

## AL DI LÀ DELLA PITTURA

*Riflessioni su un'esposizione tenutasi lo scorso anno a San Benedetto del Tronto*

GILLO DORFLES

La situazione in cui l'arte visiva contemporanea è stata definita può essere vista come il prodotto di due indirizzi fondamentali in conflitto: l'una verso il mondo della tecnologia, nuovi materiali strutturali, programmazione e produzione di massa; l'altra, contro la tecnologia (anche quando usata), cercando fiduciosamente un ritorno alla natura, in contrasto con la produzione di massa e la programmazione, dando importanza più all'idea che sta alla base dell'opera e alla situazione in cui la creazione ha luogo, piuttosto che al prodotto di quell'idea e di quella situazione.

Osservando le tendenze degli ultimi anni, non si può che riconoscere la verità di questa tesi. Ci sono minimal art, strutture primarie, arte cinetica, op, arte programmata, tutte tendenze collegate alla tecnologia che vantano l'uso di nuovi materiali (acciaio Cor-ten, alluminio, plastica, etc.); la produzione di multipli (precisamente per insistere sull'affinità con il mondo del design industriale e della produzione di massa); dall'altra parte, le nuove tendenze dell' "anti-forma", dell'arte concettuale, dell' "arte povera" (ognuna delle quali può essere raggruppata sotto il titolo di arte "situazionale", un buon titolo come qualsiasi altro), rifiutando decisamente la lucentezza della tecnologia e, per la prima volta dopo Dada, asserendo la preminenza della concettualità nell'arte visiva, l'importanza dell'elemento metaforico, e reclamando l'abolizione dell'asservimento ad una società orientata al consumo.

La mostra, organizzata nell'estate del 1969 a San Benedetto del Tronto, da me, da Filiberto Menna e da Luciano Marucci, era intenzionata ad essere, come dice il titolo, "al di là della pittura". In altre parole, è stata un'esposizione, che ha escluso la pittura appesa alla parete e la scultura su un piedistallo, al fine di dare la massima importanza alle due tendenze sopra menzionate. Lo scopo era di stabilire visivamente (posti a confronto diretto), il comportamento di alcuni dei più interessanti e impegnati artisti delle ultime due generazioni in Italia, appartenenti alle due opposte tendenze.

Per la prima volta, credo, è stata fatta una cosa del genere. Le grandi esposizioni di arte concettuale (Berna, Amsterdam, Amalfi) avevano escluso tutti gli altri sviluppi e, così pure, nelle mostre dell'altra tendenza, i tecnologici, cinetici e programmatici hanno dominato senza alcun impedimento.

Non è stato facile persuadere gli artisti a questo incontro faccia a faccia, specialmente perché le loro armi non erano uguali, quelle dei tecnologici, fastose e scintillanti; quelle dei concettuali leggere e imponderabili. Oltre le opere puramente "visive" (ogni artista aveva il proprio spazio in cui realizzare il lavoro preferito), l'esposizione presentava altri tipi di azione "al di là della pittura", come la continua esecuzione, in una stanza speciale, di musica "concreta" elettronica di Boguslaw Schaffer, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi; un happening musicale di Chiari, Gelmetti e Lacy; la proiezione di films sperimentali di Baruchello, Leonardi, Patella, Turi, Munari-Piccardo; e altre "azioni" che erano sparse nelle vicinanze dell'esposizione e inserite nel paesaggio urbano e naturale, come per esempio la zattera di Mattiacci, l'automisurazione di Nanni, e vari lavori di Contenotte, La Pietra, Marotta e altri che coinvolgevano il pubblico. Oltre ciò, e precisamente per offrire una ristretta rassegna della produzione internazionale, era stata allestita una mostra di multipli, con esemplari scelti fra i più significativi in Italia e all'estero.

Prima di giungere a una breve analisi dei lavori in esposizione, vorrei sottolineare un fatto interessante riguardante l'attitudine del pubblico comune (il pubblico ordinario del luogo estivo) verso la mostra. È stato un test non da ignorare, che ha offerto la possibilità di una risposta a lavori completamente sconosciuti e senza collegamento con quella che la cultura ufficiale e accademica chiama arte. Così è stato possibile osservare che, lasciando da un lato i giudizi ostili delle persone fossilizzate su posizioni di retroguardia tradizionalista, la reazione dell'uomo della strada è stata buona. Per cui, per esempio, un grande sole, disegnato da Nespolo con strisce rosse [rosa] sul pavimento della piazza di fronte al palazzo dell'esposizione, è stato subito "invaso" dai bambini del luogo e usato per i loro divertimenti, trasformandolo in un vivace parco giochi. Le proiezioni di luci che di notte coprivano la facciata del palazzo con evanescenti figure amebiche [composizioni di Contenotte, create da fluidi di vari gradi di viscosità imprigionati tra lastre di vetro, ingrandite dalla proiezione, una cosa usuale nelle sale da ballo di San Francisco quattro anni fa. - Trans.] hanno attratto l'interesse dei passanti per il fatto di essere inaspettate. Lo stesso potrebbe essere detto per le diverse stanze dell'esposizione dove il pubblico rivelava la sua chiara preferenza, in modo comprensibile per la spettacolarità raggiunta dagli artisti tecnologico-cinetici, specialmente perché richiama certi aspetti

della nostra cultura urbana meccanizzata con le sue luci notturne o i nuovi strumenti per l'esplorazione spaziale. Ma infatti, se un'ipotesi è ammissibile, credo di poter prevedere nel futuro un declino di interesse per questo tipo di opera precisamente perché assomiglia troppo a quanto già troviamo nella nostra vita di ogni giorno nei bar, jukeboxes e nelle illuminazioni in movimento della pubblicità.

L'osmosi che ha avuto luogo tra arte cinetica, programmata e le insegne luminose della pubblicità, in particolare, il panorama della città di giorno e di notte, certamente è stata buona per entrambi; ma una volta che si è raggiunto un certo stadio, essa toglie dai "lavori inutili" di tipo-tecnologico l'aspetto di scienza-finzione che avevano originariamente il quale costituisce una gran parte del loro fascino. Come è accaduto, infatti, con la cosiddetta "cool science fiction" che parla di astronauti e volo nello spazio; così l'esplorazione spaziale è diventata sempre più una realtà e l'interesse per questo tipo di finzione è declinato.

Piuttosto differenti sono state l'attitudine e la reazione del pubblico ai lavori dell'altro gruppo dove la comprensione era più difficile e la sofisticazione delle idee spesso li rendeva elusivi. Il "codice" necessario per la loro decifrazione non era in possesso della maggioranza dei visitatori – ciò mostra che più spesso le forme di "anti-forma" entrano nella categoria di costruzioni metaforiche più vicine alla mentalità letteraria che a quella figurativa. L'assenza di spettacolarità - dei materiali moderni - e la difficoltà a catturare l'idea o la situazione sulla quale l'artista basa la sua opera, entrambe operano in modo che anche le creazioni pienamente realizzate e coese non possono essere completamente comprese se non dopo una matura preparazione.

D'altra parte siamo stati in grado di osservare che quei progetti basati sulla proiezione diretta delle opere visive (diapositive proiettate su una cupola di plexiglass di Patella, film immagini di Pirelli, etc.) erano facilmente accettati e precisamente compresi per l'immediatezza della loro espressività visiva.

Vorrei notare brevemente queste reazioni del pubblico perché mi sembra che spesso si dia poca importanza alle reazioni "popolari", trascurandole ed accontentandosi solo delle opinioni e dei giudizi degli esperti e delle élite culturali, senza accorgerci di quanto spesso il giudizio di questi possa essere viziato dalla moda o dalle reazioni dello snobismo intellettuale.

Ma proviamo, ora, a esaminare più da vicino alcuni dei lavori esposti. Soprattutto le operazioni sul paesaggio (come quella del sole di Nespolo e la zattera di Mattiacci, già citati) dimostrano la possibilità per gli artisti di invadere il campo dell'ambiente urbano. E, in secondo luogo, l'uso dei suoni registrati su nastro da parte di numerosi artisti (Patella, Panseca, Pirelli, La Pietra, Nannucci, Nanni) davano attuazione al problema dell'interazione di diversi linguaggi artistici e l'utilità di mostre "inter-media". Anche le composizioni musicali che generalmente vengono considerate ermetiche e sgradevoli (come quelle dei compositori qui rappresentati), una volta mixate con le opere visuali e presentate allo stesso livello nell'esposizione, sembravano facilmente accettabili. Il pubblico, entrando nelle stanze di alcuni artisti e assistendo a proiezioni cinetiche e luminose con suoni in sottofondo, continuava ad ascoltare con uguale comprensione, come le opere musicali eseguite nella stanza delle audizioni.

Una serie di dischi e cerchi di metallo, pendenti dal soffitto e che riempivano l'intera stanza, costituiva l'ambiente proposto da Mario Nanni. L'interesse per questa opera derivava non solo dalla struttura di dischi e cerchi, ma anche dal fatto che, interferendo con essi, si provocavano echi sonori più o meno intensi a seconda di quale gruppo di cerchi il visitatore muoveva.

Nell'ambiente audio visuale di La Pietra il suono aveva un'importanza strutturale. Come il visitatore progrediva lungo il percorso di plexiglass verso una sorta di cupola trasparente, il suono diventava più forte o più debole, causando strane interferenze con l'intensità delle luci e le trasparenze del tunnel. All'interno di questa opera La Pietra aveva inserito alcuni degli elementi più costanti del suo recente lavoro per realizzare una costruzione nella quale la fantasia si coniugava con la possibilità di utilizzo architettonico.

Un altro ambiente basato su effetti di luci e suoni era quello di Panseca, dove una matassa di tubi trasparenti, contenenti liquidi fluorescenti illuminati da luce ultra-violetta, creava una situazione dinamica, luminosa di tipo marcatamente "informale", lontana dalle creazioni usuali degli artisti cinetici.

L'unico rappresentante di questa tendenza, De Vecchi del Gruppo T di Milano, aveva creato in un ambiente completamente nero, un gioco di oscillazioni prospettiche ottenute tramite il movimento di una traiettoria luminosa geometricamente ordinata.

Se gli ambienti di Panseca e De Vecchi erano in modo predominante cinetici, e quello di La Pietra tipicamente "programmato", i grandi cilindri di Alfano sui quali venivano proiettati raggi di luci che creavano ritmi di segni, smaterializzando lo spazio, rientravano nel tipo di ambiente spaziale-cinetico nel quale anche Getulio Alviani aveva trovato ispirazione. Alviani aveva opposto due pareti

riflettenti a differenti angoli e curvature, tra le quali correva un tubo di neon che creava per il visitatore un'ambiguità dimensionale ulteriormente accentuata dall'immagine riflessa dei visitatori stessi.

Nannucci, tuttavia, nel suo "occultamento", fatto di un tubo al neon arabesco, sospeso al soffitto e corrispondente ad un altro sul pavimento, aveva mantenuto un collegamento formale con il suo precedente lavoro, mentre si liberava dalla scultura tridimensionale che lo aveva interessato per un po' di tempo.

Anche negli ambienti creati per la proiezione di diapositive, raggruppate secondo alcuni schemi narrativi, le immagini deformate dalla cupola in plexiglass sulla superficie dove venivano proiettate, o per le proiezioni di film, la prevalenza di elementi "situazionali" fu notevole e in un certo senso in contrasto con l'aspetto meccanico degli strumenti usati. Nel caso delle proiezioni di Marinella Pirelli, le immagini, derivate dalle sculture in plexiglass di Marotta e saggiamente distorte e deformate, venivano mostrate in un ambiente, dove lo spettatore poteva entrare tra schermi multipli e inoltrarsi esattamente fino al centro del flusso immagine prodotto dal proiettore. Anche in questa stanza l'effetto sonoro veniva generato dall'azione delle immagini sulle cellule fotoelettriche collegate agli oscillatori e, quindi, c'erano certi legami aleatori con le immagini.

L'artista che in questa esposizione potrebbe essere considerato il legame tra i tecnologici e i situazionali era Gino Marotta. Nella sua camera oscurata aveva posizionato alcune costruzioni di lastre di marmo molto sottili e altre di plastica, illuminando entrambe dal basso e lateralmente, in modo di proiettare sul muro le loro ombre finemente dentellate e seghettate. L'unione di artificiale e naturale (il marmo artificializzato e la plastica usata per un effetto naturale, creando l'ambiguità) è alla base di questo e di altri recenti esperimenti di Marotta e dimostra la possibilità, mentre si usano nuovi materiali tecnologici, di proseguire il dialogo con la natura.

Questo dialogo con la natura è continuato nelle stanze dei "situazionisti". Calzolari, ad esempio, mettendo insieme una foglia di palma, una lamina trasparente di colla e sottili fogli di piombo, introducendo così all'interno del suo ambiente un elemento di naturalezza, lo ha metamorfizzato e non senza incanto.

È naturale che il pubblico abbia reagito con un po' di diffidenza verso combinazioni che trovava gratuite e superflue. In realtà, Calzolari - come Kounellis con la sua porta murata dove aveva appeso una fotografia della vista dalla stanza - persegue in queste azioni, uno scopo preciso: l'inversione del processo con il quale l'arte è acquistata e venduta al punto da diventare merce; il desiderio di liberarsi dal manipolabile feticcio estetico del commerciante e del museo. Mario Merz fa la stessa cosa quando, dopo una lunga meditazione, traccia sulla nuda parete della sua stanza una serie di minuscole segni graffiati, come sottile percorso di uccelli - quasi per indicare la presenza di un volo immaginario veramente accaduto e che aveva lasciato questa fugace traccia.

Ma quando queste e simili azioni (come alcune di Richard Serra, Oppenheim, De Maria) vengono fotografate, registrate, firmate l'elemento mercantile viene reintrodotta, come sfortunatamente sta accadendo con molti lavori concettuali negli USA e in Europa. Il segno tracciato sulla parete, su un campo falciato da poco, su un fiume ghiacciato; un pezzo di terra portato da un posto all'altro, il solco nelle foglie cadute in un bosco, sono tutte azioni coscienti fatte da artisti con lo stesso magico e apotropaico scopo come quello con il quale gli antichi sacerdoti e gli stregoni tribali tracciavano i loro magici cerchi per evocare il Grande Spirito o per marcare i confini sacri per la costruzione del Tempio. Ma se questo segno magico dovesse essere catturato, firmato e messo in commercio, allora ogni suo valore mitico, rituale, artistico, sarà perso e noi avremo un feticcio in più al posto di un'opera creativa.

Tra quelli che ho definito come "situazionali", Mondino è stato l'unico a non essere soddisfatto da espressioni elementari dirette ed è ricorso a un'esposizione basata su un fantoccio autoritratto, alcune frasi scritte [con lo zucchero] ed una vera e propria pittura "alla Turcato", che sembrava essere relazionata in qualche modo alla pop-art. È stata una delusione che non abbia colto l'occasione per offrire alcune di quelle invenzioni (alle quali egli fu uno dei primi a dedicarsi) basate sulla fissazione di una situazione specifica, spesso giocosamente simulata, come i suoi "palloni" o i curiosi "livelli".

Un altro artista che aveva portato nella sua opera certe manifestazioni pop è stato Pisani, il quale aveva affollato il suo ambiente con un set di manichini di plastica: bambole senza testa avvolte nelle loro buste trasparenti a confronto con gemelle di gesso; un "unicum" - sotto una teca di vetro - che si sbriciolava lentamente per indicare la transitorietà dell'opera unica e la sua traslazione nel solido, ma copie non meno effimere realizzate con i nuovi materiali della civiltà consumistica.

Quale valutazione possiamo dare del risultato complessivo dell'esposizione di San Benedetto?

Sebbene il numero degli espositori fosse limitato, credo che sia stato sufficiente per stabilire, in un certo senso, l'orientamento di alcune delle maggiori correnti nell'arte italiana del presente e, veramente, senza esagerazione, di tutta l'arte di oggi. Per cui, per esempio, l'uso di materiali naturali (il marmo di Marotta, il legno grezzo di Ceroli, la foglia di palma di Calzolari, i tronchi d'albero di Mattiacci e le pietre di Kounellis) dimostravano un desiderio straordinario da parte degli artisti, molto diversi l'uno dall'altro, di tornare ancora alle suggestioni (se non più alle rappresentazioni e alle imitazioni) della Natura.

D'altra parte, l'uso di materiali innovativi (il metacrilato di Marotta, l'alluminio e l'acciaio di Alviani e Nanni, i tubi al neon di Panseca e Nannucci, le luci e le proiezioni di Patella, Contenotte e Pirelli) dimostravano l'importanza degli stimoli che oggi gli artisti ricevono costantemente dall'ambiente tecnologico nel quale sono immersi, e il forte desiderio di servirsi ancor più di questi media anche a livello architettonico e urbanistico.

E la presenza di certe tendenze figurative non dovrebbe essere dimenticata: il profilo di uccelli in volo di Merz, il beffardo fantoccio di Mondino, le bambole senza testa di Pisani, le strutture di legno antropomorfe di Ceroli, tutte indicano l'urgenza per l'arte visuale più recente di servirsi ancora una volta di aspetti emblematici e iconologici della figurazione.

Noi non possiamo e non vogliamo fare previsioni sulla durata dell'arte tecnologica, o dell'arte che abbiamo provvisoriamente chiamato "situazionale". Credo, tuttavia, che il confronto di opposte tendenze e l'osmosi tra le arti sono sempre benefiche e permettono di sperare in una futura integrazione dei mezzi di espressione artistica, apparentemente in contrasto tra di loro, ma, dopo tutto, che riflettono le peculiarità del momento in cui viviamo.

(da «Art International», Lugano, vol. XIV / 7, 20 settembre 1970, pp. 71-73 / *Traduzione dall'inglese di Elisa Bottoni*)