

EMILIO ISGRÒ

L'ARTE DI NEGARE PER AFFERMARE

di Luciano Marucci

Nell'aprile del 1995, dopo aver intervistato Emilio Isgrò per la rivista «Juliet»¹, tornai da lui per approfondire, in modo meno formale, altri aspetti del suo lavoro. Recentemente, trascrivendo la registrazione - accantonata come conversazione privata - ho trovato le sue dichiarazioni tutt'altro che marginali e superate. Così ho voluto rivisitarlo per confrontare il suo pensiero di ieri con quello di oggi, nel momento in cui gli giungono maggiori riconoscimenti dopo anni di consensi limitati, forse perché ha sviluppato un discorso anticonformista di difficile identificazione e agli esordi era stato protagonista e divulgatore della poesia visiva, trattata con strumenti inadeguati dalla critica e dal mercato. Inoltre le sue "cancellature" potevano sembrare troppo dada-contestative, se non anarchiche, e minimali. Ma Isgrò ha insistito con dedizione assoluta, promuovendo una diversa attenzione verso la sua multiforme produzione: realizzazioni grafico-pittoriche, tridimensionali e installative concepite come autentiche operazioni culturali. Sia pure in ritardo, oltre alle sue sorprendenti... intuizioni, sono stati apprezzati i contenuti intellettuali, i colti riferimenti storici e le evocazioni liriche, peculiarità che si ritrovano frequentando l'autore, costantemente intento a rapportarsi con il mondo globalizzato.

Isgrò ha ricordato² di essere approdato alle Cancellature intorno al 1964, dopo l'uscita dal Gruppo 63, per entrare decisamente nell'arte visuale e concretizzare un progetto artistico in cui i nuovi segni iconici e verbali facessero parte di un contesto disciplinare più organico e complesso. Decisivo l'incontro con la Pop Art americana, ma per differenziarsi da quella tendenza, assoggettata al consumismo, con la sua pronunciata identità culturale di europeo. A ben guardare la sua poetica sorge più a monte: dalle radici meridionali e familiari, dalla vocazione letteraria e dalla calda umanità, da certo spirito futurista e da un'ideologia (alleggerita dall'ironia involontaria) che nel tempo si trasformerà in atteggiamento critico prudentiale, dando più importanza alla sacralità dell'opera. Nella vita, come nell'arte, Isgrò non è mai stato allineato; anzi ha combattuto l'omologazione e ha sempre rischiato militando al "fronte". Ora, pur interpretando con acutezza la realtà, se ne tiene fuori.

Linguisticamente è contro l'abuso delle parole, il formalismo e la ridondanza, per cui affronta il problema della verbalità usando un codice personale. E, per legittimare i suoi lavori piuttosto radicali, assume la veste di teorico perfino con toni polemici. Ovviamente il gesto estremo della cancellazione, da cui fa emergere l'essenziale, non è un banale atto meccanico per ottenere un risultato prevalentemente plastico, né un'azione totalmente decostruttiva. È vero, con l'occultamento egli sovverte il senso logico, scritturale e didascalico del testo che, pertanto, perde la convenzionale compostezza; crea pause di silenzio e polarizza lo sguardo. Ma azzera l'esistente per sperimentare e aprire altri percorsi visivi e mentali, utili a dare nuova dignità al linguaggio dell'arte. Quindi, tende a trovare significati più alti e metafore capaci di generare letture inedite. Fa scomparire l'icona per lasciare spazio all'intreccio tra parola e segno, all'immagine mnemonica; stimolare la libera percezione e la consapevolezza, l'indagine psicologica e il desiderio di mutamento, cioè l'individualità. Da questo punto di vista trasmette, con passione civile, anche un messaggio etico.

L'esperienza giornalistica e di scrittore ha certamente giovato all'uomo e all'artista per compiere tempestive analisi del contemporaneo e rappresentare, con chiarezza, idee e visioni poetiche. Isgrò è un concettuale sui generis. La sua opera, pur essendo dematerializzata, non è sterile, tautologica. La parola selezionata non è nuda e non ha valore di immagine, anche se le due entità finiscono per interagire; al contrario ha una meditata densità. Non è né definita, né immediata o casuale; è pensata e induce a riflettere; mentre l'intrigante effetto ottico dell'insieme, con le variazioni sul motivo, non è privo di musicalità.

Paradossalmente la sua è un'arte d'élite, ma popolare; benché derivi da un processo di sottrazione, è narrativa e ha potenzialità comunicative. Per alcune di queste 'contraddizioni' può apparire esteticamente ambigua, ma all'interno è costruita con rigore e coerenza. Anche le successive tangenze con la Pittura, dove al nero intransigente subentra il colore seducente, appartengono a un processo mentale che mira a investigare altri territori e a offrire immagini in versioni originali. In questo ambito, con il frequente ricorso alla forma-libro, come icona della "modernità che tramonta" di fronte all'invasione mediatica, Isgrò dimostra di non voler rinnegare ciò che è funzionale alla sana comunicazione. L'artista, dunque, continua a elaborare, con immutata tensione innovativa, la sua ricerca, per il piacere di fare, scoprire, dialogare; più per necessità vitale che mercantile.

14 aprile 1995

Luciano Marucci: Torniamo a parlare della tua attività. Nelle opere noto un doppio aspetto: progettualità e azzardo.

Emilio Isgrò: La progettualità di un'opera non distrugge l'azzardo che va organizzato, anche se in certe fasi del lavoro ci possono essere estremizzazioni. Per esempio, nelle opere del 1965-'66, quando giocavo alla materializzazione con tele emulsionate, l'azzardo era controllatissimo, ma più lo era più esplodeva, come un vulcano compresso o un pozzo petrolifero.

...Un cortocircuito che finisce per unificare le due entità di segno contrario.

Tendo sempre a creare un cortocircuito (anche quando rappresento non tanto l'impossibilità della comunicazione quanto la sua problematicità) e a vincere il contrasto dei linguaggi perché si riattivino i fili interrotti, bruciati.

Ci sono anche i momenti della meditazione e della coerenza esecutiva.

Sono nella progettazione mentale dell'opera, pure se negli ultimi anni mi sono accorto che la mente può ragionare anche attraverso le mani. Ho scoperto una manualità, sia pure minimale, che non avevo deliberatamente praticato nei primi anni. Evidentemente i due processi non sono così distanti come una certa area di sperimentatori ha voluto far credere. Il finto rigore è vezzo, vizio, genere. Il rigore vero è la coerenza che un artista riesce a determinare tra le proprie intenzioni e il modo, la consequenzialità con cui realizza i lavori.

Conoscenza, istinto ed esperienza raggiungono l'equilibrio desiderato?

Secondo me, sì. Credo che il mio lavoro lo evidenzi abbastanza chiaramente. Quando ero giovane mi rimproveravano, più o meno apertamente, di essere quasi privo di istinto perché realizzavo delle opere mentali (non uso il termine "concettuale" oggi inflazionato). A un certo punto ho sentito il bisogno di abbandonare l'intelligenza per affidarmi a una maggiore

istintualità. Allora sono cominciate le critiche opposte, proprio da coloro che mi avevano accusato di non avere i calli nelle mani. [...]

Intelligenza creativa e cultura viva hanno un ruolo superiore?

Sì, purché siano completamente assorbite e mascherate dall'istinto. Ma esse non devono essere esibite, altrimenti certi concettuali anglosassoni, di cui vediamo i limiti in un certo scientismo con pretese di scientificità, sarebbero gli artisti più vitali. L'arte, bene o male, è un processo di mascheramento e ciò che conta è lo stacco mentale. Non ha niente da dimostrare; essa stessa è la dimostrazione di sé.

Nella saldatura delle componenti attraverso il rigore compositivo anche l'emozione viene controllata?

È polvere da sparo. Deve essere soffocata quel tanto che rende esplosiva la bomba; va compressa fino al punto giusto, ma non eliminata. [...]

Ma quale vuol essere l'aspetto sostanziale dell'opera?

Il senso della vita e l'amore per essa. Quindi, l'autorappresentazione attraverso il vivere e il linguaggio.

La ricerca va liberata da ogni vincolo formale, da ogni mito?

La mia non è fredda, ma consapevole; è lucida poesia.

Se non sbaglio, in una certa misura l'opera è relazionata alla geografia delle tue origini.

Sono nato e cresciuto in Sicilia, terra di forti contrasti e di accumulazioni culturali che - come sai - vanno dai Greci ai Romani, dagli Arabi agli Spagnoli, ai Normanni, al mondo nordico. Però la Regione è anche capace di comporre i contrasti e io, da siciliano, ho questa attitudine.

Il passaggio dal Sud al Nord cosa ha determinato?

La mia è stata una partenza romantica, quando ho terminato il liceo classico e avevo una cultura del mondo sufficiente per poter avvicinare certi problemi, la curiosità e la voglia di fare il poeta e l'artista. Milano da noi era il mito della libertà, della città accogliente dove un artista poteva realizzarsi e tale è stata negli anni Cinquanta fino ai primi anni Settanta. Successivamente il decadimento è stato progressivo. [...]

È stata una decisione coraggiosa che ti ha aperto delle vie culturali.

Avevo la vocazione ed ero profondamente motivato. Sono venuto anche per studiare all'università, ma mi applicavo poco e mi sono messo a fare il giornalista. Ho lavorato a Venezia e negli Stati Uniti al seguito di Kennedy. Una storia che ha arricchito il mio discorso d'artista. Del resto le persone importanti, alle quali si deve guardare, non hanno mai fatto solo gli artisti. Sono stati prima uomini... [...]

Allora tutto è partito ed è stato nutrito dalla storia personale.

Ho fatto una scelta di tipo umanistico perché ritengo che l'arte sia una delle poche forze positive rimaste. Se l'uomo si spoglia di esse per darle alla guerra o al consumo, è finito. Il degrado c'è perché anche gli artisti, come gli scienziati, si sono dimenticati di far parte del genere umano.

La condizione pessimistica che fai trasparire da cosa dipende?

Dal mondo che rappresento e che non sa dove andare. Con la guerra fredda è cambiato un certo

assetto mondiale e anche del nostro Paese. Prima il punto di riferimento generale erano gli Stati Uniti; adesso scricchiolano anche come modello culturale. Fino a pochi anni fa l'adesione a quel mondo era acritica. Io, invece, vedevo già i rischi che correavamo con una leadership di quel genere, così pressante, soprattutto nella cultura: gli americani avevano deciso che noi dovevamo occuparci del nostro passato e loro del futuro. [...] Certamente gli USA hanno avuto il grande merito di difendere la democrazia in Europa, quando questa era minacciata dalle armate hitleriane, ma come tutte le forze liberatrici, paradossalmente, sono diventate d'oppressione, almeno a livello intellettuale.

Poiché l'opera è in gran parte autobiografica e influenzata dalle vicende umane, finisce per essere anche interrogante.

Il mio lavoro è inquietante solo perché interroga e si interroga. L'inquietudine deriva dalle domande alle quali non sai rispondere. L'arte pone sempre domande. Ma una risposta immediata chi ce l'ha oggi? Prima sceglievi il capitalismo ed eri felice; sceglievi il comunismo ed eri felice. Adesso la gente non sa più cosa fare. Quanti sono i modelli di capitalismo? Il capitalismo della signora Thatcher o quello alla tedesca? Scegli la solidarietà o il capitalismo selvaggio? Si possono conciliare le due cose? Ognuno si interroga anche sul proprio futuro di uomo. I nodi sono venuti al pettine.

Mi accorgo che, dopo l'esperienza americana, continui a osservare le caratteristiche di quel mondo ancora così influente...

Pur con tutta la stima che nutro per il popolo americano, mi viene un brivido alla schiena quando vedo che quel Paese è ancora rappresentato dalla sedia elettrica. Le mie preoccupazioni sono anche quelle di molti americani ed europei, perché i popoli, entro certe misure, sono uguali. Non c'è dubbio che l'ideologia del reaganismo è in crisi. Se guardiamo invece i grandi movimenti filantropici antirazziali eccetera, allora la società americana è molto più meritocratica della nostra. La mia non è una critica radicale a quella collettività, ma il consumismo di stampo americano fa acqua da tutte le parti.

Ora ti senti libero da ogni impegno politico? Come va letto il tuo rapporto con la realtà?

Sono stato sempre considerato politicamente aperto, anche se ritengo che un artista, come un uomo di chiesa, non possa o non debba essere un funzionario di partito. Questo non vuol dire, tuttavia, che io arrivi al voto del tutto impreparato, giacché è il mio stesso lavoro, con tutte le sue tensioni e speranze, a suggerirmi da che parte stare. Naturalmente dalla parte dei più fragili e dei più indifesi, non tanto perché io sia particolarmente buono o generoso, quanto perché io stesso sono fragile e indifeso, o forse perché amo troppo la mia libertà. Morale: l'artista non ha più patria, almeno in quanto artista. Dove si rifugia allora? Nella certezza che il suo lavoro - se è davvero libero - può innescare quei meccanismi conoscitivi che in una società bloccata finiscono per diventare uno stimolo per l'economia e la politica. Solo questa può essere la condizione psicologica di un progressista [...].

Penso che la forza della tua opera, concettuale e poetica, scaturisca pure dall'intensa partecipazione al processo creativo-formativo, dalla serietà professionale.

[...] Io non avevo grandi strutture alle spalle, mi sono sforzato di essere professionalmente serio. La professionalità di un artista consiste nel portare ai massimi esiti la propria creatività, non nell'addomesticarla per il mercato e il consumo. Quindi, quando dicono che rappresento un

mondo brutto, significa che lo faccio efficacemente. Se gli altri lo decorano troppo, sono dei bravi decoratori, ma non degli artisti. [...]

Nel tuo caso, poi, c'è la fatica derivante dalla integrazione disciplinare.

Avendo accettato la scommessa con me stesso di agire in più campi - sia pure complementari, di sperimentazione e di ricerca di nuovi linguaggi - ho dovuto fare una fatica doppia per essere sempre all'altezza. Ma questo mi ha temprato. Il fatto che io abbia frequentato contemporaneamente, e con la stessa assiduità, la scrittura e l'immagine, ha permesso a un linguaggio di rafforzare l'altro. [...] Non c'è taglio netto, anche se la critica teatrale approfondisce un aspetto, quella letteraria un altro e la critica d'arte un altro ancora. In un mondo in cui il problema è la comunicazione, fondare la propria ricerca su di essa e sul rapporto fra i linguaggi diventava un momento privilegiato, fondamentale. Le grandi avanguardie del secolo scorso sono nate quando poeti e scrittori, musicisti e pittori, per esempio, si mescolavano. [...]

Nel tuo percorso il libro è sorto come opera per unire l'aspetto grafico a quello plastico?

Certe cose all'inizio sono oscure. Quando ho cominciato mi consideravano un poeta. Ho combattuto una campagna decisiva alle origini della poesia visiva su cui toccherò agli storici fare luce. Vi ho partecipato in prima linea, quindi mi consideravo soprattutto un poeta di parole. Poi sono cresciuto nell'altra direzione. Credo che la mia vita d'artista sia stata una serie di scoperte, graduali e circolari: cercavo di chiudere il cerchio, quando si apriva. E questo dava tensione alla ricerca.

Vuoi dire che nel contesto che descrivi con lucida partecipazione non c'è più posto per il tuo libro scritto?

Ho praticato il libro in tutte le forme. I vecchi libri cancellati sono sculture sotto teca. Mi pare che negli ultimi anni siano divenuti i simboli più alti della cultura occidentale minacciata, non tanto dai mass media o dalla televisione. Io non credo in queste demonizzazioni, ma alla inconsapevolezza che i nuovi mezzi di comunicazione hanno approcci diversi con la realtà. Puoi sempre utilizzare il libro, ma solo se ti poni nella condizione dell'amanuense che salva il passato in vista del futuro, mentre intorno incalzano i barbari, gli sbandati che fanno un cattivo uso degli strumenti; non a fine di liberazione, ma di oppressione. Che fare? Il problema in Italia è in chiave politica più che culturale. Ci vorrebbe una certa par condicio anche nella cultura, perché oggi l'informazione artistica e quella letteraria sono viziate dalla politica. C'è un controllo feroce verso chi non si allinea, si pretende che non esista. [...]

Con i lavori dell'ultimo periodo c'è stato un certo recupero della Pittura?

È chiaro che nel momento in cui realizzo queste immagini, tento il recupero di valori pittorici per arricchire i vecchi discorsi. Io di questo non ho paura perché nelle mie scelte sono stato radicale. [...] D'altra parte un artista non può fare una serie di bracci di ferro col mondo. Se è anche un uomo, deve scendere a patti. Lo farà restando sulle sue posizioni che sono maturate fino al punto che il mondo sente il bisogno di approfondirlo. Non si può fare sempre uso delle armi. [...] Si dice che la pace in assoluto è un'utopia, ma cosa succederebbe se non ci fossero dei pazzi utopisti che dicono "pace assoluta"? Chi avrebbe tenuto a freno l'avidità capitalista se il capitalismo non avesse avuto paura di certe parole d'ordine contrarie (alle quali, prima o poi, bisognerebbe tornare), perché il mondo diventi una giungla? [...] Ci vuole equilibrio.

Non ti affidi mai alle seduzioni pittoriche?

Non deliberatamente. La mia produzione, da sempre, è destinata ad essere discussa. Nei dipinti di questi ultimi anni c'è più narrazione, ma non è ridondante. Ho accettato il rischio del colore, che è quello della comunicazione, per non restare fermo al tardo-concettuale che credo sia diventato accademia. Comunque, la tecnica da me usata è sempre extrapittorica: non dipingo, ma cancello...

Sei andato incontro all'immagine riconoscibile!?

Dalla fine degli anni Settanta mi sono preoccupato di fare una sintesi dei linguaggi che avevano attraversato il nostro secolo. Mi sento più socievole; ho sempre amato e ora mi sento riamato.

Sento che parli ad alta voce di amore...

L'arte è la più alta forma di amore che ci sia. L'amore non è che educazione e, se l'arte si fa mestiere, l'amore diventa mercenario. Non è una passione, ma una scelta. [...]



Opera di Emilio Isgro per «Ali», su copertina originale, giugno 2009

29 aprile 2009

Luciano Marucci: In questi ultimi tempi come si è evoluto il tuo lavoro?

Emilio Isgro: Ho cercato di portare la Cancellatura ai limiti del credibile e del possibile, dimostrando che essa è un linguaggio, non uno “stile”; uno strumento per dire, non per tacere. È bastato che cancellassi gli inni nazionali dei maggiori paesi d'Europa, a cominciare dal nostro *Fratelli d'Italia*, perché tutti capissero immediatamente l'antifona. Il risultato è stato uguale pressoché dappertutto: a Milano, dove li ho esposti alla Galleria del Credito Valtellinese, così come a Bruxelles, dove “Artiscope” ha ospitato *La canzone del Brabante, Il canto dei valloni e Il leone fiammingo* cucinati alla mia maniera. Insomma, la Cancellatura serve per fare chiarezza, non per oscurare le menti. A questo pensa la televisione.

Le contaminazioni linguistiche vanno privilegiate?

Non ci sono regole fisse. D'altra parte è vero che gli sconfinamenti tra le arti hanno giovato non poco alla fioritura di un linguaggio artistico e letterario carico di emozioni e di sorprese. Ma questa, ripeto, non può essere una regola. Dipende dalla capacità dell'artista di rimettersi continuamente in gioco, con tutti i rischi che un tale atteggiamento comporta.

Le attuali cancellazioni si manifestano solo sulle immagini?

Cancellare le immagini o le parole è per me esattamente la stessa cosa. L'importante è interrompere quel flusso di comunicazione uniforme e indistinta alla quale ci hanno abituato i media, creando assuefazione e noia.

Ti stai dedicando soprattutto all'opera visuale?

Non ho mai fatto distinzione tra la mia opera visuale e la mia opera scrittoria. E non ci sono stati mai problemi. La confusione l'hanno creata, spero involontariamente, alcuni artisti e fiancheggiatori concettuali non particolarmente addestrati all'uso delle parole. Da qui un certo diletantismo intellettuale dal quale ancora oggi è difficile uscire. Quasi tutti sanno quanto e come l'esperienza architettonica abbia influito sulle arti visive degli ultimi cento anni. Pochissimi sanno, invece, quanto di più abbia pesato su quello stesso mondo l'esperienza letteraria, grazie a personaggi come Mallarmé, Marinetti, Tzara. È da questa inadeguatezza che nascono tanti problemi di lettura per ciò che riguarda l'arte concettuale e la poesia visiva. Mancanza di strumenti, nient'altro che questo.

...È sufficiente per esprimere e 'leggere' la tua vocazione poetica?

No, evidentemente.

Le installazioni ti consentono di dire e coinvolgere di più?

Mi pare di aver dimostrato con spettacoli come *L'Orestea di Gibellina* e con installazioni come *La veglia di Bach*, realizzata per il Teatro alla Scala, che la dimensione del coinvolgimento non è per me un problema. Lavoro bene sul piccolo come sul grande; e anche il grandioso, a volte, non è che la somma di tante cose piccole o addirittura minuscole. È questa l'idea che ho dell'arte, ed è ovvio che una tale idea può mettermi in rotta di collisione con tutta la cartapesta che mi circonda.

Ha maggior 'potere' la letteratura o le arti visive?

Più che di potere, ne farei una questione di carisma. In questo senso, credo che la letteratura ne abbia storicamente di più. Negli ultimi anni, tuttavia, grazie alla poesia visiva e all'arte concettuale, è cresciuto anche il fascino intellettuale delle arti visive.

La definizione di "poeta visivo" è superata?

Ho creduto talmente alla poesia visiva che per una decina d'anni, pur avendone preso contestualmente le distanze, ne sono stato considerato il leader, soprattutto grazie a opere come "Volkswagen" e a testi teorici come "Dichiarazione 1". Tuttavia non posso dare torto ai critici quando sostengono che, con "Jacqueline" o le "Cancellature", io avevo inventato qualcosa che di fatto era già arte concettuale.

Con le grandi mostre al Museo Pecci di Prato e alle "Stelline" di Milano non rischi... di essere storicizzato?

In questi casi il rischio non è mai dell'artista, ma di chi nega le evidenze.

Comunque, non ignori la storia...

Appunto.

Come vedi l'attuale situazione culturale del nostro Paese?

C'è molto da fare per renderla più accettabile. Tutti insieme possiamo riuscirci.

Nella conversazione del 1995 avevi evidenziato la mancanza di certi valori negli Stati Uniti. Pensi che con la nuova amministrazione l'America cambierà rotta?

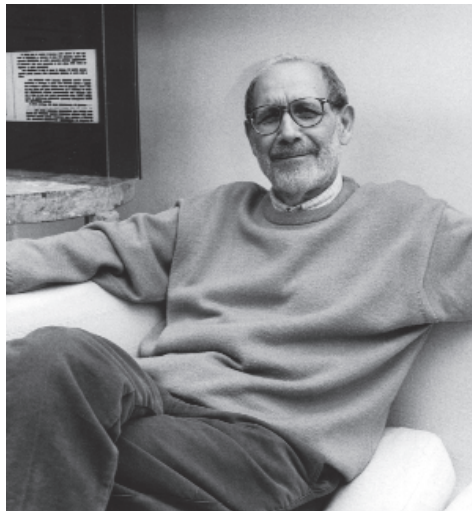
Questa è la speranza di tutti gli uomini ragionevoli. Temo però che non cambi molto se l'America cambia e noi restiamo uguali.

La crisi del sistema economico mondiale potrà rendere più parsimonioso e umano lo stile di vita della gente?

Forse ci saremo costretti.

L'Arte ha l'energia per "Fare Mondi"?

L'energia ce l'hanno gli uomini di buona volontà, non l'arte intesa come istituzione o sistema... Dio, non è escluso che tra gli uomini di buona volontà ci sia anche qualche artista...



Emilio Isgrò, 2009

NOTE

¹ «Juliet» art magazine (Trieste), n. 73, giugno 1995, pp. 40-41

² In MARCO MENEGUZZO (a cura di), *Emilio Isgrò. Fratelli d'Italia*, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Milano, 2008

Emilio Isgrò, nato nel 1937 a Barcellona di Sicilia (ME), vive e lavora a Milano dal 1956. Giornalista, scrittore, teorico, drammaturgo e poeta, nella metà degli anni Sessanta abbandona la poesia visiva per dedicarsi all'arte grafica, pittorica e plastica. Tra l'altro è invitato a quattro edizioni della Biennale di Venezia (nel 1993 con una sala personale). Nel 1977 vince il primo premio alla Biennale di San Paolo del Brasile. Nel 2008-2009 gli vengono dedicate antologiche presso il Centro per l'arte contemporanea "Luigi Pecci" di Prato, la Galleria Gruppo Credito Valtellinese di Milano e quella del Credito Siciliano di Acireale.