo possono affrontare solo in modo strumentale. Non ci viene richiesto, ma è un impegno che ci dobbiamo assumere. E, proprio in ragione di questo, io, a Brera l'anno scorso, ho fatto una serie di lezioni intitolate «Arte torna arte». Proprio per mettere i miei allievi di fronte - prima ancora che al problema di come fare una scultura, un quadro, un oggetto - a quali dilemmi andranno incontro. Dopo di che sceglieranno se fare un tipo di lavoro o un altro: se la loro sarà un'arte libera o un'arte servile. Dobbiamo anzitutto avere coscienza che i due indirizzi sono divaricati, non possono essere confusi l'uno con l'altro e non si può, impunemente, passare dall'uno all'altro senza perdita di tensione e della stessa specificità.

In una breve conferenza non posso che accennare a questi problemi, ma penso che anche il solo accennarvi possa accendere in voi un interesse ad approfondirli per conto vostro, ad individuare delle risposte, ad affrontarli sia sul piano del pensiero, sia sul piano pratico. Inoltre, voi che uscite o siete già usciti dall'accademia, non solo avrete il problema di quello che fate, ma sarete, di solito, degli insegnanti, dunque avrete un problema didattico e, dietro la didattica, c'è sempre ideologia e politica. L'indirizzo a cui si sta arrivando (grosso modo si sente questo pensiero un po' in tutte le scuole, dalla Germania all'Italia, alla Francia, anche in relazione alle persone che si vanno consultando per queste decisioni...) è: che ruolo dare all'arte, come adoperare l'arte.

Il dilemma è: usiamo l'arte servile per un'estetica industriale sempre più competitiva sul mercato; usiamo l'arte liberale per dare all'ideologia statale una copertura culturale ed estetica. Per fare ciò occorre sviluppare una specie di tecnologia culturale, indirizzata però verso un certo formalismo di immagine, non certo verso il contenuto. Per cui l'arte, per quello che può interessare uno Stato, è poter creare una macchina artistica tale da assolvere ai bisogni mentali, culturali ed estetici della società, dell'occupazione del tempo libero. Esattamente come abbiamo gli ospedali che assolvono ai bisogni della sanità.

In questo secondo ruolo occorrono, per le macchine dell'arte sociale, le scuole, i musei, ad esempio (ma non solo). I musei devono attirare il pubblico, e sarà il numero di visitatori che definirà il valore di un museo. Bisognerà sviluppare l'apparato edonistico di queste istituzioni; ciò favorirà un certo tipo di arte e gli artisti che verranno scelti.

Arte come apparato tecnico, questo è il problema. Perché dico tecnico? Perché si costruisce e si gestisce secondo una tecnica che assolve ai bisogni culturali del grande pubblico. Diventa meno importante che ci sia una produzione culturale nella scuola, nel museo stesso o altrove, che ci sia una produzione teorica, per cui arte tecnologica vuol dire arte che lavora solo su concetti predefiniti, non può permettersi di affrontare dei problemi di cui non si abbia esperienza, di cui non si possa gestire lo sviluppo.

Come vedete nel progetto statale anche il concetto di arte liberale è stato ridotto ad arte servile. Mentre lo Stato sta mettendo in piedi una struttura, ormai, a livello europeo, gli artisti vivono una notevole crisi di identità. L'artista stesso si trova a chiedersi che cosa vuol dire arte. Egli sa che dopo cent'anni di media culturali, tutto quello che è passato attraverso le esperienze artistiche ora è passato alla televisione, alla decorazione delle vetrine, ai giornali, alla pubblicità. L'artista ha invece un grosso bisogno di riflettere sul suo ruolo, e sa anche che dopo la valanga di falsa pittura e scultura che ha cercato di riproporre una certa attività di mestiere, si trova di nuovo in crisi. Vede che non è essere artista il fatto di dipingere o di scolpire. Mentre possiamo dire che uno è pubblicitario per il fatto che lavora nella pubblicità, non possiamo dire che uno è artista perché lavora nell'arte... Le altre professioni si sono a mano a mano precisate, definite: dappertutto c'è specializzazione, mentre l'arte è quella che ha perso definizione. Non basta dire: «Ho fatto un affresco, per cui sono un artista...» «Ho esposto in un museo, per cui sono un artista...» Nulla di nulla basta a dire che sono un artista...

Quindi, ogni giorno, questa persona deve ridefinire il proprio ruolo. Fino a poco tempo fa poteva dire che questo ruolo era quello di ricercare un'armonia superiore e usare i vari mezzi tecnici per ottenerla. Ora, invece, anche i concetti di armonia e disarmonia sono caduti. Una qualsiasi persona di cultura si rende conto che non è in base a una situazione armonica, di piacevolezza, che può giudicare un'operazione estetica, ma in base ad altri parametri, molto più difficili da identificare. Quest'armonia, inoltre, era legata alla forma, a una ricerca formale: eliminare, ad esempio, tutto ciò che era superfluo nell'idea di forma. (Il concetto formale: un concetto parallelo all'armonia).

Col passare degli anni e con i vari ruoli che hanno avuto le avanguardie, ci sono stati dei periodi di grossa sintesi e sticchezza formale ed altri di totale antiformalismo. Abbiamo da una parte (quasi si toccano) l'informale e abbiamo Mondrian. Abbiamo Malevič e i Rodcenko dell'ultimo periodo che hanno rotto con la forma, sono totalmente casuali. Abbiamo l'automatismo e il supremar-

simo nella stessa persona. Tutto ciò che prima era il risultato di una lunga e penosa ricerca degli individui e che si svolgeva nell'arco della vita (l'attività dell'avanguardia), ora è il bagaglio che qualsiasi ragazzo che affronta il lavoro dell'arte o che è arrivato all'accademia si trova davanti.

Chi comincia a fare l'artista, dunque, viene con delle idee, parte con una tensione, una pulsione verso il fare delle cose, anche prendendo come modelli gli artisti del passato. Ma, appena si mette a lavorare, vede che tutto questo gli si sbriciola in mano. Era arrivato identificandosi in Rembrandt o in Lo Savio... ognuno ha le sue manie e il suo tempo... Arrivato lì, nessuno gli può servire da modello. Tutti rimangono come modelli storici, non si possono eliminare o sbattere da parte Raffaello, Malevič, Marinetti, ecc., tutto rimane, però è il ruolo di sé che viene a mancare. Per lavorare si trova, immediatamente, a dover riflettere su che cosa è il lavorare, a dover fare teoria. Non su come lavorare, non su dove mettere il chiodo o la vite... o se mettere il quadratino nero più in alto... o se usare il computer invece del pennello... ma su cosa è lavorare. Questo lo mette in una situazione estremamente drammatica.

Dall'altra parte, invece, la società procede nel suo progetto culturale. Questo problema esistenziale, ma che è sostanziale dell'artista, viene completamente dimenticato, eluso. La società, anzi, vedendo che l'artista ha difficoltà a definire il suo ruolo, viene tentata a dare lei un ruolo all'artista e dato che ha tutti gli strumenti per poterlo poi sostenere, pensa ad un ruolo che possa alimentare quella struttura di meccanica culturale di cui dicevamo.

Ora, questo è un punto di domanda su cui noi dovremo riflettere per molto tempo dopo questi dieci minuti di conferenza.

Conferenza alla Jan Van Eyck Akademie di Maastricht, 1° ottobre 1988.

Teoria.

L'arte è sotto processo. Da qualsiasi parte si guardi, qualsiasi giustificazione si adduca, checché se ne dica, sono citazioni, arti, sentenze. Le mostre sono dei processi, gli scritti delle aringhe, le riproduzioni degli *exempla*. Che le opere siano dei crimini? O che ci siano dei crimini che le opere devono esorcizzare?

I luoghi comuni: esiste un terrore moderno che dà scampo solo nell'insicurezza, uno psichismo appiccicoso che ci tiene sospesi sui desideri. L'idea della sazietà, della completezza, della risoluzione, dell'unità, dell'arrivo, l'idea del punto frantumata in polvere di ambizioni, complessità, percorsi, provvisorietà, alternative, inconcretezza. Ciò non toglie che i militanti insistano nelle conquiste e nelle ritirate. Alla fine di ogni mossa si istruisce un processo.

Il nostro secolo, sin dall'inizio, si è rappresentato in un processo: Blum, K, Zeno, L'enigma dell'ora, Guernica, Quelli che restano... e l'elenco è infinito. Oggi il processo lo riserviamo al superfluo, allo specifico, al lessico. Già il linguaggio puzza di sudore e di lenzuola riusate. Celebriamo il rito del processo senza odori e impronte d'identità. I luoghi comuni: la lontananza, il distacco che per millenni ha definito il peso del soggetto che dell'oggetto si è trasformato in presa di posizione in un giorno e luogo convenuto. Il ritmo che distribuisce i tempi in ragione delle emozioni ha chiuso gli intervalli. Nulla di noi ha luogo e tempo, ma forse neanche pazienza per una cosa e l'altra. L'obiettivo del processo non giunge a tanto, si forma già con l'opera, quasi è il suo preaman, fa intravedere, ma con pudore. Quante categorie sono state addotte per garantire paternità, maternità e date, ma io non credo che si siano mai voluti alzare gli occhi fino a guardare oltre la spalla per controllare se quel corpo lasciava un'ombra. Elenchiamo membro per membro, organo per organo, cellula per cellula, bolliamo tutto e lo distilliamo. Lo spirito che ne gocciola ha lo stesso fiato indistinto e convenuto di quel corpo.

Trent'anni fa, circa, emesse un suggerimento: sospendere il giudizio. Bastò questo a dare un sorriso a molte co-

se ed anche a qualcuno, non molti, della mia generazione. Ma il Sessantotto riaprì gli autodafé e fu daccapo tragedia, prima mimata e poi consumata. Fra retorica e scherzi, si è bruciato molto sotto l'incenso.

Un secolo sta finendo, macché, forse non c'è mai stato, la relatività ha beffato i suoi inventori. Alcune schegge sono volate, ma sembrava in qualche direzione: futurismo, dada, azione, spazio, mono, informale... Tutto chiaro, fin dall'inizio, anzi no, era già un processo a dopo, a dove, a come. Il virus cercava di dare corpo alla sua vittima: ecco la nuova fantasia. Siamo tornati al parossismo delle prime eresie anatoliche.

Non è stato semplice, indolore, isrituire un secolo di processi quando è venuto a mancare il soggetto, la causa, l'efficacia. Nulla di quanto è stato detto e fatto ha smesso di rimbalzare, è stata la furia che le ha tenute in aria. Che ci sia sotto un disegno, una strategia? Ecco due termini tipici del boibottare tra spioni. «Conosci la situazione», diceva Benn nel nostro decalogo. Ogni giorno rispondo a domande come «Va bene così?» o «Perché?» Molti oggi lo fanno e credo siano i migliori: si chiama ancora didattica. Ma è un'impresa senza scampo, per sospendere il giudizio. Sto escogitando altre soluzioni ma non ho più la baldanza di dirlo in premessa. Già mi accorgo che il termine soluzioni è più verbale che concettuale.

Questo è stato il secolo delle guerre stupide. Ho perso più tempo ed inutilmente a smorzare polemiche, più ambiziose che convinte, che a guadagnarmi il pane. E non posso neanche dire di averlo fatto per amor di pace, ma solo per fastidio. Anche questo processo al secolo del processo ha il tono dell'aringa e m'infastidisce controllare se il delitto è stato eseguito come si era prefigurato, voluto, secondo la legge: a regola d'arte, delitto *ope legis*. La borghesia immobiliare è sempre quella più forte, dato che senza muri non si può dimostrare nulla, né lo spazio, né la pittura, né la voce, né la metafisica: «nihil est clamans in deserto». Dunque attenti: se c'è un muro è perché ci sia una forma. La generazione a cui io stesso mi sono accodato, Pollock, Rohiko, Wols, Lo Savio, per parlare dei noti: tutti condannati, con condanne variamente eseguite, ma

puntualmente. Tutta colpa di quel muro. Lo Savio si è suicidato gettandosi dall'Unité d'habitation di Le Corbusier a Marsiglia.

Tempo fa dissi della caduta della forma e non intendo certo qualcosa come quando cade una trave o un uovo si rompe... Intendevo la caduta concettuale, la cancellazione di un'impronta sulla nostra coscienza. Mi sembra di notare diffusi sintomi di inselvatichimento: tutto si traduce in attacco o in fuga o in difesa. Così ho provato a dire sottovoce: «Torniamo al pensiero puro». Ma forse il cervello è sopravvissuto non del tutto indenne a due millenni di meccanismo morale ebraico-cristiano. Ora una macchia oleosa fa slittare ogni tentativo di fermo e la stessa possibilità di macerare pensieri ed esperienza. Sesso, arte, psiche, denaro, tutto è esercizio di contenzioso. Rimane del pensiero l'esercizio di una contesa. Inselvatichirsi vuol dire avere rapporti solo con cose. E poi? Chi dispone di istinti abbastanza profondi?

L'arte sta salendo velocemente i gradini della cronaca. Contraddicendo per l'ennesima volta i mass media, sta creando una diffusa artesa salvifica, come quando riempiva i templi e le strade. Sembra che nell'angolo dell'arte si siano rifugiate tutte le qualità che chiamiamo umane, quelle apprezzabili e quelle non. Troppi hanno preso l'occhio dei sacerdoti, la nuca dei militari, la voce dei mercanti. Metto in chiaro una cosa: l'arte è estranea, estranea anche a questo ruolo salvifico. L'arte rende solo necessaria la connessione tra i fenomeni, tra gli strumenti e le cause finali, in forza di un principio indeterminato ma visibile.

In un certo momento parlai di teoria come di sorella premurosa della pratica. A volte all'arte fa bene aggiungere un po' di medicina. Poi la pratica ha fottuto la teoria, ogni «linguaggine» è teoria, ogni sponsor ha teoria per i suoi servi. Si parla di teoria come si parla di qualità a ogni banco del mercato. Piu' tosto, ci sono autodafé dappertutto, nelle opere non meno che nelle parole e nei gesti: dappertutto abati, flagellanti, salmodianti.

Teoria, prima che riaccendano i roghi, teoria. Occorre mettere giù quelle due ideuzze che in ogni epoca hanno im-

pedito agli snob di congelare l'arte. Teoria, non sorella, figlia unica della volontà di pensare. Un macigno che tiene immobili. Una caverna. I giudici restano fuori, si arrampicano sui muri. NON SI ENTRA è scritto in caratteri cortesi...

Dicembre 1988. Ora nel Catalogo Bilderstreit, Museum Ludwig, Köln 1989, pp. 78-80.

Capitolo quarto Di nuovo comportamento

Arte meccanica.

«Metafisica – diceva De Chirico – è la forza che ha la fisicità». Passa il tempo e metafisica viene a chiamarsi energia: «La forza che ha la fisicità». Vedete come tutte queste acque si mescolano. Degli argomenti che io scorro velocemente voi sapete quanto sono costati alla storia, quanto ci si è lavorato su. Qualcuno ci si è giocata l'esistenza. Spostare un concetto, come pure spostare un punto prospettico su una pittura, può generare guerre molto sanguinose ed è raro che si sia riusciti a farlo senza creare vittime umane e concettuali. Ed ora di punto in bianco queste cose, le sole forze che hanno sostenuto questi due secoli di arte – l'arte moderna –, ciò che dava agli artisti l'energia per lavorare, affrontare le difficoltà, fare delle scelte di vita, scelte che in altri secoli avrebbero potuto portare a chiudersi in un convento, o affrontare il Santo Uffizio come Giordano Bruno, o a gridare la natura come san Francesco, di punto in bianco diventano come il cacciavite, il martello, il cucchiaino: degli strumenti del mass media. Ora i mezzi di comunicazione valutano quantitativamente sia lo spazio sia il colore, sia la forma sia il tempo, li pesano, li mettono sul mercato come si fa con le patate e le sedie. L'arte meccanica è in grado di valutare la portata utile del lavoro tanto analitico che metafisico. L'arte meccanica ricrea la specializzazione sia come spazio d'indagine sia come mestiere. Mentre l'artista nella sua azione di base fa un lavoro puro, l'arte meccanica deve anzitutto indirizzare questo lavoro, ampliarne gli spazi, e ciò comporta specializzazione sia sul campo sia come mestiere. Cadute le materie dell'arte, come architettura, scultura, pittura, decorazione, letteratura, poesia, narrativa, ha

inizio la specializzazione tecnologica sui mezzi che interessano la sfera razionale e fantastica. Ma, come era già accaduto per le scienze, la nascita di tutte queste specializzazioni, in qualunque situazione si verificchi, rompe l'unità, crea una serie a non finire di forti autonomie che si sviluppano per partenogenesi.

Lo spazio mentale, come quello economico, è un luogo di mercato e come metodo vale solo lo sfruttamento delle risorse. Negli anni Sessanta ci fu la polemica degli artisti contro la programmazione, l'avanguardismo industriale e/o l'industria del nuovo. Ora c'è riutilizzo ciclico delle scorie, riproposizione stilistica, garanzia per la programmazione industriale, di mercato, d'immagine. Durante gli anni Sessanta c'era stata la grande speranza di creare una nuova società, e per fare ciò occorreva programmare gli ideali e i bisogni sociali esattamente come dei prodotti industriali. In quegli anni la generazione dei giovani si rese conto che era in ballo una fuga verso la meccanizzazione dei bisogni, degli ideali, una programmazione esistenziale. Una dittatura più dura della stessa povertà. Allora questa generazione fece un giro in apparenza reazionario: per potersi difendere dalla programmazione, per poter difendere la propria fantasia e la propria libertà pensò di utilizzare le scorie: «Noi siamo liberi perché sappiamo utilizzare quello che voi non sapete utilizzare e che scartate; voi ci alimentate ma non potete programmarci».

Questo concetto parve una scappatoia e anche una difesa ideologica, ma presto si trasformò nella riqualificazione economica degli scarti. Una cosa nasce ideologica ed immediatamente dopo diventa economica. Questo mette in crisi la forza caratteriale, la capacità morale di affrontare l'ideologia, di pensare un'idea astratta che non sia anche economica. Ecco il sottofondo della battaglia di movimento che si sta combattendo in questi ultimi anni. Mentre tutti parlavano di postmoderno, di tutto a portata di mano, sotto sotto ci stavano togliendo ogni possibilità di lavoro.

Noi ora sappiamo che il successo dell'arte meccanica è garantito non dalla sua stessa ideologia ma dalle premesse dell'arte non meccanica. Van Gogh finito pazzo anche per tensione professionale garantisce il plagio coloristico di un

qualsiasi detersivo, un po' come la condanna di Galileo ha tolto ogni responsabilità ai costruttori della bomba atomica. Essere insicuri circa l'obiettivo e, se volete, l'ideale, obbliga a cercare qualche altro metro di giudizio come la forza di carattere, la determinazione. Aver fiducia nel lavoro di qualcuno presuppone che quello faccia credere di crederci, che ci rassicuri sulla sua sicurezza e sulla nostra insicurezza. Ecco il controsenso che io direi generazionale: certi che nessuno può lavorare con sicurezza, chiediamo un atteggiamento sicuro. Lo spostamento è qui: le idee insicure richiedono un comportamento sicuro. Ma questa non è forse la morale del mercante, la morale borghese? Vent'anni fa (1969) ci fu un avvertimento in questo senso: Harald Szeemann, allora direttore della Kunsthalle di Berna, organizzò una mostra che dava un nome ad una tendenza in atto per tutti gli anni Sessanta: *When Attitudes Become Form* (Quando gli atteggiamenti diventano forma).

La forma dei lavori artistici non stava più nell'opera in sé, nel suo modo di essere costruita o di apparire, ma negli atteggiamenti che sortirendeva, che presupponeva, da cui era accompagnata, che dava come risultanze: era morta la forma dell'opera, era in atto la politica dell'opera. Vi dirò per inciso che ciò era chiaro già da un pezzo, se in una mostra dell'anno precedente (*Arte povera azioni povere*), a differenza di quanto facevo prima, presentavo dei lavori di semplice ostentazione e di provocazione formale (*L'Italia appesa, La felce, Le lenzuola...*)

L'inciso mi serve per giustificare, per ora, il titolo delle lezioni, *Di nuovo comportamento*. In seguito ci permetterà di confrontare quel momento e l'attuale situazione. Posso dire fin da ora che con le mostre *Arte povera* e *When Attitudes Become Form* cominciarono ad apparire prioritari il disegno e l'ideologia di una mostra rispetto al risultato frammentario delle opere esposte e degli artisti partecipanti, che nel giro di un anno o due si rifiutarono, almeno nei casi più responsabili, di farsi troppo coinvolgere. Altri ne fecero elemento programmatico del loro mestiere.

Saremo per l'arte o contro l'arte?

Altre volte avevamo detto che c'era già stato un periodo, nella storia recente, in cui il comportamento era diventato soggetto dell'arte. Il comportamento stesso, l'azione, diventava opera d'arte. Quest'anno vogliamo valutare lo spostamento di questo concetto: quel comportamento voleva identificare l'entità dell'arte nella vita stessa. Il materiale dell'arte, che prima poteva essere l'olio, il marmo, ecc., diventava la vita. Dunque dovevamo muovere la vita, il corpo, l'esistenza, le cose vive, i motivi, le ideologie, come fossero materiali dell'arte. Di punto in bianco sorsero una serie di attività, di modi, di gesti, di azioni, che erano arte, opera d'arte. Ora, invece, cosa sta succedendo?

Mentre prima il mondo costruiva le sue strutture e l'artista serviva un po' ad incrinarle, a movimentarle, a rivitalizzarle, ora invece sta succedendo un'operazione contraria: il mondo dell'arte comincia ad istituire azioni contro il movimento. Una serie molto varia di sintomi sta indicandoci che l'arte non è più un *homo* che porta verso la rottura dell'equilibrio, ma reagisce contro la rottura dell'equilibrio e quasi indica di reagire violentemente all'interruzione dell'uniformità. Nel mondo dell'arte sta insinuandosi un torpore analogo al sonno. Quando veniamo svegliati improvvisamente, infatti, reagiamo violentemente. Per cui l'artistico non nasce da una reazione alla noia, alle leggi, agli status, agli obblighi, ecc., ma dal torpore, dall'addormentarsi, dall'oblio, da uno stato quasi di atarassia. Sembra che nel mondo dell'arte vengano a crearsi una serie di situazioni... La gente si isola perché non vuole impegnarsi, non vuole avere storie. Il comportamento, dunque, non funziona più a valle, cioè nel gesto, ma a monte. Il gesto che prima era liberatorio, che scaricava una tensione creava nuove tensioni ora sta diventando un gesto repressivo. Molte persone si sentono ferite da ogni presa di posizione, da ogni azione, da ogni volontà di fare, da ogni scelta. L'opera stessa diventa repressiva perché ha una certa sua presenza, obbliga a riflettere, a prendere partito per una cosa o per l'altra, mette in crisi certe cose che aveva-

mo pensato, quindi viene sentita non come un'apertura, ma come un limite, come una forma di repressione di quello che noi saremmo, di come staremmo, di quello che vorremmo, repressione sull'azione, sui pensieri, sull'inattività. Ci troviamo repressi sulla nostra inattività invece di giudicare l'inattività una forma di repressione. È un capovolgimento. Ciò che una persona fa viene ad avere un'azione frustrante, repressiva, su ciò che «non fanno» gli altri. Non è la prima volta che ciò succede nella storia; ci sono state molte situazioni in cui gli uomini hanno preferito chiudersi in se stessi, dire che ogni uomo è una monade, che si autosoddisfa ecc.

Possiamo arrivare a questa considerazione: se il gesto diventa repressivo, se l'opera diventa repressiva, se ciò che faccio diventa repressivo, anche l'espressione diventa repressiva. Anche esprimersi, dire le cose chiare, farle capire chiaramente, manifestare una propria volontà, diventa repressivo. Il rifiuto per questa repressione può avere a che fare con i discorsi che abbiamo fatto sui mass media. Se effettivamente i mass media hanno agito per ottenere una uniformità nelle varie attività, è chiaro che si reagisce alla dissociazione, all'espressione, perché l'espressione personale, l'azione singolare, è comunque una rottura dello schema dei mass media. E si reagisce all'espressione, all'opera degli altri, al comportamento, a quello che dicono se non appartengono all'accordo generale. Per giustificarci, come difesa o comunque come contraltare, ci si comincia a fare un'idea morale di tutto ciò e, alla fonte dell'idea morale, c'è la purezza. Questa purezza esiste nel rifiuto dell'azione. Se il fare è inquinante, il dire è inquinante, l'esprimersi è inquinante, allora si considera purezza l'inazione. Me-
no si fa, meno si prende posizione, meno ci si esprime, meno si dice, meno si costruisce e più ci si considera puri. Esiste, come è sempre esistita, la società dei puri, per questo sono nati i conventi, le scuole filosofiche, ecc., basate sull'inazione.

Finora la storia aveva come contraltare la contemplazione, il pensare che ci fosse una realtà al di fuori del nostro terra-terra, il quale meritava l'uscita dalla terrosità, verso questo status extraterrestre. È chiaro che questo, ora

come ora, non possiamo sostenerlo, perché non possiamo considerare l'arte come qualcosa di trascendente. In pas- sate lezioni avevo parlato di snobismo e quello che ho det- to oggi ha a che fare con lo snobismo, però da allora ad og- gi sono venuto convincendomi che è molto più chiaro pen- sare che lo snobismo sia un po' la conseguenza di questo stato generale, più ampio del pensiero, piuttosto che una vera e propria presa di posizione.

Credo che tutta questa situazione abbastanza tesa, ab- bastanza nevrotica che sono venuto dicendo adesso, sia naturalmente causa di quel vuoto formale di cui abbiamo tanto parlato l'anno scorso e di cui si continua a parlare: l'incapacità, appunto, di decidere come si può lavorare, su cosa si può lavorare, e decidere, quando si è lavorato, se va bene, va male, vale la pena, ecc. Il vuoto formale, il non capire che forma dare alle cose, si è riversato su tutto per- ché in definitiva, qualsiasi cosa si faccia, si pensi, o si os- servi, si riesce a pensarla, a osservarla, a immaginarla so- lo quando le si dà una forma, la si vede come forma, come unità, come «una». Una volta perso il senso dell'unità, quando si vede che una cosa non riesce ad essere più una, ma è fatta di una serie di frammenti, si ha un *puzzle* che non si riesce ad unire. Le stesse forme che prima permet- tevano di dare un nome alle cose, che permettevano di ave- re un dialogo con le cose, adesso non si riesce più a con- cretizzarle. Questo si è riversato su un altro vuoto, perché anche quello che si fa non ha più un suo perimetro, non ha una scatola in cui metterlo chiamata «frigorifero», più- tosto che «amore», «odio», ecc. Tutte queste cose reali, mentali, razionali o concettuali perdono la loro forma, dunque perdono anche la loro realtà. E questo che mi ha fatto pensare che il terrore di rompere l'uniformità sia co- me il terrore che la sola realtà, immagine, consistenza che noi abbiamo sia una consistenza quasi di deposito, di li- mo, quale potrebbe essere quella dei fondi di caffè... Il fondo che vediamo ha una forma? A noi sembra quasi di leggerci i fondi del caffè, in qualche modo vogliamo cer- care di leggerci, di capirci, di usare il linguaggio, di usare senso, strumenti, ecc. Appena uno però li mette sotto il rubinetto e dice: «No, guarda che sono fondi!...», ci ar-

rabbiamo, abbiamo una reazione nevrotica, ma nello stes- so tempo concettuale.

Torniamo alla questione del comportamento oggi, dun- que all'azione e inazione. Le nostre azioni non possono ave- re una giustificazione a posteriori, dobbiamo decidere a priori quale sarà la nostra azione, dobbiamo mettere a pun- to i concetti primi sulla nostra azione. Dobbiamo, nel no- stro caso, decidere che cos'è l'arte, che cos'è l'azione, che tipo di rapporto vogliamo avere con l'azione, decidere se vogliamo essere attivi o inattivi, dopodiché dovremo chiederci: «Saremo per l'arte o contro l'arte?»

Una volta essere per l'arte voleva dire essere attivi, ed essere contro l'arte voleva dire, che ne so, essere banche- ri, panettieri (e non era detto). Fuori del mondo dell'arte c'era qualcuno contro l'arte. Ora credo, invece, che il pro- blema si ponga all'interno: possiamo stare nel mondo del- l'arte ed agire contro l'arte. Ci sono moltissime persone - e si capisce da come parlano, da come agiscono, dagli obiet- tivi che si pongono -, che, nel mondo dell'arte, sono con- tro l'arte. E una cosa molto recente ed è molto diversa da quando esisteva l'arte d'avanguardia, quando essere per l'arte voleva dire per l'arte figurativa contro l'arte astrat- ta e viceversa... Erano delle competizioni ideologiche al- l'interno di un problema. Però sia chi era per il futurismo contro i *pompiers*, sia il suo avversario, avevano posizioni ideologiche diverse, ma tutti erano per l'arte, magari la lo- ro, perché non esisteva l'arte totale. Adesso un'idea gene- rale dell'arte invece c'è. Ciò avviene forse perché, come ab- biamo detto, l'arte va prendendo molto delle attività del- lo spirito.

La stessa religione, ora come ora, è molto meno spiri- tuale dell'arte, molto più quantificabile, ha una posizione molto più marginale rispetto al misticismo di quanto ce l'ab- bia l'arte. Nello stesso tempo, negli aspiranti, la tensione verso l'arte è molto più vasta: abbiamo molte meno perso- ne che aspirano ai conventi, di quante aspirino all'arte. L'arte sta coprendo i vuoti spirituali. Entrando in questa zona spirituale, sta anche acquisendo, assumendosi, tut- ti i problemi dell'attività spirituale: del bene e del male, del riformismo, del controriformismo, del settarismo. Tant'è

che i problemi dell'arte si dibattono molto più all'interno di quanto vengano dibattuti, come succedeva prima, all'esterno.

Brera, 28 febbraio 1989.

Parleremo di motivazioni.

Bisognerebbe premettere che la vostra generazione (e non è la prima) nasce su una certa idea delle motivazioni. Problema vasto, che investe la didattrica democratica del xx secolo.

La democrazia parte con questa premessa: «Tutti siamo uguali, nessuno deve avere la forza e, soprattutto, la volontà di agire sulla volontà degli altri. Tutti dobbiamo essere liberi di esercitare la nostra volontà». Questa premessa, estremamente giusta ed elevata sul piano civile, filosofico, ecc., ha avuto come conseguenza, sul piano dell'educazione, il dover giustificare ogni atto, ogni pensiero verso qualcosa attraverso la motivazione. Sul piano didattico si sono creati, ad esempio, i centri d'interesse: bisognava creare interesse nel ragazzo in modo che egli non fosse obbligato a mettersi in testa x, ma considerasse importante poter scrivere x o un'altra cosa e partecipasse di più alla formazione del suo sapere. Si è creato una specie di adescamento verso le persone da educare. L'adescamento ha creato, dall'altra parte, il bambino che cresce con la psiche dell'adescato. Se arriviamo al punto di parlare di motivazioni è perché ci riferiamo a questo dato di fatto: avete bisogno di motivazioni. E una cosa ovvia, ma dobbiamo analizzarla un po' da prima, dal fondo.

Fino alla mia generazione la motivazione era una cosa che uno aveva già. Quando, invece, vi ho chiesto: «A quanti anni hai deciso di fare l'artista? Che opere hai fatto per conto tuo?...», ho visto che eravate del tutto impreparati. Credo che tutti quelli della mia generazione a dieci o dodici anni avessero già deciso di fare l'artista, non come uno decide di fare il pilota o il parrucchiere, ma come uno decide eventualmente di fare il prete, di vivere, cioè, in una forma diversa nel contesto sociale. A dieci-dodici anni si

staccava dal contesto degli altri ragazzi e cominciava a voler imparare a disegnare, a dipingere, a studiare le pitture, i quadri nelle chiese, piuttosto che nelle gallerie. Preferiva dei viaggi di cultura artistica agli altri viaggi. Allo stesso modo c'era anche il ragazzo che a dieci anni decideva di fare il poeta. Queste attività si configuravano in partenza e differenziavano una persona fin da giovane. Egli non si valutava più in rapporto con gli altri ragazzi, ma la sua era una ricerca elementarmente interiore, condotta per conto proprio. A quel punto, chiedergli le motivazioni diventava una cosa un po' complicata. Ovviamente le sue saranno state abbastanza banali, generali, legate allo status, alla cultura e all'ambiente in cui viveva. Pur nella loro banalità, però, erano motivazioni estremamente profonde, perché erano tali da poter già, in piena infanzia, fargli decidere una linea di vita. Con voi, invece, vedo che succede il contrario. Non mi capita di incontrare delle persone che possiedono quella decisione a priori che porta lontano (magari hanno scelto il liceo artistico invece che ragioneria, sanno magari disegnare...) Lungo il percorso, poi, la vecchia generazione, accrescendo la propria cultura, veniva mano mano accrescendo la qualità e la massa di motivazioni che portavano a fare l'artista. Mi sembra, invece, che voi vi troviate in una certa situazione e veniate man mano tentando di vedere se, nel frattempo, vi arrivino delle motivazioni che vi possano portare, ad esempio, verso l'arte. Se non le trovate, l'abbandonate e andate verso qualcos'altro.

L'inversione di tendenza è questa: la crescita avveniva attraverso l'arricchimento delle motivazioni; la vostra crescita avviene, invece, attraverso l'arrivo di motivazioni che, in questo caso, diventano sostanziali. La motivazione che posso avere io per fare quello che faccio è sempre relativa rispetto alla tensione, alla pulsione che ho verso questo tipo di lavoro. La tensione psichica che è in moto da trenta, quarant'anni è ormai forte in sé, indipendentemente dalle buone e cattive ragioni che possono modificare il mio stato d'animo. Le motivazioni, le ragioni, modificano il mio stato d'animo ma non la tensione psichica verso questo lavoro. In voi invece si verifica questo: la tensione psichica è soggetta e dipendente dalle motivazioni culturali, emoti-

ve, sociali, sentimentali, che vengono man mano inserendosi nella vostra cultura e nella vostra esperienza.

Data per buona la mia tesi, che cosa cambia? La motivazione diventa una motivazione critica, dunque acquista molto peso. E la motivazione a creare lo status, quasi la vita dell'artista. Ed essendo la motivazione razionale e cosciente, ha bisogno di un grosso lavoro di analisi e si presta anche a diverse possibili varianti. Può essere una motivazione esistenziale, dunque uno cerca l'arte come fatto d'esistenza. Non ho detto esistenziale per caso, ma in quanto c'è stata una filosofia e un momento di cultura, anche d'arte, chiamato esistenzialismo, che ha dato priorità agli spazi dell'esistenza.

Un'altra motivazione può essere quella sociale. Non a caso si conoscono epoche in cui la stessa cultura, la stessa filosofia, la stessa arte dovevano corrispondere a certe idee, a certe ambizioni e prospettive sociali. Può esserci la motivazione mondana. Vorremmo avere, dal nostro lavoro, un livello mondano alto, un riconoscimento mondano, una partecipazione alla mondanità, uno status mondano soddisfacente. Comunque, sia che si parli di esistenza, sia che si parli di sociale, sia che si parli di mondanità, sono cose al di fuori del lavoro dell'arte, dipendenti dalle categorie e dai valori stabiliti in determinate zone. Dunque motivati non dall'interno, ma dall'esterno.

Se siamo influenzati dall'esterno, possiamo esserlo in maniera dolce o traumatica. È chiaro che l'influenza dolce è quella che preferiamo, ma quale possiamo considerare dolce? La più vicina alle nostre idee, a quella che è la nostra educazione attraverso gli strumenti di massa. Dunque siamo disponibili a procrastinare, a portare avanti i nostri difetti di partenza. Se non siamo sempre determinati dall'esterno, ciò che viene dall'esterno ha comunque un effetto molto forte. Sicché, se avviene qualcosa che cerchi veramente di modificare, provoca delle ferite. Non si è abituati, non si ha la pelle dura per poter giocare come giocano i gatti, anche con le unghie fuori. Si è estremamente fragili. Ci si può rimettere in moto solo quando le ferite si sono rimarginate, si hanno tempi rallentati. Occorre una grossa attività dialettica, critica, emotiva su tutto ciò che capita

e turba lo stato di quiete. Un grandissimo sforzo, perché si è terribilmente scoperti e si hanno i nervi a fior di pelle. Vedo, ad esempio, come la maggior parte di voi abbia grande difficoltà ad assorbire le critiche, le spinte al lavoro, tutto ciò che arriva un po' inaspettato e scombina la psiche. Dopo un po' magari vi rimetterete in sesto e ripartite, ma questo richiede dei tempi lunghissimi.

Lo spostamento delle motivazioni, inoltre, ha conseguenze anche sul concetto di identità. La nostra cultura umanistica ha risolto un grossissimo problema, quello dell'identità. La grande rivoluzione mentale, psicologica, culturale venuta dopo il rinascimento è stata soprattutto frutto della coscienza dell'identità. La vocazione presuppone un forte senso d'identità; la motivazione viene ad accrescere il senso d'identità. Molta della cultura che vi ha circondati e da cui uscite ha lesionato il senso d'identità e vi ha subito messo un cancro nell'orecchio e nel cervello dicendo, ad esempio: «Ricerca d'identità». Come se foste da qualche parte e vi doveste mettere in moto per cercare l'identità. Quando invece, in piena cultura rinascimentale, Cartesio ha detto: «Penso: dunque sono». E già all'inizio di un altro rinascimento, quello cristiano, sant'Agostino aveva detto: «Dubito, dunque sono»...

La «ricerca dell'identità»: una efficace proposizione che si è diffusa con l'esistenzialismo. Tutti si sono sentiti dei grandi ricercatori, ma mentre cercavano non sapevano cosa stavano cercando perché l'idea della ricerca dell'identità aveva fatto perdere di vista l'idea della personalità. Credo sia utile sapere che per lavorare abbiamo bisogno di questa sicurezza esistenziale, dell'idea d'identità. Attorno all'identità possono crescere le motivazioni; fuori di essa a cosa le attacchiamo?

Il discorso non è slegato dai precedenti, allorché si parlava di crisi della forma, di difficoltà di vedere l'identità in un lavoro. L'artista è talmente carico in sé d'identità che ha fiducia di poterne dare anche alle altre cose. E quanto succede a una persona che, quando matura, matura anche sessualmente e, ad un certo punto, genera altri esseri. È chiaro, però, che bisogna avere maturità e identità, altrimenti è inutile pensare di avere la capacità di darne alle co-

se. Nel contempo, però, esiste una filosofia, un pensiero, un'abitudine per cui la nostra identità non è importante, ma è importante la sua ricerca.

Sul piano del lavoro: non è importante il lavoro, ma la ricerca nell'arte, nel pensiero, nell'esistenza. Il problema dell'identità viene deviato. Intanto che noi ricerchiamo, però, chi abbia le idee ben quadrate può gestire quello che facciamo. Provate a dire a un bancario: «Non è detto che cento milioni siano cento milioni, perché il numero è relativo». «Come vuoi. Però, se mi devi cento milioni più gli interessi, ricordati che siamo già a centodieci». Le persone che hanno meno senso critico sono quelle che determinano lo status della nostra società e hanno più potere su tutti quelli che fanno ricerca. E drammatico e bisogna stare molto attenti. Per questo metto in relazione la riduzione dei concetti di umanità e di natura. Diceva un brasiliano, l'altro giorno, alla televisione: «Gli stessi che vengono a disboscare le foreste, finanziano il WWF». Certo, il problema viene circoscritto, ridotto. «Parliamo di soldi? Bene, si parla solo di soldi... Parliamo di problema energetico? Solo problema energetico!» Tutto a settori.

Dicevano anche nelle ultime lezioni che dividere la sapienza in tanti cassette impedisce a coloro che fanno una ricerca globale sia di difendersi, sia di agire sulla totalità del pensiero. Eppure, l'arte sembrava un'attività dello spirito abbastanza circoscritta. Ma aveva un ruolo sotterraneo in tutto il percorso dell'umanità, quello di cucire le varie sapienze, la coscienza umana, si trova a dover affrontare pubblicamente tutta la globalità del problema. Se non lo facesse, perderebbe la sua entità, si estinguerebbe; l'arte sarebbe la prima ad estinguersi nell'accettazione generale della caduta d'identità. Molto spesso gli artisti, non avendo motivazioni di fondo o trovando difficoltà ad avere, nella loro ricerca si riferiscono al lavoro di altri artisti, riprendendo quella che è la parte esterna, formale, tecnica. Sperano, acquisendo la parte esteriore del lavoro, di assomigliarne anche le motivazioni.

Prima si parlava di contenuto, ma ora si è molto scettici anche su questo. Quello che vi interessa è la motivazione. Per cui, quando fate il lavoro di altri artisti, di altri mo-

vimenti, di altra arte, cercate di «mangiare», di inglobare anche le motivazioni. Un po' come facevano i selvaggi, i quali mangiavano il cervello, il sesso, ecc., del nemico, sperando di assimilarne anche la forza ed i caratteri positivi.

Un'altra ragione che mi fa supporre che in voi ci sia una caduta del senso d'identità è che, mentre siete estremamente preoccupati del vostro lavoro e della sua efficacia, non vivete con altrettanta tensione il lavoro di chi vi sta attorno: non avete coscienza sociale. Coscienza sociale, civile, di gruppo, di casta, di clan, sono presupposti di coscienza umanistica. Chi non ha senso dell'identità è anzitutto un isolato. Tante volte si pensa che l'artista sia un isolato. Ad esempio Van Gogh: un povero isolato. Ma no. L'artista diventa, a volte, un isolato perché alleva un'identità un po' diversa da quelle del suo contesto, in più cerca di seminare delle cose attorno. Van Gogh ha lavorato moltissimo in questo senso.

Mi sembra che non sappiate cosa vuol dire vivere una coscienza umana. Identità e coscienza umana si appartengono. Dal momento in cui non dovete più pensare a voi stessi perché siete sicuri di voi, ci siete, la vostra energia va tutta fuori. Anche il lavoro è energia che va fuori, non più energia di conferma di voi stessi. Ora, invece, tutto il lavoro è per voi conferma di voi stessi. Nella coscienza umanistica c'è identità a priori. Attraverso il piacere entriamo in contatto con l'identità degli altri e così attraverso il lavoro, attraverso la cultura.

Tutta la tensione, la carica in eccesso, avviene verso l'esterno, non verso di noi. Una tensione psichica sana non significa che non sia faticosa. Fare una bella gita in montagna è sano, ma faticoso e anche pericoloso.

Bretra, 13 aprile 1989.

Strumentizzare l'interiorità.

Avevamo già detto che l'arte sta diventando un fatto pubblico assai.

Chi ha appena cominciato ad esporre, ad avere qualche

occasione per uscire dall'anonimato (gli stessi che sono ancora all'accademia), si rende conto che, quando si ingrana, scattano meccanismi di tale accelerazione che trasformano un ritmo di lavoro abituale, naturale, in ritmi professionali da una parte, meccanismi dall'altra, cioè determinati dalla richiesta, condizionati dalla necessità di mantenere in moto un meccanismo innescato.

L'arte, che aveva sviluppato, specie nel periodo moderno un certo tipo di comunicazione, di linguaggio, di strumenti, di contenuti, sempre aspirando al grande pubblico, alla comunicazione, alla società e rimanendo però di fatto sempre limitata a un'élite, a un livello sofisticato ed esclusivo di messaggi, si trova, di punto in bianco, in cima alle aspettative. Prima era un po' lo stravagante che si trovava in piazza e si inseriva in un capannello di gente e interveniva, discuteva; ora, la piazza si è riempita e tutto ciò che egli dice diventa comizio. In qualsiasi posto un gruppo di giovani faccia una mostra, in un paese, spazio o galleria, Casa degli Artisti, questi si riempiono. Centinaia, migliaia di persone accostano con grandi aspettative dei messaggi non appositamente predisposti per una simile folla. Una mostra, non solo storica, ma pure d'avanguardia, ora deve avere migliaia di visitatori.

La mia generazione, invece, ha incominciato vedendo le mostre con quattro gatti. Era praticamente impensabile vedere all'inaugurazione, o per tutta la durata della mostra, qualcuno che non si conoscesse già. Ora il lavoro acquista immediatamente una resa pubblica, c'è uno sfasamento percettivo, un'inversione. Nella piega che hanno preso le mostre negli ultimi anni credo che ciascuno di voi, quando fa un lavoro, si trovi a non pensarci come il lavoro proprio, ma come il lavoro che vedono gli altri. Non quello che vede una persona o l'altra, ma quello che vede il pubblico.

L'arte moderna si era costruita con strumenti pubblici. Avevamo detto che nessun artista d'avanguardia —, dal più radicale come Duchamp, al più sofisticato come De Chirico, al più assoluto nelle sue ambizioni come Van Gogh, al più isolato come Cézanne, senza contare i futuristi, i quali facevano proprio l'arte per la società —, aveva mai fatto un lavoro per sé, ma sempre un lavoro che doveva creare,

spalancare nuovi orizzonti percettivi, nuove sensazioni, nuove culture nella società. Gli strumenti, dunque, erano pubblici: ciò che, invece, non potevano verificare era la risposta del pubblico, che rappresentava una *x*, un'entità immaginata, irreali, una prospettiva ideale.

Nello stesso tempo in cui abbiamo un pubblico che arriva e chiede un messaggio, uno stimolo, o un aiuto per le sue fantasie, in realtà non lo vediamo. Facciamo grandi cose, montiamo e smontiamo i lavori, li esponiamo, pensiamo altre opere... Non abbiamo alcun riscontro. Si crea uno squilibrio, un dislivello, uno sfasamento tra quello che facciamo, i tempi in cui concretizziamo le nostre tensioni, il nostro lavoro e i tempi imposti. Ora, quando facciamo una mostra, è come se in Piazza Duomo stessimo facendo un comizio ad occhi chiusi: non siamo in grado di valutarne la portata politica, né il riscontro, se non per qualche commento che, però, non interferisce più, non avvia un meccanismo di lavoro e di pensiero e non ne viene neanche alimentato.

Gli strumenti dell'arte sono sempre stati pubblici, nell'arte antica e, in modo diverso, nell'arte moderna. L'arte moderna per pochi, ma con l'aspirazione a molti; l'arte antica per molti, e quindi in possesso di strumenti per molti. Quelle che chiamiamo tecniche erano gli strumenti per molti: la scultura — lo strumento di lettura e di godimento per le grandi masse di gente che riempivano piazze e chiese. Poteva essere letta, ossia guardata da vari punti. La pittura invece permetteva maggior descrizione di dettagli e di colori e una narrazione più articolata. Questo modo di definire le arti, per quanto molto elementare, vale, secondo l'angolazione del nostro discorso, anche per la musica, per le incisioni, ecc. Tutti erano strumenti pubblici. Allora l'aspirante artista, partendo dallo stato di capacità, di ricchezza, di pensiero interiore che lo aveva portato a questo tipo di attività, ad un certo punto si metteva a studiare gli strumenti. Imparava a fare lo scultore, il pittore, lo scenografo, il musicista; studiando gli strumenti si affinava. Attraverso essi si appropriava dell'impronta di spiritualità, di interiorità che i predecessori avevano lasciato negli strumenti stessi. Nello stesso tempo, attraverso gli strumenti che perfezionava creava una specie di barriera attorno alla

propria intimità. L'interiorità, per quella parte che poteva diventare esteriore, faceva lega con quegli strumenti. Possiamo dire infatti: «È una pittura sensibile, è una scultura drammatica, ha sensibilità di materiale, si sente la tensione...»; tutte cose che sono dentro e, attraverso il mezzo, vengono rese esterne. Sono «dentro» il mezzo, ne hanno i limiti, non vanno oltre, non lasciano dire all'interiorità più di quanto la disciplina permetta. Certo sono utili, come una vetrata che fa passare la luce e non l'aria; se deve passare l'aria, infatti, si usa la rete, non il vetro. La rete e il vetro, la scultura e la pittura erano i filtri dell'arte antica. Con l'arte moderna essi sono, uno alla volta, decaduti. Una tenda, una volta, era ben tessuta: la sceglievamo e decidevamo se doveva lasciar passare la luce, l'aria, ed era pure bella. Ora è come se la sua trama si fosse sfilacciata e non si sa più a quale uso possa servire. I filtri dell'interiorità e dell'intimità tradizionali sono venuti man mano consumandosi. Ora sono sfilacciati.

A questo punto cerchiamo di spiegare cosa intendiamo per interiorità. Per farlo penso che dovremmo pensare alla nascita dell'artista. L'artista fu colui che, probabilmente animale (se c'è stata un'evoluzione), avendo i suoi rapporti con le cose esterne, ad un certo punto crea un legame diverso dal «Io ho fame di quella cosa e me la mangio!» Un tipo di rapporto, oltre che complesso, completo con le cose, un modo per cui fra la sua interiorità e l'essenza delle cose ci fosse quasi un connubio.

Le parole sono precise. Quando dico: «Quel quadro è mio», è perché, pur essendo fuori, è come se fosse un unico con me. (Come quando dico: «Quel naso è mio. La voce è mia»). Fra i vari proclami che ci sono stati nell'arte, c'è anche quello di Duchamp che, prendendo una cosa (l'oggetto trovato), ha detto: «È mio».

E quello che ha fatto anche il primo artista. Questi ha preso la vita (non in senso biologico) che c'era in ogni cosa a sé stante, facendone un unico con se medesimo, che si dipanò, si moltiplicò, si rigenerò. Questa è la tensione, la capacità medianica, quasi una calamita che permette a una persona di chiamarsi artista, di sentirsi artista e di chiamare arte quell'altra cosa, di chiamarla come si chiama un proprio sé.

Nell'arte tradizionale questo sé fuori di sé era ottenuto attraverso strumenti esteriori. Lo scalpello, i colori, la matita, la carta furono anelli esteriori per creare questa catena di sé fuori di sé. Ma, dal momento in cui l'esteriorità si è straccata dall'interiorità non solo si è sfilacciata la tenda che serviva a ripararci, ma si è dimenticato anche il telaio con cui si tesseva. Esiste ancora questo telaio, ma è un po' come quelli che si trovano nei musei del folclore. Ora, dunque, abbiamo l'interiorità all'aria aperta. Non abbiamo più l'opera che ci tutela, che ci fa da barriera con le sue tecniche. Attraverso un processo forse voluto o forse no, ora ci troviamo il pubblico addosso, che rischia di inquinare la nostra interiorità. Allora cosa dobbiamo fare?

Dobbiamo riuscire a «strumentizzare» la nostra interiorità (*non* strumentalizzare). Creare, cioè, una ricerca sugli strumenti, che ci permetta di continuare il lavoro che fino ad oggi abbiamo chiamato arte o continuare nella nostra opera che fino ad oggi abbiamo chiamato opera d'arte. L'espressione «strumentizzare l'interiorità» è più una palla lanciata che una proposizione conclusiva. Come è stato possibile in secoli e millenni creare tutta una serie sofisticatissima di strumenti esteriori, così credo che adesso si debba cominciare a creare in anni, in secoli e millenni forse, tutta una serie di strumenti interiori. Certo le civiltà orientali hanno avuto uno sviluppo diverso in questa ricerca, ma la loro «strumentizzazione interiore» io credo non sia andata nel senso dell'arte come noi la intendiamo. Questo ha fatto sì che, giunti alla soglia della civiltà tecnica, avvenga una decapitazione nella loro come nella nostra civiltà.

Non so esattamente in che cosa possa consistere questo nuovo operare che corrisponda all'opera d'arte. Anche stavolta sto, infatti, facendo una lezione su quello su cui sto riflettendo in questo momento ed i cui sviluppi non sono in grado di prevedere. Credo comunque che in ogni caso prima di riuscire ad appropriarci degli strumenti dell'interiorità dovremo fare molti tentativi. Lo strumento prima capita di usarlo e poi si scopre. Ma all'origine c'è un modo di fare attenzione alle cose.

Capitolo quinto
Per la gente che rischia sul piacere

Epifania.

Un'esposizione personale o collettiva, grande e piccola, importante o no è anzitutto, o dovrebbe essere, una festa che si fa all'arte; questa festa non dipende, se non come motivo d'origine, dall'arte. La sua riuscita è determinata dalle persone che organizzano, da quelle che portano le opere per la festa, da coloro che vanno a festeggiare le opere. Se la festa riesce o no la responsabilità è loro.

L'aver scordato questo elementare assioma ha creato una lunga catena di equivoci... Altrimenti si potrebbe dire che una lunga catena di equivoci ha portato a scordare questo assioma elementare. Scartando un esame pedante della questione, aggiungo solo che l'«esposizione» è, deve e non può essere altro che la manifestazione pubblica dell'«opera», la sua *epifania*, la festa che noi tutti facciamo ad ogni rivelarsi e concretizzarsi dell'arte, il rito di ringraziamento e propiziatore per un nuovo germinare. Ma per sostenere tutto o solo, ci occorre uno spirito attivo e profondo, e un altissimo senso dell'aristocrazia.

Detto ciò, mi sembra che tutto questo discutere sulle mostre - come quello parallelo sui musei - non sia altro che spostare un problema che non si ha il coraggio di affrontare. Tutte le questioni che oggi si pongono sull'arte toccano tutto eccetto l'arte; anzi, l'arte viene affrontata come se la sua riuscita o nascita dipendessero da una qualche soluzione meccanica: che l'opera dev'essere fatta così o così, che va più grande o piccola, che dev'esserci o meglio che no, che deve costare o essere gratuita, che dev'essere vista o nascosta, effimera o eterna, didattica o ermetica, civile o singolare, sponsorizzata o autarchica, nazionale o planetaria, tradizionale o innovativa....

Tutti questi sono problemi tecnici, laterali e risolvibili uno per uno, ma la soluzione di questi problemi risolve eventualmente tali problemi e non la questione dell'arte. Il pensare che risolvere questi problemi tecnici sia risolvere la questione stessa dell'arte ha capovolto con un paradosso il concetto ideologico in concetto strumentale. Il lavoro dell'arte infatti esiste nella sua ideologia e non nell'ideologia dei suoi strumenti né nella meccanica della sua struttura. Questo modo strumentale di vedere le cose, prima che della semiotica, è proprio dell'artigianato.

Per contro si è verificato un altro paradosso, ma forse questo paradosso ha scoraggiato un tipo d'indagine diversa: in due secoli l'arte si è sviluppata in profondità, ha misurato e limitato i suoi strumenti, la sua esteriorità, la sua efficacia civile e linguistica. Quello che ora l'arte fa nei musei, nelle gallerie d'arte o nelle collezioni private, è un millesimo di quanto faceva nelle chiese, nelle piazze, sulle strade, per gli esercizi, per le virtù e i vizi della gente. E pure gli artisti ora sono un millesimo di quanti erano tempo fa. Si spende un millesimo di quanto si spendeva. L'arte è così cambiata, sia nella sostanza che nelle sue apparenze, nell'identità come nelle forme, che risulterebbe totalmente irriconoscibile a un visitatore di solo un secolo fa, il quale non sarebbe in grado di immaginare né gli spazi né i modi, né avrebbe potuto fantasticarne i ruoli. Ma questo ipotetico visitatore del passato non ha una cultura dell'arte diversa da quella di un visitatore del presente: il pensiero sull'arte si è come inceppato. Ne è risultata come una specie di atrofia mentale, l'attenzione si è ridotta ai dati, il pensiero è diventato d'archivio o digressivo, la responsabilità che è all'origine del pensiero si è tradotta in pignoleria che è all'origine dell'incapacità di giudicare, di desiderare, di muoversi. Vengono messi in archivio i dati, ma non c'è mai attenzione alla loro germinazione, mentre le opere nascono dalla germinazione. Quando il «Postmodernismo» ha tentato di utilizzare le immagini come archivio ha svelato tutto il suo essere fuori tema, di essere nato da un vuoto culturale e di scolarizzazione.

In ogni epoca storica di grandi accadimenti si sono anzi costituiti dei forti nuclei di pensiero: l'agorà, gli orti

medici, Montecassino, Cluny... Da troppo tempo nulla, se non gruppi e fazioni; gli artisti sono stati lasciati a rovinarsi il fisico e il sistema nervoso in tentativi sempre più solitari. Se l'arte moderna ha questo carattere paranoico, io penso lo si debba a questa solitaria fatica e così pure il suo aspetto dimesso nelle situazioni troppo affollate, penso dipenda da solitudine obbligata, dall'aver perso l'abitudine alla corallità. Questa è una responsabilità anche degli artisti. Pure loro dovevano curare ed alimentare la chiarezza di pensiero, alcuni lo fecero: Delacroix, Rosso, De Chirico... altri meno. Alcuni fecero solo delle relazioni inferiori, molti fecero solo delle pubbliche relazioni.

Il peso di tutto ci è anche dato dal fatto che il pensiero, pur messo in crisi nelle attività più spirituali e trascendenti, non ha smesso di enuclearsi, in tutte le sue tensioni più sensibili, proprio nell'arte. L'arte sta diventando quasi uno scrigno del pensiero, ma uno scrigno chiuso. E attorno a questo scrigno si sta celebrando il funerale dell'immagine... non si pensa che il problema debba essere affrontato alla radice, ma si cerca per l'ennesima volta attraverso qualche stratagemma cretino di convincere i cretini che si fa sul serio... si mettono le opere non più così ma colà... si vogliono gli artisti giorno e notte... o non li si vuole affatto... si passa dai musei patrumiera ai musei computer... e su tutto ci si fa la critica e l'autocritica, si chiamano architetti, sociologi, storici, sponsor a fare casino... ma non si ha il coraggio di affrontare la realtà dell'arte e i tempi giusti dell'arte, per fare arte, per vivere con l'arte.

In questo caos, naturalmente molti vivono a loro agio, anche quegli artisti che sarebbero obbligati dal pensiero ad una maggior responsabilità nelle loro opere, come pure quelli che ci vivono attorno e che non vogliono affrontare la responsabilità di pensiero che c'è nell'arte. Per cui sia quelli che fanno arte, sia quelli che appartengono all'organizzazione dell'arte, spesso responsabilmente, azzerrano il suo pensiero. Ma è proprio in questo secolo che l'arte si assume il ruolo del pensiero, daccapo *now*, prima infatti c'erano tante altre situazioni in cui il ruolo del pensiero andava dividendosi. Ora religione e filosofia si sono addomesticare in sociologia e igiene. Ma l'arte, rimasta la sola

attività umana ad avere un ruolo ontologico, mantiene tale ruolo: le opere. Le opere non smettono di creare imbarazzo a chi non crede nel *now*. Finché ci saranno le opere dell'arte bisognerà fare i conti con un pensiero poco addomesticabile. Chi coltiva il pensiero non addomesticato deve darsi da fare a creare la situazione, l'occasione, la capacità speculativa ed operativa su questo tipo di pensiero e di renderlo concreto oltre l'opera.

I musei d'arte moderna sono stati nella loro breve storia dei generatori di mostre. Hanno esibito le opere, le hanno comprate, le hanno manipolate. Si sono mobilitati come centri di strategia prima, di burocrazia e intrattenimento poi. Non hanno colto la possibilità di costituirsi come nuclei del pensiero (*nows*) con l'energia delle opere: il medievo ha inventato le università.

Io penso che l'attuale momento di riflessione abbia nelle motivazioni una qualità maggiore che nel passato, legato alla promozione di un'arte moderna, e si stia passando dallo stadio apologetico a quello dei fondamenti.

Milano, 20 febbraio 1989. Ora nel catalogo *L'exposition imaginative. The Art of Exhibiting in the Eighties*, SDU Viggerer's Gravenage - Rijksdienst Beeldende Kunst's Gravenage, 1989, p. 322.

Intimo, superlativo di intimo.

Un po' d'intimità, è l'argomento annunciato durante l'ultima lezione dello scorso ciclo. Questo perché stiamo entrando in una fase in cui per il lavoro, l'ambiente e le abitudini dell'arte questo problema comincia a diventare centrale. Gli scorsi anni abbiamo visto come si muoveva la struttura dell'arte, come l'arte stesse a poco a poco diventando qualcosa di estremamente pubblico. Abbiamo ipotizzato che stesse prendendo il posto della religione, con i tratti positivi, ma anche con tutti i suoi limiti: tendenza al dogmatismo, al dispotismo, al feticismo, al consolatorio.

Abbiamo visto l'anno scorso come anche voi giovani, appena cominciate ad avere un minimo di attenzione, venite subito fagocitate: vi si chiama a mille mostre, a mille interventi, interviste, ecc., il più delle volte senza che abbiate

la possibilità di quel filtro, di quella lentezza di lavoro che permette di approfondire.

Un altro problema che senz'altro si pone è che io mi trovo a parlare di intimità in un momento in cui corro di qua e di là a fare mostre, conferenze... Posso dirvi subito che, a man a mano che il panorama d'ascolto si allarga, diventa sempre più pressante il problema della salvaguardia della struttura intima del proprio lavoro, la struttura più interna, più generativa del lavoro. Nello stesso tempo, più la lettura del proprio lavoro diventa pubblica, più si rende necessario dichiararne gli elementi sotintesi, meno appariscenti.

Intimo, superlativo di intimo. Il superlativo già ci dà l'idea di un'attenzione verso qualcosa che non ha fine, come un punto prospettico senza punto d'arrivo. Intimo, l'idea di ciò che intendiamo per intimo, per più dentro. Quando diciamo «intimo», intendiamo anche la cosa più nascosta, forse; ma non è così. A mano a mano che ci addentriamo, ciò che prima sembrava nascosto si rivela: dunque non è di per sé nascosto, ma appartiene in un certo senso a un percorso: in questo caso verso l'interno, verso la profondità, l'essenza delle cose, la qualità stessa. Come mai è di moda l'intimità? Ho notato che, come succede nei cicli, da una cosa si passa al suo opposto.

Fino a qualche anno fa il discorso sostanziale era l'espressionismo, cioè buttar fuori, esprimersi, manifestarsi, rompere le barriere che ci bloccano dall'interno e far uscire tutto, anche l'aggressione. Abbiamo avuto un'arte aggressiva, una pittura aggressiva, abbiamo creato una società molto aggressiva. Gli *yuppies* sono proprio l'espressione di questa civiltà aggressiva. Quello fu anche il periodo del pensiero debole, e il verificarsi di quella coincidenza fra pensiero debole e violenza espressiva mi insospettì assai sui loro profeti.

Se prima si cercava l'immagine forte, adesso per reazione si cerca l'immagine che non sia forte, ma debole. Se prima questa violenza, questo attacco selvaggio ci spingevano verso il colore acceso, adesso c'è una tendenza verso i colori deboli, le *nuances*, ecc.

Se prima le sculture avevano un'aria aggressiva e presentavano spuntoni, punzoni, bitorzoloni, ecc., adesso l'at-

tenzione si volge alle forme arrotondate, dolci, ai toni modulati; abbiamo di fronte molti patinati, superficiali molto lisce e così via. Queste qualità, questi modi, però, non hanno niente a che vedere con l'intimo, sono semplicemente quello che noi potremmo chiamare lo stereotipo dell'intimo.

Come l'espressionismo non rappresenta di per sé l'espressione perché una cosa si può esprimere placidamente, dolcemente, semplicemente, ma comincia a prendere tono dal momento in cui... bum!, arriva (oppure posso anche gridare una cosa senza senso...), così anche l'intimo, questo senso dell'intimo si manifesta non come contenuto, non come qualità di quello che magari era stato tenuto nascosto e che si viene rivelando attraverso una serie di attenzioni, ma, semplicemente, come una vetrina dell'intimo, proprio come i negozi che espongono indumenti intimi. Le vetrine degli indumenti intimi non sono più nascoste o più intime delle vetrine degli altri indumenti, sono sullo stesso piano: una fornisce un prodotto e l'altra ne fornisce un altro, una è lo stereotipo, che ne so, dei cappotti e l'altra lo stereotipo delle mutande. Tanto è vero che tutto questo parlare di intimità non si traduce in altro che vedere quale sia lo stereotipo vincente, l'immagine vincente di questa forma, in alternativa a quello della forma espressiva.

Dal momento in cui qualcosa viene esposto in vetrina, per noi artisti succede esattamente il contrario di quello che accade in un negozio. La vetrina è fatta per invitare a entrare nel negozio e comperare: la vetrina invita ad andare all'interno. Nel caso dell'arte, invece, la vetrina serve a bloccare, serve un po' come copertura igienica al vero processo verso l'interno, verso la profondità. Anche se qualche volta abbiamo bisogno di queste coperture igieniche per impedire che la parte più profonda del lavoro venga continuamente occupata e disturbata, dobbiamo far sì che non blocchino la nostra possibilità di penetrare, di attraversare, di condurre il nostro percorso verso la qualità del lavoro, la qualità dell'arte. La pubblicizzazione dell'intimismo, dell'intimità tende infatti a impedire la capacità di ricerca, non di ricerca dell'intimo perché quella ognuno di noi ce l'ha (c'è in tutte le cose, esiste e finché vivia-

mo o il nostro lavoro vive. Tutto ciò che vive, vive in quanto esiste questo nucleo, questo nocciolo): impedisce il lavoro di ricerca che va dall'esterno verso il nocciolo e che permette a questo nocciolo di uscire e germogliare. Darei fin d'ora una piccola definizione: l'intimo è il nocciolo che tiene in vita la vita.

Siamo arrivati alla conclusione che l'arte deve possedere questa capacità di rivelare il nocciolo, l'intimo delle cose. Un percorso dall'esterno verso l'interno per aprire la strada al nocciolo perché possa manifestarsi, altrimenti muore. Non diversamente da quello che succede in natura: il seme scende nella terra, però poi ci deve essere qualcosa che lo riporta su: la luce, il calore, l'acqua. L'arte ha la capacità, attraverso il lavoro, lo studio, l'attenzione, la meditazione, la fantasia, l'espeditente, ecc., di arrivare al nucleo e portarlo alla luce. Quando viene fuori, si manifesta e abbiamo l'opera. L'opera, che nella sua semplicità manifesta l'essenza, è una cosa esterna, visibile, ma nello stesso tempo rimane chiusa in se stessa, estranea a una violenza di lettura, di interpretazione, o di uso. Questo è dell'opera d'arte.

Brera, 14 novembre 1989.

Per la gente che rischia sul piacere.

Alcuni mesi fa scrissi che si era arrivati a una distorsione di quelle che erano le feste dell'arte, le mostre, le occasioni in cui il pubblico poteva festeggiare l'apparizione dell'opera e tributarle atti d'amore, di piacere, di rispetto: *epifania*. All'origine di questo stato di cose sta la perdita di identità dell'opera, sia l'identificazione della mostra come atto sovrano, demingico dell'arte.

Che le due cose siano in relazione tra loro è evidente, ma è anche evidente che ciò non è accaduto per caso, né in un momento imprecisato della nostra storia. Quando gli artisti con le avanguardie si posero come soggetti politici, per agire con maggiore indipendenza e incisività, mimetizzarono le opere, le resero meno immediatamente riconoscibi-

bili. Una sicura identificazione avveniva solo seguendo l'indice puntato dall'artista stesso: « Questa è un'opera ». L'autorità di tale indice puntato deriva dal trovarsi in una situazione d'avanguardia e dal fatto che si trattasse di un atto politico.

Fu in quel momento che la mostra, da festa dell'arte, divenne spazio di azione di guerra tra artista e politico, con le opere usate come armi da una parte e dall'altra: dagli artisti per frustrare il politico e dal politico per demonizzare gli artisti. Gli uni le impugnavano come segno di generazione, di arte; gli altri come segno di degenerazione, di non arte. Questi due segni sono stati contrapposti e hanno creato dei cortocircuiti molto spettacolari. Ma l'opera perse la centralità e si rese strumento della strategia delle mostre, le quali divennero dei campi di battaglia su cui risolvere con violenza conflitti ideologici, economici, politici, generali.

La vastità dei conflitti rese grandi le mostre, moltiplicò gli strateghi e decorò gli eroi; durante le battaglie le opere sembrarono infuocate, dopo presero l'aspetto di residuati bellici. Da due decenni le opere per la guerra rimangono nelle caserme, e le mostre e i musei assomigliano sempre più a delle caserme, a dei luoghi dove si fanno delle esercitazioni di guerra ma dove ora viene arruolata gente sempre più pacifica, gente meno disposta a rischiare pur di vivere con piacere. Ma per passare dalla mentalità di guerra, costruita in due secoli di lavoro teorico in questo senso, ad una mentalità di pace, che rischia, pur di vivere con piacere, occorre un lavoro teorico di segno contrario. I cortocircuiti che abbiamo provocato in passato hanno anche creato turbe di energia. L'opera d'arte scambiò il soggetto con energia. Il soggetto venne assunto dai politici.

Io penso che in questo momento storico, in questi ultimi anni, la politica abbia finito col disperdere l'ultima energia che era rimasta nel soggetto. Ora è urgente ricaricare l'arte come soggetto. Sto riportando l'arte al suo stato nativo: idea di soggetto. Quest'idea riguarda i modi di agire e di pensare che esprimono e sviluppano la civiltà dell'arte. Un modello cui faccio costantemente riferimento è la teorizzazione umanistica del rinascimento. In essa l'individuazione dei modi e dei modelli semplificò i processi crea-

tivi e rese efficace ogni minimo contributo alla creazione di modelli nuovi. Anche Bernini e Borromini non fecero che porlo in atto. Lo stesso fecero i neoclassici. Il succo del pensiero attivo dal rinascimento in poi non si è mosso, si è sviluppato il pensiero critico, e in massima parte il pensiero epistemologico. Certo, lo sviluppo di ciascuno di questi due ha reso desueto il pensiero umanistico, di cartapesta i suoi modelli e retorici i suoi modi. Ciò non toglie però che esso sia l'ultimo pensiero restato attivo e a tutt'oggi utilizzato magari a scaglie. La proposizione artevita, mirologia-individuale, sopravvive da Benvenuto Cellini ed origina forse dall'aneddotica Vasariana; il concetto di natura rimane sostanzialmente giottesco, quello spaziale brunelleschiano, quello storico o di tradizione albertiano, quello di funzione e di progetto, dunque futura, restano.

Ora è mia convinzione, anche se non solo mia, che ogni processo di pensiero e ogni modello di realtà ha origine in un atto artistico. Ma, premesso che l'atto artistico è per sua natura in sé concluso e sufficiente e di per sé stesso reale, occorre poi dire che non è in sé sufficiente a ordinare i pensieri nel senso di un processo successivo, né a costruirsi automaticamente come modello di realtà.

L'atto successivo, l'azione successiva che innesci processi di pensiero e disegna modelli è: teoria. Attualmente si considera teoria la formulazione astratta di elementi concreti. Sono state chiamate teoria le giustificazioni, gli avallamenti ideologici, le proposizioni intenzionali, quelle critiche, le generalizzazioni estetiche. Possiamo invece basare la teoria dell'arte su un asserito elementare: l'opera d'arte genera pensiero oltre che sensazioni; anzi la sua qualità, che pensa considerabile evidente, è che costringe le sensazioni in pensiero, al punto da falsificare le sensazioni stesse; trasformata in macchie in sentimenti: letteratura, poesia, olio, terra, pietra in carni, cieli, spazi. Se no sarebbe come la minestra o un profumo. Diciamo, invece, che libera pensiero.

Dunque l'arte non va nel senso delle sensazioni, voglio dire non si fa per procurare nuove, originali sensazioni; non è più profumata di un profumo, non è più colorata di una qualsiasi altra cosa, più sonora di altri suoni, ecc., più emo-

tiva di altre emozioni, non ha colori, sapori, suoni nuovi... al limite sarà la tecnologia, non l'arte a darci luci nuove, suoni nuovi... Ciò che si ricava dall'arte sono pensieri nuovi, o comunque vivi, tramite sensazioni normali.

Se per caso qualcuno, ricordando certi miei discorsi, mi chiedesse ragione del mio insistere, a suo tempo, sulle sensazioni, sull'importanza dei sensi, risponderò dicendo che, essendo le sensazioni a liberare pensiero attraverso l'arte, occorre assoluta cura verso le sensazioni; occorre alimentarle, coltivarle, salvaguardarle. Non c'è contraddizione tra sensazioni delle cose e sensazioni dell'arte. Le sensazioni, tanto quelle cosiddette vere quanto quelle truccate, sono comuni sia alla natura sia all'arte, ma ciò che in entrambe si richiede è forte capacità di sensazioni; nell'arte però questa forza si trasferisce in forza di pensiero. Si tratta di un'energia di pensiero che agisce in maniera diretta sul contesto; ha certamente efficacia, ma non è certo chiaro né come né dove; è energia incontrollata, e se non è seguita, se non entra in circolo, può ovviamente disperdersi. Questo pensiero, così come esce dall'arte, agisce libero, a caso, reagisce agli altri pensieri come pure reagisce alle altre cose e opere, nel senso di creare pensiero nuovo o rivivificato in ciò con cui viene a contatto. E fin lì non c'è nulla che ci faccia preoccupare.

Ciò che ci fa fare piuttosto quest'osservazione con una certa apprensione è che in questa fase il pensiero-energia viene utilizzato da chichessia e a qualsiasi scopo, e soprattutto che l'utilizzo maldestro o malandrino di questa energia può esaurire la carica o renderla indisponibile ai suoi veri ruoli, che sono la trasmissione alla natura. Quest'ultima frase accettata così, semplicemente, perché ora sarebbe ancora una volta lungo chiarirlo. Il mio intento, ora, è di proporre il discorso, non di fare un trattato.

Un'altra osservazione che voglio fare è questa: il pensiero che emerge dall'arte - è meglio dire da quell'opera d'arte - ebbe una sua origine in momenti teorici a volte anche molto remoti, un po' come l'uovo e la gallina. Mi pare anzi che l'immagine di teoria come uovo e di opera come gallina, con rispetto parlando, sia abbastanza efficace. Nel-

la genesi di ogni civiltà stanno semi antichi di opere e teoria. Se l'attività teorica dell'arte non risulta evidente come le opere, è che non è stata riciclata, mentre le opere ci restano perché sono state riutilizzate per teorie estranee all'arte: la religione, la politica, il lusso, il denaro.

Chi ha riflettuto ogni volta le opere secondo le teorie d'origine sono coloro che chiamiamo artisti: come gira una linea Brunelleschi è molto simile a come gira una linea l'architetto preistorico del pozzo di santa Cristina [pozzo sacro in provincia di Oristano]. Ma com'è che in un certo momento Brunelleschi & C. hanno fatto in modo che le linee di tutti girassero correttamente, che non ci fossero superstitzioni riguardo alle forme, alle misure e alle sensazioni, che ogni manufatto esprimesse e raccontasse con precisione sia pensiero che sensazione e che tutto ciò iniziasse una natura di rapporti felice? Ciò si deve alla teoria. Brunelleschi e Donatello avrebbero fatto comunque delle opere egregie, ma sarebbero state come delle sedie su cui sedersi. Invece costruirono strade, ma le disegnarono oltre dove essi stessi potevano andare, le illuminarono; costruirono case oltre quelle che avrebbero potuto abitare, le resero accoglienti e crearono dei motori che aiutassero a spostarsi oltre la pigra natura del proprio pensiero e dei propri sensi: idearono una civiltà.

Ma come può avvenire questa creazione accompagnata dalle opere, ma più ampia delle opere stesse e che le rende più ampie, al punto che Donatello è più ampio di Slüter, anche se Slüter non è come opera inferiore a Donatello? La civiltà di Slüter è legata alla teoria vecchia letta attraverso le opere con difficoltà. Quella di Donatello è esplicita, fatta perché l'arte continui a dare opere, le persone ne traggano alimento e ordine, o meglio, armonia: ecco la civiltà.

Dunque: gli artisti producono opere, queste opere producono pensiero, i pensieri vengono a mano a mano creando un panorama, questo panorama viene abitato, crea una suggestione di piacere, l'idea di vivere questo piacere in pace invita a creare un'armonia. Alcuni che hanno una fantasia e una volontà fuori misura lo pensano possibile. Su

questa spinta e questa volontà pensano sia possibile creare teoria. Ma ancora che cos'è questa teoria?

La foresta dei pensieri scatenati dalle opere si gonfia, si scalda: o scoppia, o brucia o marcisce senza generare, se non interviene l'arte a ricreare l'equilibrio come teoria. Essa semplifica le opere come le opere avevano reso semplice tutto ciò che l'uomo aveva sentito delle cose. La semplicità, però, aveva creato nelle opere una fortissima, a volte terribile tensione. La teoria doma questa tensione, permette di tollerare, in un certo senso, incanalare la tensione come i ruscelli si incanalano in fiumi. Pensate agli acquitrini: è lì che nasce la vita, lì l'acqua marcisce e nascono le specie elementari, poi l'acqua si incanalava in ruscelli e fiumi e le specie si differenziano: pesci, animali, uccelli, uomini; poi sul mare avviene la grande evaporazione. La civiltà è come il mare, manifesta in energia ciò che prima era tensione, in ritmo ciò che prima era movimento, in totalità ciò che prima era episodico.

Sono due secoli che l'arte sta rinnovando il suo materiale e i suoi strumenti: il soggetto, la luce, la materia, lo spazio, l'idea. Nello stesso tempo sta dibattendosi sulla sua identità nei confronti del lavoro, della cultura, della società, della vita. Ogni volta ci sono state vittime ed ogni volta è stata vittoria. Abbiamo due secoli di opere, di varia specie, molto strane, perché specie di piccolo numero, facili all'estinzione. Per di più, non sono create da amore civile come la *Maestà* di Duccio. Sono salvaguardate da motivazioni estemporanee come il denaro, il turismo... e minate da anticorpi che esse stesse avevano creato: iconoclastia, ideologia, estemporaneità, inconsistenza. Sembra che tutto questo sia stato creato per dimostrare che l'arte non è più fatidica.

Credo che nessun essere di nessuna specie sia garantito nella sua sopravvivenza. C'è più di qualche accenno che la foresta dell'arte stia scoppiando, ma questo stato critico, se misurato da quella fantasia che Vico chiama corpora, grossa e forte, può essere ordinato in civiltà. Per quanto mi riguarda, data anche l'età, vorrei dedicarmi non tanto a convincere gli altri a farlo, quanto ad esservi partecipe.

Teoria è un atto; un atto creativo altrettanto concreto e produttivo di un'opera d'arte. Per quanto non sia materiale in sé, esso risulta concreto nei suoi effetti. La teoria instaura parametri di costruzione, nel senso di costruzione della civiltà; essa vale solo come espressione globale, come tessitura totale. La teoria costruisce civiltà tessendo le opere e i loro modi di venir formate. Sul tessuto sul quale disegna l'identità di una civiltà, di un popolo, essa prefigura l'identità dei singoli. Anche se non posso discuterlo qui, io non credo possibile un senso d'identità del singolo se non riflesso da un senso di identità civile. Ma questa identità globale è tessuta da attività di singole persone, da arti singoli, da proposizioni parziali, da oggetti limitati. Stringerli insieme o meglio torcerli come si fa per i fili di lana è il primo atto della teoria. Spostare il centro di identità da se stessi al processo teorico può essere considerato il secondo. Un terzo potrebbe essere il costituirsi di conventi dove pensieri, azioni, oggetti si muovono in questo senso, e in questo caso il luogo museo acquisterebbe sia significato che grazia...

Devo anche dire che io vivo esperienze di comunità istintive proprio in questo senso (Casa degli artisti) e devo aggiungere che i risultati mi creano molte preoccupazioni e mi obbligano a riflettere anche su dati che consideravo soddisfacenti. Tutto quanto riguarda le persone pone problemi molto delicati; eppure nei tempi, gli uomini, anzi gli esseri tutti, hanno tentato esperimenti di aggregazione, di collaborazione, di coinvolgimento molto vari ed anche a volte contraddittori; in tutti i casi io penso sia stata assoluta la funzione di base: diffondere energia. Forse non ha soddisfatto l'utilizzo dell'energia, ma anche questo presupporrebbe avere un controllo totale di questa energia, ed io non lo penso possibile e ne sono felice. Nei momenti di depressione può anche servire la parabola evangelica del seminatore.

Lavorare la teoria ha un fascino sotto certi aspetti per verso, illumina a volte da troppa distanza, fa intravedere ma distanza. Misurare questa distanza e colmarla con pazienti contributi segna uno dei momenti più difficili. Mantenere serenità quando i problemi contingenti, pratici,

ideologici, sociali, formali e personali intervengono è indice di attitudine alla teoria. Teoria è facoltà di vedere lontano e capacità di lavorare con precisione su ciò che sta vicino. Intendo per lontano una specie di centro ottico prospettico, di punto focale; e intendo per vicino il materiale, i soggetti che si collocano, ordinano, costruiscono su questo asse. La questione che ho qui esposta si pone con sempre maggiore urgenza in quanto già da più di una generazione l'attitudine si è fatta assolutamente pratica, sia politicamente che strumentalmente pragmatica. Si vuole, da ogni posizione, sapere come comportarsi e come lavorare per essere produttori e conduttori di materiale artistico, per venir considerati tali, per avere ruolo nella struttura dell'arte, fare mercato e gestire potere. Il problema centrale sta diventando «che dire?», «che fare?», «come convincere?», «come inserirsi?», «come garantirsi?»

Si sta istituendo un patto di mercato tra il passato e il futuro dell'arte, tra le idee dell'arte e la disponibilità di strutture dell'arte, come critica, museografia, gallerie, pubblicistica. Dal momento che la politica ha abbandonato le idee alla mercé degli sponsor, occorre alzare una nuova cinta di mura attorno alle idee. Ma per sopravvivere all'interno di quelle mura non bisogna vivere da assediati. Occorre istituire nuovi luoghi di piacere, occorre ricostituire la tradizione che luoghi dell'arte e «giardino di delizie» siano sinonimi. Gli stessi sponsor non hanno idea di come divertirsi, potrebbero anche pagare perché glielo si insegni e così le migliaia di persone che siamo riusciti a riavvicinare, dopo che la civiltà borghese per due secoli ha fatto del terrorismo sulla cultura e nello stesso tempo ha usato l'ignoranza come forma di cultura.

Siamo stati noi artisti, quelli della mia generazione, non i mass media, a spostare il centro d'azione dal salotto ai luoghi del grande pubblico. Questo spostamento forse non è del tutto chiaro alle generazioni successive e non è chiaro su che cosa vengano a dialogare. Così finirò questo lungo e anche un po' sfilacciato discorso dicendo, dalla mia personale esperienza, che la gente si è riavvicinata all'arte solo dopo che le abbiamo fatto vedere e capire il deserto che le avevano creato attorno affinché pensasse co-

me sola forma di vita il lavoro e sola forma di felicità il denaro.

Questo è stato il peccato peggiore contro la natura della nostra civiltà, civiltà biblica, nata nel momento in cui dava il lavoro come condanna ad Adamo ed Eva, che avevano speculato sulla ricchezza e disponibilità della natura.

Rijkdienst voor Beeldende Kunst, Den Haag, 20 gennaio 1990.