

francesco de bartolomeis

conversazioni e contrappunti

l'arte tra enigmi e rivelazioni



In copertina
Five way portrait of Marcel Duchamp, 1917
fotografo ignoto.

per te, Paolo, sempre

Con gli altri e con se stessi

Nelle *Conversazioni* un critico e quattro artisti affrontano problemi generali e particolari dell'arte, stimolati da difficoltà e da conoscenze nuove che emergono. I *Contrappunti*, in libera analogia con il termine musicale, per durata e continuità danno nuovi sviluppi su linee di altezze differenti, più o meno autonome rispetto alle *Conversazioni*. In entrambe le forme, i procedimenti critici entrano nella varietà e nella vitalità delle opere. Le idee sull'arte sono in rapporto con l'analisi di particolari opere considerate non solo negli elementi formali ma anche nella vita degli artisti e nel quadro della situazione storica. È anche una sorta di visita di una galleria d'arte moderna e contemporanea ma anche di ateliers. Nella discussione è sempre più evidente che più cose sappiamo di un'opera e più cose ci sono da apprendere; è nella natura delle opere rivelare sempre nuovi aspetti.

Per entrare nella misteriosa vitalità dell'arte, ho cercato di far vedere l'operare dei poteri mentali nella produzione artistica che non ha percorsi lineari prestabiliti per gli interventi della riflessione, dell'intuizione, dell'inconscio, del caso. Si vede l'artista in azione tra tentativi, mutamenti, interventi "arbitrari" ma necessari.

I protagonisti delle conversazioni.

Il critico, Francesco, e quattro artisti: • Giulia, pittrice • Enrico, pittore • Gloria, scultrice • Eliseo, scultore.

Nello studio di Enrico, in una piccola stanza antistante al locale di lavoro, libri e due piccole opere recenti, portate da ciascun artista. Il critico e gli artisti intorno a un tavolo.

Parliamone



Francesco. Telefonate, scambio di mail, come stai, a che punto è il tuo nuovo libro, come va il lavoro, ne dobbiamo parlare, e frasi del genere. Ci si perde e passa molto tempo prima che ci si ritrovi. Lo so, la situazione generale non stimola, anzi preoccupa e deprime.

Enrico. Ci sono intrecci di difficoltà, confusioni nei criteri di giudizio, condizioni di privilegi e d'ingiustizie. Intanto godiamoci questo incontro. In ogni caso il disagio degli artisti viene dopo.

Gloria. Nessuno di noi trascura la situazione generale e siamo al fianco dei non pochi artisti sono attratti da temi attuali.

Giulia. Giornali e tv non solo hanno sconvolto l'ordine di grandezza dell'informazione, ma non sono liberi da silenzi, censure, distorsioni. Nei dibattiti che affollano la tv pubblica e privata, si grida, s'inveisce con volgarità, non si parla. Protagonisti i soliti personaggi, scadenti caratteristi recitano per l'audience.

Francesco. Discussione, conversazione, scambio d'idee, chiamatelo come volete quest'incontro amichevole. Spesso quando si discute, invece di chiarire problemi, aumentano fraintendimenti e contrasti, e quelli che dovrebbero essere interlocutori si comportano da avversari. Lo scopo non è vincere, ma dire e fare cose nuove. La verità non è un blocco compatto in un'area chiusa, o si è dentro o si è fuori, ma ha aspetti e livelli diversi.

Eliseo. Noi adoperiamo mezzi diversi. E questo rende più utile il confronto. La diversità incrementa stimoli e problemi.

Gloria. Forse più della diversità dei mezzi vale la varietà delle idee che nascono nel parlare. Osservazioni che sembrano irrilevanti possono aprire nuove prospettive.

Enrico. Il significato di termini quali pittura e scultura si è ampliato fino a comprendere innovazioni che non usano né pigmenti né marmo, legno, creta e fusioni. In molti casi le differenze tra i due campi si sono ridotte e perfino annullate.

Giulia. Siamo attenti ai mutamenti, anche lontani dai mezzi che usiamo. Non pensiamo solo all'informatica, a opere multimediali con movimenti e suoni, a grandi installazioni.

Gloria. Con mezzi tradizionali si può innovare. È la qualità che dà alle opere una vitalità senza tempo.

Francesco. Il tradizionale e il nuovo, se riguardano i mezzi, non sono in opposizione. Sono nuove non solo opere rivoluzionarie che eguagliano i protagonisti delle Avanguardie artistiche del Novecento, gli artisti dell'action painting (Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell), e gli scultori David Smith e Henry Moore, Edoardo Chillida e Antony Caro, e delle scultrici Louise Nevelson e Louise Bourgeois, e gli ultimi grandi pittori Francis Bacon e Lucian Freud. Il problema del livello viene dopo.

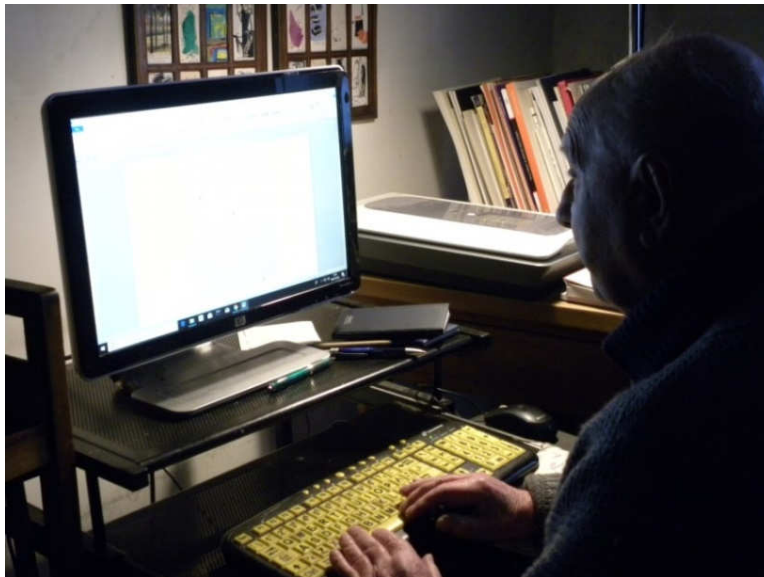
Primo contrappunto



Il critico che guarda allo storico dell'arte

Critico. Uso il termine tradizionale. È più giusta l'espressione "studioso d'arte", persona che condivide i problemi con gli artisti. Avere come interlocutore chi produce arte è indispensabile.

Ho sempre sostenuto che il critico d'arte dovrebbe essere il più simile possibile allo storico dell'arte che si concentra su ogni opera, ne studia le circostanze, la inquadra negli eventi del tempo. Lo distingue il difficile lavoro su problemi di attribuzione che per il critico quasi non esistono. Ci sono le Fondazioni con compiti di autenticazione.



Sono al lavoro. 6 gennaio 2019

Nella storia dell'arte le opere e i loro autori non sono mai perduti di vista, cosa molto frequente nella critica d'arte.

La scrittura critica, se fa sentire la qualità di ciò che cerca di interpretare, è un genere letterario per necessità, non per compiacimento del bello scrivere. Le parole hanno bisogno di qualità estetiche - intendo efficaci, sensibili, capaci di cogliere sfumature e atmosfere - per penetrare lo stile delle opere, particolarità di forme e di colori, ritmi e contrasti, soluzioni compositive, idee e emozioni; senza trascurare la situazione politica, culturale e sociale di cui anche l'arte risente.

Inoltre distingue il buon critico, tra l'altro, una familiarità con gli essenziali contributi critici degli artisti. Per non andare più indietro delle Avanguardie storiche del Novecento, Kandinsky, Klee, Malevič, Boccioni, Balla, Matisse, Léger, Delaunay, Kupka Magritte, Man Ray, Mondrian sono alcuni degli artisti di cui lo studio degli scritti teorici e critici non può mancare nella cultura del critico. Anche quel poco che ha scritto Picasso contiene osservazioni da meditare. In tempi più vicini è una lettura indispensabile *The Brutality of Fact* di Francis Bacon, nove interviste di David Sylvester che coprono il periodo dal 1962 al 1975 dell'attività dell'artista irlandese. Senza dubbio, se ignorassimo i contributi critici e teorici degli artisti, avremmo una visione molto lacunosa non solo delle Avanguardie storiche del Novecento.

È il normale ritmo della vita: stare con i familiari, incontrare amici e conoscenti, parlare di cose correnti o di particolare interesse, avere rapporti nel lavoro. Si partecipa, si apprende, si è legati da affetti e da piaceri ma anche da dolori. Ma la solitudine ha un largo posto per dedicarsi ad attività che la richiedono. Anche il critico ha tante mediazioni di esperienze

tra se e le opere d'arte, ma ha bisogno di concentrarsi in attiva solitudine.

Per scrivere libri e curare mostre il critico studia le opere nei musei e nelle gallerie, nelle chiese e negli edifici pubblici, nei gabinetti di stampe e di disegni, negli esterni di valore artistico (scultura, architettura, urbanistica). Rapporti, scambi d'idee, confronti su problemi controversi, visite agli artisti negli studi, frequenza di mostre e di convegni, ma per produrre sono necessari lunghi periodi in cui l'unico interlocutore è il computer. Sullo schermo il pensiero prende consistenza con diverso ritmo. Il critico si ferma a lungo a riflettere, valuta intuizioni, consulta libri, fa controlli di date e di fatti, osserva opere negli originali o in riproduzioni. I continui e necessari mutamenti e spostamenti nello scrivere, facilitati dal pc, sviluppano e affinano le interpretazioni.

Nella cura per la scrittura incontro problemi che, per quanto cerco di esplorare a lungo e con impegno, restano sempre aperti. Come l'artista, mi trovo impigliato in trame d'idee, in realtà confuse e oscure. Non mi bastano le conoscenze che già possiedo: di fronte alla varietà degli stili e dei mezzi, devo necessariamente cambiare punti di vista, azzardare ipotesi per fronteggiare nuovi problemi, anche se ho molti dubbi sulla mia capacità di risolverli.

L'importanza di incontrare ostacoli è fondamentale. Se non inciampo in ostacoli (e spesso cado), non riesco a scrivere in modo vivo. Sono gli impedimenti che mi danno gli stimoli necessari. Si potrebbe dire che la storia del progresso è la storia degli inciampi superati. E la chiarezza? M'interessa quella che riesce a sostenere le difficoltà di un percorso molto accidentato e me ne fa vedere qualche nuovo tratto su cui avventurarmi.

Primo tempo



Eliseo. Armonia, composizione, bellezza, termini semplici e familiari, nell'arte sono problemi. Le nuove tecnologie hanno ampliato mezzi e modi di fare arte, ma anche lasciato pieno valore ai mezzi tradizionali, non chiusi nell'ortodossia, per le molte variazioni nella pratica produttiva.

Gloria. Prima delle tecnologie informatiche, molti artisti abbandonano i mezzi tradizionali della pittura e della scultura. Basta pensare a Duchamp e a *Dada*, a cui aderirono artisti che, per così dire, prestarono la loro arte. *Dada* non produsse arte autonoma. Tra i prestatori, oltre Duchamp, hanno un ruolo importante Picabia, Ernst, Arp, Richter.

Enrico. E che dire dell'interesse per il movimento, realizzato all'interno e fuori dei mezzi tradizionali?

Francesco. Il movimento è crescita, germinazioni, spostamenti, forze, eventi. Ha sempre interessato l'arte come la rappresentazione della profondità, la prospettiva. *La Fondation Maeght* nel 1999 presentò una mostra *L'art en mouvement*, in verità, non molto interessante. I risultati del cinetismo virtuale (Vasarely, Soto, Cruz-Diez....) e del movimento reale (Rikey, Schöffer, Bury, Tinguely....) sono molto modesti a causa di un grave equivoco. S'ignorava che è la vitalità, come qualità stilistica, che dà movimento a rappresentazioni statiche non solo materialmente ma anche per particolari modalità espressive.

Giulia. La videoarte, la *digital art*, la varietà delle installazioni multimediali, e la sperimentazione cinematografica sono pre-

senti con non poche opere che meritano attenzione.

Enrico. Se per alcuni artisti il cinema fu un'esperienza transitoria, per Hans Richter fu un campo di ricerca di lunga durata. Del 1921 è il primo film, *Ritmo 21*. L'artista:

Fu proiettato solo nel 1924 a Berlino [...] insieme a *Entr'act* di René Clair e a *Ballet mécanique* di Fernand Léger. Il pubblico già irritato da queste ultimi film di cui non aveva capito niente, reagì con una furia incredibile a *Ritmo 21* che presentava solamente rettangoli.

Francesco. In *Ritmo 21* e *Ritmo 23*, Richter dalla pittura (*Nudo* 1915), passa al valore elementare e puro della forma e del movimento. Le due opere non sono comparabili a *Entr'act* e a *Ballet mécanique*, piuttosto vanno visti nell'ambito dei film sperimentali di Walter Ruttmann, Viking Eggeling e Oskar Fischinger. Negli Stati Uniti, dove si stabilì dal 1940, Richter sviluppa l'interesse per il cinema. Nasce nel 1947 *Dreams that money can buy*. Nella stessa sequenza il colore e il bianco e nero. La scansione dei sette episodi è caratterizzata dal passaggio dalla recitazione alla proiezione delle opere di Marcel Duchamp, Robert Delaunay, Max Ernst, Man Ray, Alexander Calder.

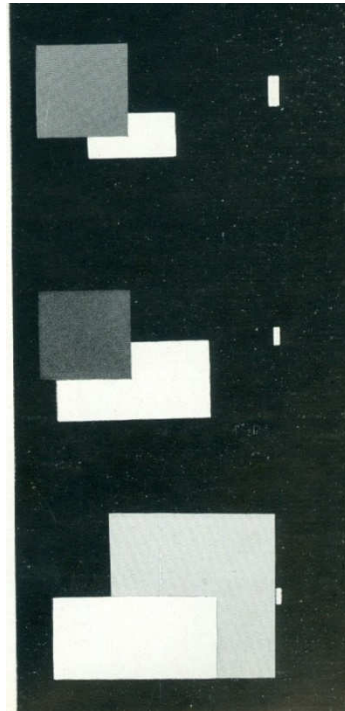
Eliseo. Alla colonna sonora partecipa anche John Cage. Il film sperimentale *Dreams that money can buy* ottenne un premio alla Biennale di Venezia del 1947 per "il migliore e originale contributo al progresso della cinematografia".

Giulia. Un film da studiare. Nei film surrealisti con gli artisti collaborarono grandi registi: *Entr'acte* (1924) di Francis Picabia e René Clair, *Emak Bakia* (1926) e *L'étoile de mer* (1928) di Man Ray, *Anemic cinema* (1925) di Marcel Duchamp, *La coquille et le clergyman* (1928) di Antonin Ar-

taud, *Un chien andalu* (1929) e *L'age d'or* (1930) di Luis Buñuel e Salvador Dalì.



Hans Richter, *Nudo* 1915



Ritmo 21 film 1921

Francesco. Si fraintende la vitalità d'immagini materialmente ferme se si ritiene che possa essere superata dal movimento reale o dalla videoarte che va da riprese filmiche e dal montaggio alla produzione d'immagini digitali.

Gloria. Si fanno opere noiose e banali sia con nuove tecnologie sia con mezzi tradizionali. Nelle prime si sente di più la vacuità.

Eliseo. L'informatica influenza tutti, anche artisti che usano mezzi tradizionali. Con il computer si provano variazioni di forme e di colori, si verifica se la composizione ha unità stilistica. Sono scultore, ma m'interessano il movimento delle immagini, le frammentazioni e le ricomposizioni, gli effetti di allontanamenti e di avvicinamenti, di rotazioni e di vortici, l'accensione di colori e le gradazioni tonali.

Francesco. I mezzi non creano gerarchie di valori. Opere del lontano passato sono antiche non vecchie. La loro attualità si estende fino al nostro tempo e ha forze per il futuro.

Enrico. Ci sono fatti che a non riconoscerli è come ignorare la natura. Entrano nella vita e nell'arte. L'informatica ci influenza anche senza accorgercene.

Eliseo. Bill Viola più di ogni altro ha contribuito a cambiare lo spazio plastico con i nuovi mezzi. In artisti precedenti il movimento prima è ottenuto con congegni elettromeccanici o con sistemi di equilibri instabili, poi diventa flusso di video e di videoinstallazioni.

Francesco. Senza entusiasmo cito Nam June Paik di cui Bill Viola fu assistente. Nato a Seul nel 1932, si trasferisce negli Stati Uniti nel 1964. Nel 1966-69 le prime installazioni multi-video; nel 1988 costruisce una torre dei media *The More The Better*, con 1003 video, per i giochi olimpici di Seul. Nella sua formazione la musica (tesi di laurea su Schönberg, rapporti con John Cage), la performance, la sperimentazione in stretti legami con Duchamp. Ma, ripeto, è una tendenza che m'interessa poco.

Gloria. Non è facile con video e montaggio di materiali rinnovare con valore artistico strutture e movimenti delle immagini. Rapidi mutamenti cromatici, sovrapposizioni,

accelerazioni, rallentamenti spesso sono solo effetti tecnici. Nam June Paik crea contrasti tra immagini elettroniche e oggetti tradizionali (trenini, mobili, cavalli, telefoni, vecchie radio). I videoartisti hanno provenienze molto diverse. La giapponese Shigeo Kubota viene dalla scultura e mette in rapporto con il video i materiali più vari. Inizia a usare il nuovo mezzo nel 1968, realizza videosculture di tipo narrativo, come *Il giardino dell'Eden* 1993.

Giulia. In molti video rallentamenti e incroci d'immagini, interventi di luci e di suoni, coesistenza di caos e di ordine, sequenze e dissolvenze s'impoveriscono nella mancanza di forza creativa. Mezzi nuovi e risultati vecchi.

Enrico. Alla Biennale veneziana del 1995, Bill Viola presenta *Buried secrets* (Segreti sepolti) 1995, installazione audiovideo in cinque stanze: *Hall of whispers* (Sala di sussurri), *Interval* (Intervallo), *Presence* (Presenza), *The veiling* (Il velo), *The greeting* (Il saluto). L'opera molto complessa, con simboli e trasposizioni, esplora vicende della condizione umana.

Eliseo. A conferma dell'ampliamento del concetto di scultura a Bill Viola è assegnato il Leone d'oro per la scultura alla Biennale di Venezia del 1995. In molti casi l'ampliamento del campo della scultura è usato con abusi che generano confusioni. Il premio a Bill Viola può essere un pretesto per trascurare le distinzioni.

Giulia. In una mostra a Firenze mi colpì la contemporanea visione della *Visitazione* del Pontormo e di *The greeting* che ne è l'interpretazione creativa.

Francesco. Bill Viola integra videoinstallazioni, proiezioni e oggetti per esplorare e ampliare l'esperienza fisico-spaziale e emotiva. Frequenti i collage di musiche elaborate, provenien-

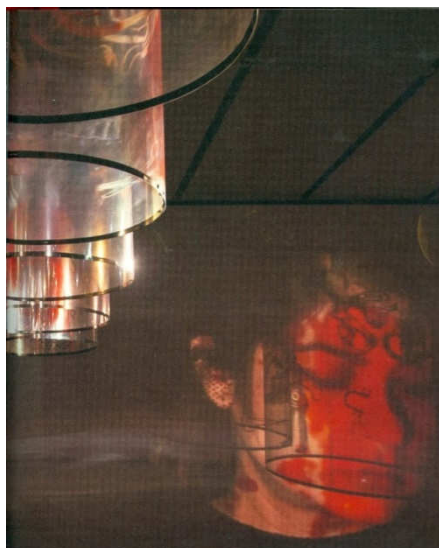
ti anche da culture orientali. Il tempo rallentato è meditazione sull'esistenza umana e sulle cose: dolore e gioia, vita e morte, acqua e fuoco, luce e tenebra. In un video del 1996, *The Crossing*, improvvise apparizioni, eventi di immersione e di emersione dal fuoco e dall'acqua. Estesa vita di simboli.



Bill Viola, *The Crossing* 1996

Gloria. Non aumenta il potere dell'arte quando gli artisti con l'uso di mezzi informatici dedicano complesse opere multimediali ai problemi sociali.

Enrico. Mi ha molto impressionato la grande mostra dell'artista indiana Nalini Malani al Castello di Rivoli nel 2018-19. Tante le opere che hanno come temi la condizione di un'umanità sofferente con particolare attenzione alle donne. La complessità crea sovrapposizioni dell'attualità con fatti storici e miti che non ha mai un andamento puramente narrativo.



Nalini Malani, *Alla ricerca del sangue scomparso* 2012.

Francesco. Non è facile universalizzare le proprie esperienze anche richiamando miti che hanno la capacità di penetrare aspetti essenziali della vita.

Giulia. Nelle opere multimediali le grandi dimensioni non sempre fanno sentire in modo efficace la violenza, la sofferenza, l'oppressione, la morte.

Francesco. Grandi dipinti, proiezione del montaggio di fotografie che invadono intere pareti, video, dipinti che nella proiezione acquistano movimento e si miscelano a immagini di cilindri trasparenti ruotanti. Le grandi dimensioni non sono invasive. Leggo nel catalogo le parole di Nalini Malani.

Come esseri umani sperimentiamo il mondo che ci circonda e cerchiamo di comprenderlo, di coglierlo. Vogliamo conservarlo, mantenerlo, non semplicemente come un ricordo fuga-

ce ma come un essere vivente, e l'osservazione perché tale è il modo migliore per farlo: genera ricordi e induce a formulare concetti. Saranno questi concetti a fornirci le idee con cui poter andare avanti.

Il mio metodo di lavoro si basa sull'idea che il nostro è un mondo formato da molti strati: viviamo in un tempo della memoria stratificato in cui l'insieme dei ricordi plasma nuove configurazioni e relativi significati. [...] Come artista ho sviluppato un'infinità di questi ricordi. Il materiale che ho raccolto lo conservo gelosamente per sollevare domande, formulare punti di vista ed esprimermi pubblicamente. Ecco perché mi considero un architetto di pensieri. Creo idee, che sono esperienze visive/sonore di cui i visitatori diventano parte.

Enrico. L'invenzione penetra nell'essenza dei fatti, fa riflettere, dà intensità ai sentimenti. L'installazione di Nalini Malani integra mezzi diversi che si espandono come immagini e movimenti, e creano un silenzio che porta in profondità.

Francesco. Video e opere multimediali indubbiamente partecipano all'innovazione. Si può dire la stessa cosa per la pittura e la scultura, in realtà tecniche miste per materiali e procedimenti? Meritano attenzione artisti che con mezzi tradizionali fanno grandi opere che esprimono ribellione e liberazione a volte con uno stile apparentemente sommario che è forza. È una tendenza molto diffusa a cui danno un particolare contributo artisti cinesi, giapponesi, coreani. È solo un accenno da riprendere.

Gloria. L'artista può innovare anche improvvisando con una prontezza che però emerge da riflessioni e dal bisogno di farsi sentire. Non cura equilibri, corrispondenze, simmetrie, ma accetta vari tipi d'irregolarità e di contrasti che danno forza all'approssimazione. È come se volesse corrispondere con tempestività alla gravità dei problemi del nostro tempo.

Francesco. Kandinsky in una conferenza del 1914 afferma: “Io distribuisco i pesi in modo che non abbiano nessun centro architettonico”. E in *Sguardo al passato* (1901-1913).

La pittura è uno scontro fragoroso di mondi diversi che nella lotta fra loro sono destinati a creare quel nuovo mondo che è l’opera d’arte. Ogni opera d’arte ha origine nello stesso modo in cui ebbe origine il cosmo: attraverso catastrofi che dal caotico fragore degli strumenti formano infine una sinfonia la quale ha nome armonia delle sfere. La creazione di un’opera d’arte è la creazione di un mondo.

Eliseo. Le difficoltà non le inventiamo noi. Ci sono imposte e non vanno scansate, anche se inizialmente non si sa come affrontarle. Non ci sono vie già tracciate e note.

Giulia. A conferma della forza dell’approssimazione, particolari opere tecnicamente ben dipinte, se non le guardiamo con attenzione, traggono in inganno. Se le osserviamo un po’ a lungo, avvertiamo che mancano d’invenzione. Il nostro interesse si spegne. È la durata che rivela aspetti sempre nuovi e dà attualità alle opere oltre ogni vivo ricordo.

Enrico. Una considerazione che vale come autocritica. Cominciamo a valutare quello che noi facciamo. Del resto anche grandi artisti non sono al riparo dalla perdita di durata. Non tutte le loro opere conservano potere di attrazione se ripetiamo gli incontri.

Secodo contrappunto



La definizione impossibile

Quando sono libero da ricerche, è naturale che non mi distacchi del tutto dall'arte. Non potrei, la porto dentro. Senza che le richiami, opere diverse mi passano nella mente con sensazioni di piacevole meraviglia. È una sorta di film incurante di ordine nelle sequenze. Rapide le dissolvenze e le apparizioni nel variare delle immagini. Una piacevole svagatezza che provo anche quando passeggio in un museo, tra cose belle senza il compito di concentrarmi per acquisire nuove conoscenze con cui costruire interpretazioni.

Il critico ha il diritto di non essere sempre "in servizio", anche se non esce mai del tutto dal mondo dell'arte. Quando studia le opere di un artista separatamente e in connessione, di ciascuna esplora nei particolari l'unicità e i rapporti in eventuali cicli nella ricerca complessiva.

Chi non si dedica a studi sull'arte per la quale mostra interesse, non ha incertezze e complicazioni, e ritiene che si possa dare una definizione dell'arte con poche e chiare parole. Ma insomma, che cosa è l'arte? Il critico non dovrebbe trarsi indietro e dare una risposta soddisfacente. Non è apprezzata l'idea che è impossibile penetrare con sicurezza in una realtà culturale non tanto perché difficile – non più difficile dei problemi della scienza – ma per la varietà delle soluzioni di diversità estrema, fino all'estraneità. La composizione nasce dall'organizzazione di elementi; e non si sa mai come raggiungono un accordo. Soluzioni semplici o complicate, regolari o irregolari hanno essenzialità nello stile delle composizioni. Non è facile convincere che non c'è esagera-

zione nell'uso concorde che gli artisti fanno di espressioni quali "similitudine dell'universo", "dimensioni cosmiche", "sostituzione di oggetto", "arbitrio necessario".

In poche parole si possono dire poche cose, per giunta oscure, lasciate senza spiegazioni che del resto resterebbero sempre aperte. Anche con un lungo discorso, una definizione è impossibile o meglio non fa presa sulla realtà dell'arte. Procedimenti, punti di vista, apprezzamento di qualità in certe soluzioni, in altre sono impedimenti. In una situazione tanto varia, il positivo e il negativo, il corretto e lo scorretto cambiano di segno, portano in mondi diversi. È inevitabile la mobilità, non priva di disorientamento. Un mio libro s'intitola *Girare intorno all'arte* (Firenze, La Nuova Italia 1990). Non è un titolo a effetto, ma il riferimento a un reale e inevitabile comportamento di fronte a opere basate su qualità opposte ma egualmente valide.

Non si capiscono neppure aspetti limitati di una realtà complessa se si ritiene di dominarla con una definizione. La comprensione va costruita e continuamente rinnovata, con lo studio su percorsi lunghi e non lineari. La grande varietà di opere amplia e disorienta la visione, che richiede parole sempre nuove per darne il senso. E ora non una definizione, ma soltanto alcuni pensieri sull'arte.

Non ho dubbi sull'oggettività dell'arte. I prodotti artistici hanno un'identità definita che respinge la volubile generosità interpretativa dei cosiddetti fruitori. Opere chiuse, dunque.

Non c'è un passe-partout. Per entrare occorre la chiave propria di una particolare opera, chiave da costruire con fatica e piacere. Una volta entrati, non ci gratificano luminosità e chiarezza. Nell'opera s'incontrano elementi di mondo e di esperienze che neppure l'artista sa spiegare. L'obiettività dell'arte è vitale, respira da profondità e crea forme, colori, piani; è materia smate-

rializzata instabile tra limite e illimitato, avvertita come compiuta e insieme in corso di compimento. Se ci portiamo tanto avanti nella conoscenza e nella sensibilità da sperimentare un particolare non capire, siamo ripagati dall'unica certezza: l'opera partecipa al mistero di cui dà soltanto indizi.

Credo che non ci siano inesattezze, ma se la sinteticità fosse chiara e sufficiente, ogni discorso lungo e complicato peccherebbe di prolissità e di gratuita oscurità. Nelle mie impressioni termini e espressioni ritengo che siano giusti, ma difficili e vanno spiegati sulle opere. È indispensabile cambiare punto di vista, entrare in pensieri più complessi, sfidare l'incomprensione. Non bastano aggiuntivi chiarimenti, ad esempio, su questi problemi: oggettività dell'arte, vitalità, valore positivo di un particolare non comprendere, mistero che si rivela per indizi.

Gli approfondimenti escono dalla falsa sicurezza delle definizioni, e se da una parte danno qualche chiarimento, dall'altra generano nuovi problemi. La grande varietà delle soluzioni e dei mezzi nel panorama dell'arte sarebbe ignorata se la valutazione critica si bloccasse su un criterio unico. È in questione l'identità di ogni artista. Quello che è giusto per lo stile, i mezzi, i procedimenti di un artista, non si applica ad artisti che percorrono vie del tutto diverse. Una sorta di definizione per ogni artista? Ci sono aspetti comuni che non annullano le differenze e non possono mai costituire un sistema determinato da esprimere con una definizione.

In ogni caso è necessario ampliare la conoscenza dall'artista all'uomo, alla varietà delle vicende di vita e di lavoro. Incontri importanti non solo nel campo dell'arte, viaggi, affetti, amori, perdite, assenza di persone care che modifica il valore dei luoghi frequentati insieme, difficoltà economiche, malattie, successi, disconoscimenti. Gli eventi personali sono da ripor-

tare a un quadro storico non superficiale, a un'atmosfera che ha peso non meno nella produzione delle opere che nei tentativi di capirne l'essenziale.

Sempre sorprende il grado di trasformazione delle vicende dell'artista nelle sue opere. Vicende interiorizzate in profondità e molto spesso sono riconoscibili solo in parte, con ricostruzioni critiche. Preziosa la conoscenza personale dell'artista o, se questa è impossibile, ci avvaliamo di suoi scritti.

Se gli artisti partecipano alla lotta politica impiegando anche i propri mezzi, il valore poetico e creativo non è inquinato ma riceve nuovi impulsi. Un esempio, le tre opere di Pablo Picasso: *Guernica* 1937, *Massacro in Corea* 1951, *La Guerra e la Pace* 1952, opera quest'ultima collocata nella cappella del Castello di Vallauris.

Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Segal hanno portato nell'arte problemi della contemporaneità, e anche opposizione al capitalismo, alle dittature, alle guerre, al consumismo. Proprio il capitalismo decretò il successo economico degli assertori dell'arte bassa che in molti casi sul mercato supera l'arte alta. Warhol è l'esempio più evidente. In molti casi l'arte bassa diventa una ripetitiva maniera, perde forza di ribellione e sale molto in alto nel mercato.

È impossibile bloccare l'arte in parole definitivamente chiarificatrici. La necessità di passare da false certezze alla meraviglia e al disorientamento alimenta continuamente la conoscenza e la sensibilità nel valutare e nel produrre. Lo so che mi ripeto. È un'ossessione da cui non c'è ragione che mi difenda. *Più cose sappiamo e più ne restano da sapere, senza mai arrivare a un punto che sia il raggiungimento finale.*

È una condizione che dovrebbe rallegrarci; fa sentire quanto sia insopportabile la seriosità professorale di molti critici nel

parlare di opere che hanno davanti; una seriosità dottrinale che con la sua sicurezza crea una barriera tra il critico e chi lo ascolta. Le opere? Oggetti comuni.

Secondo tempo



Francesco. Le nuove tecnologie non danno facilitazioni. L'arte è sempre ricerca e le date non segnano la differenza tra il vecchio e il nuovo. Anzi è un bisogno, proprio per scoprire non solo aspetti nuovi ma anche l'insieme come rivelazione, rivedere opere che si sono viste tante volte.

Gloria. Quando siamo concentrati su opere del Beato Angelico, di Masaccio. Giorgione, Piero della Francesca, sui Prigioni di Michelangelo, non ci veni in mente che ci troviamo davanti a opere antiche. Sentiamo che entriamo in rapporto con il nuovo, e siamo sicuri che questa sensazione si ripeterà.

Francesco. Questo vale anche per gli artisti moderni. L'innovazione la portano dentro come forza vitale e non per il tempo non lontano. Lucio Fontana in un breve periodo applica nuove tecnologie, molto semplici, rispetto a quelle che auspica nel *Manifesto Blanco* del 1946. Il 5 febbraio 1949 nella Galleria del Naviglio a Milano, egli crea un *Ambiente spaziale* a luce nera e nel 1951 un grande arabesco a neon sullo scalone della IX Triennale di Milano, e nel 1953 un soffitto con buchi e segmenti di neon nel cinema nel Padiglione Finsider, XXXI Fiera di Milano. Ma le tavole del 1931, le ceramiche, le sculture di costruzione lineare mi attraggono di più.

Enrico. Fontana è un grande artista. Ma la sua fama è affidata ai buchi e a tagli ripetitivi, e lui ne era ben consapevole, ma era una concessione alle richieste del mercato. Furono messe

in secondo piano le capacità di scultore di varia produzione secondo i materiali e il loro uso.

Giulia. Fontana è uno dei tuoi artisti preferiti, hai lavorato nel tuo studio per scrivere la prima opera su i suoi disegni, ma nel tuo libro *L'arte contemporanea e noi. L'amore è figurativo astratto?* dedichi un capitolo a Fontana in cui dimostri la tua indipendenza rispetto alla critica corrente, e dici che se avesse fatto solo buchi e tagli "avrebbe al più potuto trovare un posto come artista modesto nell'ambito del concettualismo e del minimalismo".

Francesco. Sono sempre più convinto. Invece i buchi e i tagli non da soli ma con variazioni essenziali c'è una ripresa creativa: i collages di tela su tela spesso con una sorta di metascrittura del 1957, il ciclo delle *Venezie* del 1961 che con leggera pasta alta fanno sentire il mare oltre l'astrazione e *Le Fine di Dio* del 1962-68 sono drammatiche con l'oppressa vitalità dei crateri.



Lucio Fontana, *Le ospiti* 1933

Gloria. Il segno di Fontana è libero e sicuro perché pensato, "concettuale" ei crea forme con interiore movimento.

Francesco. "Sono scultore, non ceramista", dice Fontana. *Le ospiti* del 1933 dalla materia compatta emerge l'identità di figure che sembrano solo accennate. Nel colloquio il movimento delle teste e delle braccia è plasmato anche dal segno

con solchi profondi che accentuano la vicinanza dei corpi. La forza è nella leggerezza dell'inquieto e piacevole intimità.

Giulia. Il possesso di solide abilità può spingere l'artista a usare mezzi diversi. Dalla pittura alla scultura e viceversa, e alla fotografia. Sono molti gli esempi. Comunque i moderni sono ben lontani dagli artisti del Quattrocento italiano.



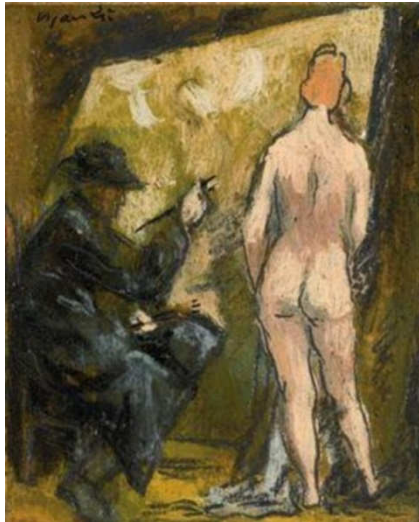
Alberto Giacometti, *Annette* 1954 Alberto Giacometti, *Diego* 1954

Enrico. Più che per le opere surrealiste e le figure filiformi, Alberto Giacometti m'interessa per busti modellati che hanno corrispondenza nei busti pittorici con tessitura di segni, come equivalenti del modellare.

Francesco. Per i ritratti e gli autoritratti, Giacometti parla dell'ossessione di rappresentare ciò che non si comprende. Reinhold Hohl, nel saggio sull'artista, interpreta il "ritratto come icona secolarizzata". Della verosimiglianza fa un mistero. Le figure cominciano ad allungarsi nel 1940 e raggiungono

la morfologia tipica nel 1947. Personaggi si muovono senza scopo come fantasmi nello spazio vuoto.

Gloria. *Il pittore e la modella* 1943 di Giacomo Manzù fa vivere in un'atmosfera magica la nascita dell'arte in silenzioso raccoglimento. Sulla tela, parete luminosa, è in formazione il nudo che si allontana dalle forme della modella che pure ha una funzione necessaria. I toni scuri partono dal pittore e si estendono nell'ambiente in contrasto con la tela e la modella. Anche sulla tela comunicano pittore e modella.



Giacomo Manzù, *Il pittore e la modella* 1943

Francesco. Certamente Manzù è un buon esempio nel dare creatività alla verosimiglianza. Questo si può dire anche di Arturo Martini, non certo di Francesco Messina. Quanto a Marino Marini, la modernità è più maniera che stile.

Enrico. Abbiamo messo insieme il problema dell'innovazione con i mezzi tradizionali e il problema della molteplicità delle

attività espressive degli artisti. Quanto a questo secondo punto molti artisti del Quattrocento continuano a meravigliarci. Sono pittori, scultori, architetti di edifici religiosi e pubblici, di fortezze e di castelli, e hanno capacità tecniche da ingegneri. Non pochi sono anche teorici di alto livello in stretto rapporto con le loro molteplici attività.

Francesco. È un ampliamento del capo produttivo secondario. Mi riferisco al fatto che quasi tutti gli artisti hanno una produzione “segreta”. Il mio libro *Segno antidisegno di Lucio Fontana* del 1967, che conoscete, richiese numerosi incontri con l’artista nello studio di Milano. Nella libertà di esplorazione, feci non poche scoperte. Tra l’altro, grandi nudi a pannello a cui si dedicava di domenica con modella, mi spiegò Fontana. Non li teneva in grande conto e non si pose il problema di includerne qualche esempio nel libro. Ora dite qualcosa delle vostre opere. Per questo le avete portato.

Gloria. Con l’argilla a volte modello, ma più frequentemente costruisco, metto insieme elementi. Cerco di realizzare un ordine nell’irregolarità per dare alle opere una complicazione che sia come un movimento che emerge dall’interno così da dare il senso del contrasto tra rivelazione e enigma. Ogni tanto mi dedico anche al raku. Riconosco che una tecnica interessante e anche divertente (a parte i rapporti rituali giapponesi) ma lontana dal mio modo di costruire che richiede un controllo che nel raku mi sfugge.

Francesco. In molte occasioni ho seguito con intrese il trattamento raku, attento agli effetti del caso. Che non fa mai tutto; entra in azione dopo la prima cottura e la coloritura con gli ossidi e riguarda gli effetti della seconda cottura nel miscelamento con materiali vari (giornali, legnetti, scarti di manufatti ...). In genere con il caso si dialoga, si viene a patti.

Rispettarlo ma anche osare di sfidarlo. Se prevale la collaborazione, l'invenzione si rafforza.

Enrico. Il caso riguarda tutti. Non chiede il permesso per agire. La mia pittura costruisce la verosimiglianza nella materia, quasi pasta alta. Solo dopo molti tentativi trovano un accordo deformazioni, accentuazioni, abbreviazioni, incisioni di segni.

Eliseo. Adopero legno, ferro e argilla. La diversità è anche nel contrasto tra i colori, naturali del legno e del ferro e i colori della terracotta. Mi limito al bianco e nero sulla mattonella frontale che fa da collegamento.

Giulia. Nell'astrazione accentuo linee e forme chiuse irregolari per fare sentire la complessità in uno stato di confusione da cui nasce una sorta di ordine come germinazione. Rifletto, provo, riprovo, ma se l'intuizione non mi aiuta niente germinazione. Se il risultato non mi convince, decido che è meglio cominciare daccapo .

Francesco. È sempre difficile fare nascere una composizione tanto da indeterminatezza e da contrasti quanto da rapporti tra forme, linee, colori se si vuole realizzarla in forma non banale. Non sempre anche dopo molti tentativi riesco a dare alla composizione una identità stilistica.

Giulia. Questo capita a tutti anche ai grandi artisti. Il problema è legato anche al livello che si vuole raggiungere quanto a identità artistica. Un problema è nuovo se ha difficoltà per i quali non abbiamo i mezzi. Ci dobbiamo rinnovare anche noi e questo significa affrontare difficoltà. Sono esperienze che bisogna fare perché sempre qualcosa di importante si apprende. Restare al livello di cose che si dominano è pura ripe-

tizione. È quanto può capitare in fasi stanche che del resto sono fisiologiche.

Francesco. Si non si può essere sempre disposti a sperimentare. Perciò bisogna mettere in conto che non si riesca sempre a superare le difficoltà nonostante numerosi tentativi. E non è un fallimento ma una normale vicenda della ricerca.

Gloria. Nelle terrecotte, più che plasmare, costruisco con elementi disassati, un'immaginaria architettura che protegga da paure, offra rifugio, accolga sogni e desideri. La leggerezza dà respiro, libertà di movimento, ma anche disorienta.

Eliseo. L'irregolarità nasce da come assemblo elementi regolari, e sono listelli di legno e travi di ferro. La solidità rassicura, ma anche trattiene e impedisce movimenti. Cerco semplicità e purezza con la linearità, quasi segno variamente tracciato.

Gloria. Spero che ci sia vitalità nelle mie opere per l'ambiguità della leggerezza e del radicamento, ma anche del limite. Le mie architetture proteggono in spazi chiusi da cui si vuole uscire. Il valore delle aperture oscilla tra il bisogno di ampliamento e di liberazione e la scarsa fiducia di realizzarli.

Giulia. Nell'astrazione affronto le difficoltà del passaggio dalla confusione alla germinazione. Spesso il risultato mi delude. Quelle che dovrebbero essere trasparenze e velature sono pesanti e cancellano invece di dare effetti di lieve profondità all'insieme. Abbiamo detto che è normale sempre che nella maggioranza di casi raggiungiamo lo scopo.

Francesco. Le difficoltà accompagnano costantemente ogni ricercatore a causa dell'aver a che fare con problemi.

Enrico. A volte c'è una sorta di spavalderia non presuntuosa. Ma anche questo atteggiamento fa parte delle incognite della sperimentazione

Francesco. Modestia e spavalderia possono coesistere, se sono controllate dalla modestia che una dote nobile dell'artista che si confronta con il mistero dell'arte.

Gloria. Il senso del mistero è la condizione per capire la vita. La difficoltà più grande per un artista è fare sentire il mistero nelle opere.

Francesco. Nella brevità delle presentazioni già emerge la particolare fisionomia delle vostre opere. Mi hanno interessato molto le vostra concretezza nel parlare dell'arte in generale. Una premessa per approfondimenti. Per restare nel nostro campo è necessario esaminare il lavoro di ciascuno nel suo studio con tutti noi. Ci vuole tempo per capire la varietà di conoscenze, di coincidenze, di abilità, che creano l'identità delle singole opere e dell'insieme di una ricerca. Prossimi incontri sul campo, negli studi.

Terzo contrappunto



Essere dotati. Ma di che cosa?

A dimostrazione della precocità di Picasso si fa riferimento a *La prima comunione* del 1896 (15 anni) e a *Scienza e carità* del 1897 (16). Opere giovanili che sembrano dipinte da un artista di lunga esperienza. Ma non emerge uno stile personale, che invece è evidente nell'*Autoritratto* di Picasso quindicenne.

E c'è precocità stilistica anche nella *Natura morta* 1890 di Matisse ventunenne per l'originalità della composizione complessa e per l'uso sapiente dei colori e della luce nell'estensione del bianco.



Pablo Picasso, *Autoritratto* 1896 Henri Matisse, *Natura morta* 1890

Certo bisognerebbe parlare dei trattati sull'arte a partire dal *Libro dell'arte* di Cennino Cennini scritto in volgare all'inizio

del Quattrocento e del *Trattato della pittura* che Francesco Melzi ricavò da manoscritti di Leonardo nel 1540 circa. Si vedrebbero gli apprendisti in situazioni complicate con molte cose da apprendere, collegamenti con teorie generali sull'arte e considerazioni filosofiche. Cultura in senso pieno, con descrizioni molto precise di tecniche, a seconda che si tratti di affreschi o di pittura su tavola, o di pratica di anatomia artistica e di disegno, "trucchi", consigli da parte di chi ha lunga esperienza. A conferma di questa complessità la pittura per Leonardo è scienza che nel rappresentare va oltre la natura e bisogna essere dotati. Il pittore si conforma "alle opere di natura, ma ad infinite attende, che natura mai creò". Si occupa del punto, della linea (sembra anticipare Kandinsky), della superficie, del corpo (gli studi di anatomia artistica), dell'ombra, della prospettiva, dei colori. Ed è addirittura gustoso il modo in cui viene sostenuta la superiorità della pittura sulla scultura, "esercizio meccanicissimo accompagnato spesso volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata, e tutto infarinato di polvere di marmo che pare un fornaio" e vi contrappone la pittura che sembra pratica in abito della festa, a parte l'ampiezza dei suoi mezzi. Il pittore "ha dieci vari discorsi, co' quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete", in contrasto con lo scultore che lavora con pochi elementi e trascura del tutto il colore.

Non sviluppo questi pochi accenni. Per i miei propositi m'interessa come le tecniche cambiano nel tempo e nello spazio, si spostano da un'area all'altra sempre con variazioni. Cambia anche la valutazione delle qualità che distinguono un artista. È un argomento che porta nella complessità di fatti storici, di situazioni politiche e culturali. Fondamentale il ruolo delle committenze. Nelle botteghe gli apprendisti appren-

dono le tecniche del Maestro con la prospettiva di diventarne aiuto, dopo un lungo tirocinio.

In fatto di trasformazioni tecniche e stilistiche mi concentro sugli ultimi decenni dell'Ottocento fino a oggi. Molti artisti danno testimonianza della loro formazione in accademie o in corsi privati. Alcuni hanno la fortuna di avere maestri che incoraggiano l'originalità, altri sono mortificati da un insegnamento che non va oltre le abilità tecniche, in contrasto con i tentativi di esprimere quello che pensano e sentono. Proprio quelli che diventeranno grandi artisti sanno più chiaramente quanto sia faticoso e quanta ostinazione occorra nel subordinare l'apprendimento tecnico alla capacità di realizzare opere personali, libere da regole e da abilità codificate che non portano mai oltre opere corrette ma vuote. Sono giovani dotati e lo dimostrano con la precocità, ma ne disdegnano le facilitazioni. Dedicano interesse e attenzione a particolari artisti anche del passato per cercare di capire ciò che li distingue. Sono i loro veri maestri.

Nella ricerca, molto spesso in isolamento, i giovani non ignorano che per molte difficoltà non si può prescindere da conoscenze di aspetti tecnici in rapporto ai materiali e al loro uso. Sono disponibili ad avvalersi di una guida esperta, che li aiuti nei tentativi di espressioni personali. È un buon segno avvertire che è lunga e incerta la strada da percorrere con perseveranza e sacrifici.

Perché i giovani si dedicherebbero all'arte, spesso contro il volere dei familiari e lo scetticismo di chi li frequenta, se non fossero dominati dal bisogno di fare esistere idee e sentimenti come fatti pittorici o plastici che rappresentino aspetti del loro mondo? Pur avvertendo la necessità di apprendere, è l'impronta personale che vogliono affermare; è questa che prova di essere nel mondo dell'arte con la volontà di affrontare difficoltà sempre nuove.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento rapidi i mutamenti che portano molti artisti a un uso del tutto nuovo dell'intelligenza creativa: trasformano, complicano, essenzializzano. Già prima delle Avanguardie storiche il panorama artistico è molto differenziato nell'innovazione ad opera di Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat, Munch, Rodin.... Con le Avanguardie aumenta la varietà delle tecniche e degli stili. Gli scritti degli artisti sono fonti necessarie: ti portano nella vitalità in formazione dell'arte, nella varietà estrema dei risultati, nelle sostanziali variazioni nel corso della ricerca. Gli artisti e i loro scritti dovrebbero essere i veri maestri anche dei critici e di chi vuole capire l'arte. I critici dell'arte contemporanea raramente aiutano a entrare nelle opere, a sentire come da strati profondi nascono immagini vive, nuove realtà misteriose.

Nel secondo decennio del secolo scorso (l'indicazione cronologica è approssimativa) molti artisti sentono sempre di più le abilità per sé inadeguate o addirittura ostacoli ad uscire dal già noto. Devono osare, affrontare le incognite della ricerca, sfidare le attese anche dei critici non conformisti, vincere le incertezze con innovazioni sperimentali che sembrano seguire procedimenti arbitrari e perfino scorretti. Tutto cambia: struttura compositiva, rapporti di forme e di colori, contrasti, materiali. Complicazioni e essenzializzazioni, stesure spesse e piatte coesistono. A sorpresa una linea invece di cancellare dà potere espressivo e così le deformazioni. La bellezza estetica è raggiunta per via del tutto nuova; *Il Ritratto di Geltrude Stein* del 1906 e *Les demoiselles d'Avignon* del 1907 di Picasso, *Piani di colore: grande nudo* del 1909-10 e *Schieramenti sulle verticali: Cattedrale* di Kupka del 1913, le *Torri Eiffel* e le *Finestre* di Delaunay, che con la simultaneità amplia lo spazio anche con i riflessi e moltiplica i punti di vista, le opere dissonanti di Kandinsky o di Malevič o di Mondrian già del primo e

del secondo Decennio. le opere astratte di Mondrian che si affidano all'essenzialità che semplifica senza niente togliere alla realtà autonoma dell'arte. Il nuovo concetto di ciò che in arte valorizza anche gli antichi, che continuano a essere maestri per la qualità a cui i novatori danno il primo posto.

È nel rispetto della qualità che si realizzano i cambiamenti radicali. Gli artisti sentono che niente può facilitarli nel risolvere il problema centrale: dare all'arte una sua realtà autonoma che può assumere tante forme; un'autonomia che trasforma esperienze, dà esistenza pittorica o plastica a pensieri e sentimenti attraversate sempre da inquietudine e da incertezze. La complessità non è in quello che si vede ma in quello che si esprime. Non c'è artista che non rispetti la natura, anche perché l'autonomia dell'arte non può ignorarla. La natura ha bellezze senza fine, e quello che vediamo e sappiamo degli astri e dell'universo porta la bellezza ai limiti estremi del mistero nel silenzio. L'arte rivendica una realtà parallela con umiltà e con il senso del limite anche se afferma che un'opera d'arte è un mondo. Simboli e similitudini assolvono dalla presunzione. L'arte si attribuisce come un obbligo realtà perché non è descrittiva come non lo è il mistero dell'universo.

L'abilità produttiva ha diversi modi manifestarsi, alcuni poco appariscenti. Se la vitalità di una composizione richiede un quadrato in parte sovrapposto a un cerchio e linee spesse in alto e per traverso, la realizzazione non è difficile. Difficile è comporre con questi elementi semplici opere che s'impongano per originalità. *Blue III* 1961 di Miró attrae e sorprende con la semplicità: su un fondo atmosferico, una serie di tocchi irregolari di colori e una fascia trasversale.

Tutto il fronte si muove nel passaggio dall'Ottocento al Novecento. È sempre più chiaro che lo stile personale ha bisogno

di "arbitrii" che riguardano tutti gli elementi della composizione. Si pensi a Cézanne, a Munch, al fauvisme, all'espressionismo, a Picasso, Matisse, Delaunay, Kandinsky, Klee, Malevič, Mondrian, Picabia, Miró e tanti altri. Sono artisti con solida preparazione tecnica che cambiano strada. Sproporzioni, contrasti stridenti, deformazioni, deturpamenti, spessori irregolari di materia, inclusione di oggetti cambiano radicalmente il panorama dell'arte.

Non è dal grado di discostamento dalle forme esterne, fino a nasconderle nell'astrazione, che dipende il valore dell'artista. La crescita degli arbitrii di tutti gli elementi della composizione trova corrispondenza nella crescita della loro necessità. Si rinnova in molte direzioni la difficoltà delle abilità, prive dell'appoggio tecnic. Non ci si affida a indicazioni e aiuti sulla via da seguire. È una rivoluzione. È come se l'artista dovesse disimparare e invece è un'operazione necessaria per sostanziali innovazioni, in cui solo in pochi casi è positiva la negazione dell'arte. Duchamp, dopo avere dato prove originali nella pittura, senza clamore si mette sulla strada della non-arte con un potere di innovazione proiettato nel futuro che dovrebbe scoraggiare l'imitazione. Ci sono idee, problemi nella svolta di Duchamp.

Molto diversa la negazione delle tecniche tradizionali in gran parte della *pop art*, della *land art*, del *concettualismo*, delle *performances* (con poche eccezioni: *Untitled Event* promossa nel 1952 da John Cage), della *minimal art* in scultura. Tutte tendenze che considerano le tecniche anche rinnovative fino a limiti estremi un ostacolo e perciò le ignorano del tutto. E quanto faccio anch'io nei riguardi di queste tendenze.

La dotazione di abilità specifiche di solito si mostra molto presto e in breve tempo caratterizza un particolare stile. I grandi artisti, nella fase iniziale di scoperto uso delle capacità

tecniche raggiungono il livello dell'arte, non ancora elevato ma con qualità necessarie perché il prodotto sia reale non realista che si esaurirebbe nell'imitazione e nella descrizione. L'arte come realtà autonoma è alimentata da esperienze conoscitive e emotive trasformate dalla creatività, dallo stile. La vitalità e la profondità assicurano all'opera un potere di rivelazione che non si estingue.

La crisi dell'ordinario concetto di dotazione che si fa forte del possesso di tecniche specialistiche mi porta ad affrontare un altro problema: non essere dotati, non avere capacità tecniche specialistiche esclude dall'esprimere aspetti del proprio mondo con il mezzo artistico? Per essere artista è necessario essere dotati di capacità che si fanno valere molto presto? Se si amplia e approfondisce il concetto di dotazione, si vedono meglio le sue risorse, e in particolare le conseguenze quanto alle condizioni del produrre arte.

Certo bisogna essere dotati, ma di che cosa? Della capacità di ricerca che non si stanca di insistere su problemi difficili che interessano e inquietano. Non evitarli ma lasciarsi sfiorare, provare turbamenti per la propria incapacità e qualcosa se ne ricava. Con la ricerca gradualmente s'impara a trattare i materiali, a dare i toni giusti ai colori, a metterli in rapporto, ad accordare la varietà di linee e le campiture di forme diverse, ma anche a inoltrarsi nel campo dell'arbitrio necessario. Con queste operazioni e tante altre imprevedute si può riuscire a costruire composizioni che l'ostinazione incontentabile sempre più eleva il loro valore artistico.

L'interesse e la capacità di affrontare problemi artistici possono manifestarsi anche molto tardi. Mentre chi è dotato ha una precocità che sorprende. Ma ci sono esempi convincenti che in mancanza di un aiuto formativo da parte di capacità specifiche, anche in età avanzata si possono raggiungere

buoni risultati nella pittura o nella scultura. Tutto dipende dalla qualità della ricerca, dalla creatività che non si arrende davanti a problemi nuovi se si ha la forza di esigenze sentite profondamente. Nel rilevare il tardo inizio dell'attività artistica senza il possesso di abilità, non le sottovaluto ma metto l'accento sulla intelligenza generale che amplia l'accesso alla produzione artistica se il bisogno di ricerca ti lega, ti condiziona, diventa una necessità. Variano i tempi per raggiungere risultati incoraggianti. Il percorso è lungo e con molti ostacoli, le soste per incertezze non sono interruzioni ma riflessioni per riprendere con più efficacia il lavoro. L'intelligenza dà forza e continuità alla ricerca, tanto da pensare all'opera in corso anche quando si fanno cose del tutto diverse. Un'opera è sempre la storia di variazioni fino a rovesciamenti. Se non è necessario essere dotati in modo specifico per fare arte, le difficoltà da affrontare richiedono di inventare modi diversi al di fuori di ogni regola. Il volenteroso e ostinato non dotato trova la strada per utilizzare le risorse dell'intelligenza nella ricerca senza scoraggiarsi per gli inevitabili disorientamenti. L'arte è sempre a carico dell'intelligenza attiva nella creatività della ricerca, quali siano i percorsi e i risultati, con l'evidenza o no di abilità. La condizione che vale per tutti i modi produttivi è il trovarsi in una situazione gremita di difficoltà e di incertezze. La ricerca che può recuperare anche i non dotati, ma con modi diversi è la forza di tutti quelli che si dedicano all'arte, indipendentemente dalla strada seguita e dal tempo di affermazione di capacità artistiche.

Terzo tempo



Giulia. Non abbiamo parlato del nostro interesse per i problemi attuali in rapporto al loro largo posto nell'arte contemporanea. Molti artisti, senza mettere in secondo piano la qualità e lo stile, fanno vivere nelle opere la ribellione, la solidarietà per le diffuse sofferenze legate a molti fattori, tra i quali la politica. Gli artisti si esprimono in simboli ma anche in forme esplicite per rafforzarne l'impatto, senza cadere nel contenutismo.

Francesco. È un problema centrale per capire molta arte d'oggi. Ne abbiamo parlato a proposito di Nalini Malani e ne parleremo ancora. Non ci sono situazioni ben delineate. Ambiguità e irrazionalità hanno un grande peso e richiedono analisi che superino l'ambito dell'arte. La bellezza ha attualità e forza rivoluzionaria. Ci porta nel mistero di un altro mondo nel quale il nostro mondo è come messo a nudo nel bene e nel male. In molti casi dell'arte nuova si appropria il mercato che spegne la ribellione e incoraggia il carattere ripetitivo delle soluzioni.

Gloria. Sono idee a cui ritornare per approfondimenti e tuttavia non senza imbarazzo riprendo il discorso sulla ceramica. Non è una fuga. Plasmare e cuocere la creta richiedono regole e invenzione. Terra e fuoco, ossidi che cambiano colore. Tutto sembra primitivo, ma è essenziale il sostegno tecnico. Guardo con interesse Fontana delle formelle, delle tre Via Crucis, della Porta del Duomo di Milano, di tutta la sua ceramica che è scultura. Rifletto, imparo per dare un mio stile a quello che faccio.

Enrico. Miró e Picasso si dedicano tardi alla ceramica. Miró si avvale della collaborazione del ceramista Artigas. È il 1944. Picasso inizia a lavorare la creta nel 1946 a Vallauris, in Provenza.

Francesco. Entrambi, prima della ceramica, praticano la scultura plasmando la materia o assemblando disparati oggetti comuni. Per Picasso si risale a *Volto di donna* 1909 con sfaccettature cubiste e per Miró agli *Oggetti* degli anni Trenta, opere che hanno lo scopo di “uccidere la pittura”.

Enrico. Il procedimento nella ceramica e nella scultura, che nei due artisti ha risultati radicalmente diversi, in non pochi casi sembra sommario; in realtà è sperimentazione che con



audaci trasformazioni crea forme nuove. Alcune ceramiche di Miró hanno titoli adatti a grandi opere, ma *Monumento* del 1956 non supera i 75 cm. Picasso sembra che si diverta a dipingere con grande semplicità su piatti, brocche, vasi, forme familiari modificate, ad esempio brocche con volto di donna (*La brocca* 1956). Non disdegna i multipli per favorire la larga diffusione.

Joan Miró, *Monumento* 1956



Pablo Picasso, *La brocca* 1956

Giulia. Fontana, Miró, Picasso. Grandi nomi, ma chi può dire da quali altre vie ci arrivano influenze, molte per via inconscia? La forma di un piccolo oggetto casuale, un brano musicale, un contrasto di colori o di luci, un brano di un libro, un'immagine fuggevole, un gesto: tutte queste occasioni e innumerevoli altre possono contribuire a fare nascere un'idea e a provare a iniziare qualcosa di nuovo.

Gloria. La necessità di rapporti si accorda con la solitudine negli studi, che è concentrazione per affrontare e portare a termine un determinato lavoro.

Francesco. Quello che tu dici vale per artisti che lavorano da soli, e ce ne sono stati anche in tempi passati. Le condizioni del lavoro artistico anche oggi sono molto diverse. Una cosa è fare un dipinto o plasmare la creta e un'altra fare opere multimediali, sculture di grandi dimensioni scolpite nel marmo o fuse in bronzo, in acciaio-corten o costruite con piastre

d'acciaio. Grandi artisti come Miró, Picasso, Klee, Kandinsky, Bacon non hanno aiutanti. Per la ceramica Miró e Picasso si avvalgono dell'aiuto tecnico di esperti. A Bacon per i numerosi ritratti bastano le fotografie. Sono persone che conosce molto bene.

Gloria. Sì, mi riferivo a noi e a tutti gli artisti che lavorano da soli nello studio e che, quasi tutti, sono usciti dalle Accademie.

Francesco. Le Accademie già da molto tempo sono diverse dalle Accademie del Rinascimento, istituzioni di perfezionamento anche culturale con studi umanistici e scientifici. Le botteghe riguardavano principianti che seguivano un lungo percorso dalla copia di modelli antichi o reali a compiti utili alla bottega per fare fronte alle committenze. I giovani apprendisti macinavano i colori, preparavano le tavole da dipingere, pulivano e tenevano in ordine gli strumenti. Il lontano punto di arrivo era in un primo tempo la collaborazione con il maestro e poi la conquista di attività indipendente.

Enrico. È un argomento complicato per una conversazione. Perché non ci fai una lezione di storia dell'arte?

Francesco. Lezione? Snaturerebbe l'incontro. Limitiamoci ad artisti che come voi lavorano da soli. Ogni studio è un mondo. Si vedono gli strumenti del mestiere, non soltanto quelli correnti ma anche inventati dall'artista; si vedono disegni sparsi, appunti scritti, fotografie, oggetti vari, calchi, opere iniziate o lasciate incompiute; e libri che denotano preferenze culturali. Quasi sempre, come visitatori, ci troviamo in una situazione in disordine. Ogni tentativo di riordino sarebbe violenza come l'intervento su un'opera. Lo studio ti protegge,

ti rassicura, ma anche ti rimprovera amichevolmente quando non riesci a lavorare e ti aggiri senza uno scopo.

Enrico. Era ordine anche quella confusione che nello studio di Bacon per un estraneo ignaro non poteva essere altro che un luogo di sgradevole spazzatura.

Francesco. La particolare configurazione di ogni studio contrasta l'inquietudine del produrre, una sorta di disordine che accompagna l'artista. Nel lavoro tutto si muove e cambia nella materia che deve farsi immagine. All'assetto immutabile nello spazio dello studio si oppone il disordine nello spazio della mente. Si può, come Kandinsky, usare il termine tradizionale di armonia, con un significato che include contrasti, deformazioni, squilibri, irregolarità di piani. L'immutabile assetto dello studio un po' rassicura.

Eliseo. La frequenza degli studi più che utile è indispensabile non solo per il critico. L'interesse per la diversità delle opere con il sostegno di scambi di idee stimola l'artista oggetto di osservazione e gli artisti ospiti.

Enrico. Non occorrono lunghi discorsi, minute analisi. A volte basta una parola, l'osservazione su un particolare di un'opera perché nasca una nuova idea con il bisogno di tentare di trarne qualcosa di buono con il lavoro. Resta un mistero come un qualcosa che sembra irrilevante diventa una rivelazione.

Francesco. A proposito di studi, con le abitudini di oggi, voi non sareste riusciti a lavorare neppure per un'ora nel *Bâteau Lavoire*, un dismesso laboratorio di pianoforti nel quartiere di Montmartre, a Parigi. Fu ristrutturato per ricavarne il maggior numero di locali. Niente gas, niente elettricità e scarsa l'acqua. In questi ambienti molti degli artisti più importanti

del tempo crearono il loro studio. Fernande Olivier, compagna di Picasso, definisce il luogo, una ghiacciaia d'inverno e un forno d'estate. Nel 1904 vi si stabilisce Picasso. Il gruppo più consistente di artisti occupa gli ambienti nel 1908. Ricordo un brano del libro della Olivier, *Picasso e i suoi amici*: "D'inverno nello studio faceva così freddo che il tè, rimasto nelle tazze la sera prima, la mattina era ghiacciato. Ma tutto ciò non impediva a Picasso di lavorare senza sosta".

Giulia. Nelle condizioni descritte da Fernande Olivier, nel 1907 Picasso dipinge *Les demoiselles d'Avignon*. Opera rivoluzionaria, non fu apprezzata dagli artisti, dai critici, dagli scrittori, certo non retri, del *Bâteau Lavoir*.

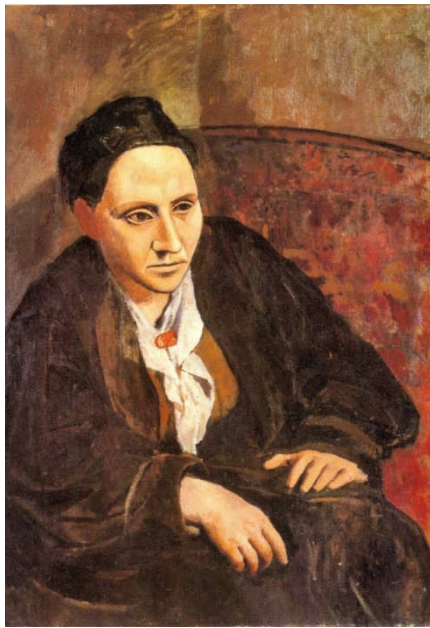
Gloria. Ambroise Vollard, imprenditore e gallerista, ne comprese subito la novità. Molti artisti, anche se si rispettano, non si comprendono. Ad esempio Picasso considera Matisse e Kandinsky grandi pittori, ma legati alla tradizione. L'idea di forme diverse di modernità tutte necessarie è difficile da accettare.

Eliseo. La rivendicazione di modernità del proprio lavoro nel caso degli artisti che si frequentano al *Bâteau Lavoire* mette in luce reciproche riserve ma non genera rotture. Gli artisti si stimano pur nella diversità delle posizioni personali.

Enrico. Non solo *Les demoiselles d'Avignon*, che fa coesistere stili nuovi e diversi, ma anche il *Ritratto di Gertrude Stein* del 1906, non ebbe buona accoglienza, perfino da artisti innovatori.

Francesco. Il bruno scuro della figura si schiarisce nella poltrona e ulteriormente nello sfondo ad angolo in un insieme che crea uno spazio protettivo. Le mani in calmo abbandono si accordano con il volto luminoso e pensoso, sembra estra-

neo a tutto ciò che è esterno. Ma è riflessione per capire se stessa e le ragioni dell'essere. La quiete generale non è ferma per il misterioso intervento del tempo. La rassomiglianza è sintesi di aspetti mutevoli, sente la vita in movimento della profondità, senza scoprirla. Sorprende che la non somiglianza è rilevata da artisti che partecipano alle innovazioni. Non applicano al ritratto un principio che pure non possono ignorare, e cioè che l'arte solo con una ricerca inventiva può fare emergere l'interiorità del soggetto. La fedeltà morfologica non va mai oltre un'esteriore descrizione.



Pablo Picasso, *Gertrude Stein* 1906

Enrico. Gertrude è soddisfatta. “Fui, e sono tuttora, soddisfattissima di questo ritratto. Per me, sono io: ed è la sola immagine di me che sia me”.

Giulia. È difficile capire. Lo dici ripetutamente. “M’interessa capire non spiegare e giudicare”. Uno dei tuoi libri recenti, è del 2017, ha come titolo *Insieme agli artisti cerco di capire*. Ti consideri “un allievo diligente e esigente”.

Francesco. Non è modestia e non mi sembra un pensiero originale. È allievo ogni ricercatore, per quanto grande. Anche l’artista è perennemente allievo, ha sempre cose nuove da conoscere e da produrre. Niente di più utile che riaprire problemi che si ritengono risolti. È la funzione delle conoscenze approfondite riguardanti gli scritti degli artisti e dell’influenza delle loro opere.

Gloria. Si studiano gli artisti per cercare di capire da quale situazione, da quali fatti è nato lo stimolo per un particolare lavoro. C’interessa come affrontano i problemi per dare alle opere le caratteristiche stilistiche che vediamo. È inevitabile occuparsi anche dei procedimenti tecnici e dei materiali.

Enrico. Non sempre è possibile saperne qualcosa di preciso e così anche del rapporto tra le esperienze e l’obiettivazione artistica. Ma in ogni caso si riesce ad acquisire molte informazioni utili su cui riflettere.

Giulia. Questo il problema. Come l’essere influenzati da particolari artisti favorisce a trovare una strada personale? Di solito non è questo che accade e ne nasce una maniera di nessuno interesse.

Eliseo. L’interesse per l’opera di un artista esercita una influenza nel senso che apre a nuovi problemi. Le soluzioni di artisti che c’interessano in modo particolare, ci spingono a entrare il più possibile in processi di formazioni mai esemplari e quindi non da imitare.

Francesco. Le influenze dipendenti dalle qualità che si ammirano in un artista devono generare problemi personali che danno indipendenza alla ricerca invece di subordinarla a modelli.

Gloria. Ci vuole una mente critica e inventiva per l'utilizzazione di influenze come occasioni per fare cose del tutto diverse.

Francesco. Le influenze devono mettere in moto forze per fare cose nuove. La risposta efficace a influenze è una sorta di tradimento con gratitudine che dà risultati diversi da quelli delle opere studiate. Un tradimento che mira all'originalità stimolata da particolari soluzioni e dai procedimenti che le hanno prodotte. Mi riferisco a influenze e a insegnamenti che contribuiscono a sentirsi in situazione creativa in cui si opera solo con le proprie forze.

Quarto contrappunto



La concretezza della teoria e dell'astrazione

La teoria dell'arte, intesa come interpretazione dei fatti artistici, non dovrebbe trovare opposizioni, una volta chiarito che le interpretazioni sono varie e mutano nel tempo. Non ci dovrebbe essere difficoltà a riconoscere alle interpretazioni particolarità che distinguono la teoria dell'arte dalle teorie, tanto per dire, dalla legge della gravitazione universale e dalla quantistica alla relatività generale e speciale, dal marxismo alla psicoanalisi freudiana, dalla fisica nucleare alle verifiche sperimentali e alle applicazioni tecniche. Anche teorie di minore entità hanno rivoluzionato la conoscenza della natura, dell'uomo, delle strutture sociali, dei meccanismi economici, della comunicazione, e nella pratica le professioni e i mestieri, e i modi di vita in tutti i loro aspetti.

Il rapporto anche con le grandi teorie può avere un senso se si punta sulla funzione delle similitudini. L'affermazione secondo cui la composizione è "similitudine dell'universo" non invade un campo estraneo all'arte se assume come riferimento la legge della gravitazione universale. Non si dice altro che anche l'arte costruisce sistemi nel modo di mettere in relazione elementi molto diversi e in numero imprevedibile. Nel passaggio dalla teoria dell'arte alla teoria nell'arte le similitudini rispettano i propri limiti senza togliere all'arte bellezza, incanto, mistero. Spesso non solo perplessità ma radicale opposizione. Si riconosce che nella creazione artistica la riflessione e l'intuizione collaborino e che la composizione dia unità a elementi molto diversi, ma si respinge l'idea del valo-

re teorico dell'arte. La teoria e l'arte non appartengono a campi diversi?

La teoria particolare nell'arte non è debitrice di similitudini: la sua forza è l'astrazione che crea le qualità concrete della composizione che organizza forme, colori, linee di costruzione di figure e di fatti di natura, effetti di profondità, gradazioni e contrasti cromatici, flussi, energie, valori plastici. Nelle qualità della composizione si sperimenta il mistero, la meraviglia, la scoperta che sarebbe impossibile realizzare senza la forza dell'astrazione. L'astrazione manovra, senza un piano prestabilito, elementi diversi per creare alla fine un insieme unitario con una identità stilistica.

La teoria, secondo il campo, è diversa per operazioni e finalità. Nell'arte la teoria non riguarda né ipotesi, calcoli algebrici, funzioni superiori della geometria, modelli, spiegazioni con potere di previsione né esperimenti con variabili controllate per la significatività della ripetizione che è essenziale. L'arte, con la varietà incontrollabile e imprevedibile delle sue realizzazioni, è estranea alla chiusura di una definizione. Molte interazioni, a causa dell'eterogeneità dei poteri produttivi, sfuggono agli artisti come a tutti, ma tutti ne hanno bisogno per organizzare conoscenze e comportamenti, e dare spiegazioni anche se deboli o errate. L'insieme delle funzioni non solo dà una teoria vitale dell'arte che non rende statico ciò che per natura è mobile, ma è creativa di arte. Nella concretezza delle composizioni, irrealizzabile senza l'astrazione, la teoria non generalizza, non inquadra in categorie, non delinea caratteristiche univoche. E questo immerge l'artista in difficoltà che, se superate, danno intense esperienze di piacere e di soddisfazione.

La composizione è un mondo che domina la diversità, i contrasti, fa estensioni simboliche, annulla le dimensioni materiali che pure sono parte di scelte necessarie. Gli artisti, quando parlano di "dimensioni cosmiche", di "andare oltre il visibile", di "tendenza alla totalità" sono consapevoli dei limiti; nessuno è tanto folle e ridicolo da credere di avere a che fare con l'astrofisica o con la cosmologia. Sono in questione non arbitrarie amplificazioni ma esigenze interne all'arte.

Kandinsky non esagera mai e mai dimostra una superba sicurezza. Lo dice con preoccupazione e con modestia "La scienza dell'arte si avvicina al problema più scottante, più misterioso, più controverso e più ostico: quello della composizione". Nella struttura della composizione che mette in relazione elementi tanto diversi si realizza la "scienza dell'arte" che, per le sue particolarità, ha rapporti con le scienze naturali e fisico-matematiche e con le scienze umane.

L'equivalenza tra figurazione e astrazione, riferita alla forma, è acquisizione fondamentale di cui siamo debitori a Kandinsky. L'astrazione, come "suono interiore", è l'essenza dell'arte e perciò riguarda anche la figurazione. Kandinsky considera astratte anche opere di Giovanni Segantini e dice che *La Danza* 1910 di Henri Matisse e *Il toro* 1911 di Franz Marc "producono una impressione d'insieme astratta".

Proprio problemi ritenuti non risolvibili spingono a scavare nelle proprie capacità con ripetuti sforzi anche al limite del sostenibile. Gli insuccessi non scoraggiano. Alla fine, se non si arriva a soluzioni, non si è sconfitti. L'esperienza di difficoltà insuperabili insegna sempre qualcosa di nuovo.

Nell'avanzare della ricerca si vedono tratti più lunghi del cammino da fare. Molti tentativi e sbagli, prima che l'astrazione riesca a organizzare nella composizione elementi

diversi e opposti, irregolarità e complicazioni, e a dare carattere necessario a presenze a-logiche.

Una sorta di frammentazione verbale corrisponde alla varietà dei poteri necessaria per la formazione di opere. Che i poteri mentali siano nominati separatamente non vuol dire che ognuno ha una funzione autonoma. Io non so che cosa sia un'emozione non in rapporto a ciò che l'ha generata, che può essere più importante della reazione emotiva.

Gli artisti nell'interazione creativa, superano la frammentazione. A nessun potere spetta un posto fisso nel processo produttivo, con spostamenti lineari e reticolari, con indugi nei limiti di forme e sui toni dei colori. Nella scultura, diversi i problemi per i materiali e i procedimenti costruttivi, ma non cambia la necessità che tutti i poteri dallo stato di frammentazione concorrano a costruire strutture unitarie.

La frammentazione non contraddice l'identità stilistica di ogni composizione. L'artista opera nella diversità delle funzioni senza potere affidarsi a un piano. Se nasce una un'intuizione per servirsene ricorre alla riflessione; se si trova di fronte a un effetto casuale valuta se eliminarlo o prenderlo come suggerimento per modifiche. Il problema è sempre cosa fare per mettere la frammentazione sulla strada che conduce alla composizione. Un piano preventivo fa perdere le opportunità che non si sa mai come e quando si presenteranno. In *Vie allo studio della natura*, pubblicato in *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, Paul Klee scrive:

Nell'interpretazione dell'oggetto naturale s'inserisce una tendenza alla totalità (sia l'oggetto pianta, animale o uomo, e si trovi esso nello spazio della casa, del paesaggio o del mondo), per cui subito s'instaura un'interpretazione più vasta dell'oggetto in sé. E l'oggetto si dilata di là dal proprio fenomeno, dal momento che conosciamo il suo interno e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere.

Concretezza della teoria e dell'astrazione: non è una formula. È la realtà viva e profonda della struttura compositiva. È una situazione gremita di difficoltà per l'artista, ma non meno per il critico, e ancora di più per l'osservatore interessato e colto ma non specialista. Un insieme generato dalla creatività non è un linguaggio, ma un nuovo stato dell'essere.

Man mano che si riesce a capire qualcosa di nuovo della distribuzione degli elementi nella composizione, aumenta il grado delle complicazioni. Il critico non è giudice che emana sentenze, ma persona che fa esperienze dall'interno dell'arte. Il critico è giudicato dalle opere.

L'uso della geometria non pone limiti alla creatività, come dimostrano, ad esempio, Picasso, Braque, Kandinsky, Klee, Malevič. Altra cosa è l'astrazione geometrica in senso stretto o con variazioni che non riescono a dare un'anima alle opere. Mi riferisco sia agli italiani [Manlio Rho](#), [Mario Radice](#), [Mauro Reggiani](#), [Luigi Veronesi](#), [Alberto Magnelli](#), Piero Dorazio sia a [Victor Vasarely](#), [Josef Albers](#), Barnett Newman, Kenneth Noland, Frank Stella, Max Bill, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly.

In non pochi casi le elementari strutture geometriche si annullano nella presunzione dei monocromi (Malevič è un caso particolare per la grande varietà delle sue ricerche). Si complica il discorso se ci riferiamo a František Kupka, [Theo van Doesburg](#), [Piet Mondrian](#). La loro astrazione geometrica non solo ha alle spalle opere pittoriche originali ma, nell'apparente semplicità, ha sviluppi essenziali nel quadro storico delle avanguardie del Novecento. Fuori dell'astrattismo geometrico abbasserei i toni nella celebrazione di Marc Rothko. Prima dei *Senza titoli*, iniziati nel 1949 e che gli danno una fama che lo colloca tra i grandi del Novecento, ha una produzione di scarso interesse. A differenza di Jackson Pollock e di Willem de Kooning che sono artisti di al-

to livello rispettivamente prima del *dripping* e della struttura *all-over* (1946) e di *Donna I* 1950-52. Ma il mio giudizio su Rothko non cambia, anche se non si tiene conto delle opere non originali anteriori al 1949.

Ripetizione e dipendenza da principi imm modificabili sono diffuse anche nella scultura. Donald Judd, Richard Serra, Carl Andre, assertori della *minimal art* con opere di dimensioni inutilmente grandi e, a volte di dispendiosa costruzione, vantano l'inespressività in esclusiva e la realizzano.

In altri casi, artisti con inizi originali, in seguito perdono il senso del suono interiore, della particolare astrazione pittorica o plastica. Livello basso quasi in tutti i casi in cui per convinzione si assegna superiorità alla bidimensionalità e ai colori fondamentali, con aperta negazione della libertà della creazione artistica. Anche di fronte a grandi nomi, la critica deve avere mezzi e coraggio per rivedere interpretazioni, senza essere sicuro di evitare errori. L'importante è che ne abbia coscienza e continui la ricerca. L'attività del critico, come quella di ogni ricercatore, è sempre nella mobilità dei problemi. Mutamenti e nuove scoperte sono propri di ogni attività che abbia a che fare con problemi.

La funzione teorica è propria del pensiero anche in rapporto alle esigenze ordinarie di vita, ma è la rilevanza che fa la differenza. L'artista lavora su collegamenti, costruisce con tutti gli elementi materiali e simbolici a un insieme, supera il contenuto della rappresentazione con estensioni in direzioni non visibili, in dimensioni non misurabili, in significati non ordinari. Niente è ordinario nell'arte. La funzione teorica che inquieta le ricerche è la forza della mente che va in profondità e con l'astrazione spinge a inventare nella concretezza delle opere inesauribili novità che aprono un seguito di scoperte e affinano la comprensione nella persistenza del mistero.

Quarto tempo



Francesco. Non è esagerato considerare un'opera d'arte un mondo a "similitudine dell'universo". La similitudine, che non è una definizione, riconduce l'opera nelle particolari caratteristiche della composizione. Per la similitudine non ho trovato né negli artisti né nei critici una spiegazione in fondo è molto semplice. La composizione è un sistema in cui agisce, ma non è una corrispondenza, l'analogia della legge di gravitazione universale. Elementi diversi per dimensioni, "peso", distanza e altre caratteristiche hanno dei rapporti che creano l'armonia della composizione, analogia dell'armonia dell'universo. Alle vibrazioni delle "stringhe" corrisponde la perenne vitalità delle opere. Nella similitudine la composizione è un mondo libero da corrispondenze a dimensioni materiali, a determinazioni realistiche e descrittive. Un dipinto o una scultura o qualsiasi altro tipo di realizzazione artistica hanno vitalità perché conservano forza di processo in formazione. La similitudine si estende anche alla diversità dei poteri produttivi che danno unità alla composizione. Non è negativo il fatto che della diversità si può riferire solo con una sorta di frammentazione verbale. La riflessione, l'intuizione, l'inconscio, il caso sono tutti operanti, ma di ciascuno non si sa quando interviene e come si comporta. L'accento ora su una funzione ora su un'altra non indebolisce la loro connessione nelle realizzazioni.

Gloria. Funzioni diverse, ma che collaborano. Se si è presi interamente dalla riflessione senza ottenere risultati, l'improvviso e inaspettato intervento dell'intuizione potrebbe trarre fuori dalle difficoltà. Succede anche il contrario.

L'intuizione, acquista efficacia, se si combina con l'intervento della riflessione.

Francesco. Per la realtà dell'arte uso l'espressione "arbitrio necessario". Parole o espressioni opposte possono avere lo stesso significato o non essere in disaccordo. Cézanne può dire solidificare le forme e fare sentire la presenza dell'aria, la non-oggettività di Malevič e l'oggettività di altri autori mirano alla stessa cosa; Kandinsky parla di forme venute "da sé" e di "forze misteriose estranee all'artista", ma anche della necessità di "imbrigliare", di "guidare" le forze di "calcolo" per dare fondamento all'affermazione "la creazione di un'opera d'arte è la creazione di un mondo" che discredita e sostituisce l'oggetto. Per Léger l'arte realizza "valori di sostituzione", Bacon insiste sull'ossessione e sul caso, ma è convinto che "la grande arte è profondamente ordinata". Le contraddizioni verbali sono apparenti e non lasciano fuori nessun potere.

Gloria. La creatività integra funzioni diverse senza una strategia. Un'intuizione che sembra improvvisa, ha una incubazione e per svilupparsi si rapporta alla riflessione. E il caso? È da riconoscere e da verificarne il valore per ciò che si vuole fare.

Francesco. Sì, ma produrre che cosa? Lo sintetizzo in un principio apparentemente semplice: "L'arte è reale, non realistica". Nel "reale" ci sono tutti i modi di espressione creativa, le infinite variazioni di stile. Le parole in apparenza arbitrarie degli artisti sono necessarie per non lasciare fuori la diversità delle forze. Parlare di realismo, ad esempio per Courbet, è inesatto. Se la sua arte fosse realista, sarebbe fuori dell'arte.

Giulia. La materia e le dimensioni contribuiscono a fare della composizione un mondo se perdono le qualità ordinarie.

Francesco. A proposito di parole, gli artisti dicono innocenti bugie. Kandinsky per tre volte parla di *Primo acquarello astratto* 1910 che è uno studio per *Composizione VII* del 1913. Sul retro di una piccola opera di Malevič, *Mucca e violino* 1913, considerata la prima a-logica, una scritta autografa con data 1911: “Confronto a-logico tra due forme ‘violino’ e ‘mucca’ come momento di lotta contro la logica, la naturalezza, il senso comune e il pregiudizio borghese”. L’opera è del 1913.



Kazimir Malevič, *Mucca e violino*
1913

Enrico. Il 1913, un anno fecondo. Malevič crea le scene e i costumi per l’opera *Vittoria sul Sole* del musicista e pittore Michail Matjušin e dello scrittore Aleksej Kručënych. Un’opera innovativa in tutti i suoi elementi. Il suprematismo

inizia nel 1915. Nello stesso anno passa da dipinti ricchi di forme geometriche e di colori con o senza titoli figurativi a composizioni semplici con due figure. E nel 1918 *Quadrato giallo* e *Quadrato bianco su fondo bianco*.

Francesco. Del 1913 è anche il *Ritratto di Michael Matjušin*, a-logico, è lontano dal cubismo. Forme geometriche piane e solide disposte in apparente confusione, specie con sovrapposizioni, danno rigore a irregolarità di difficile invenzione.



Kazimir Malevič *Ritratto di Michael Matjušin* 1913

Per Malevič “l'arte deve procedere non verso la riduzione o la semplificazione ma verso la complessità”. La diversità che è la forza dell'arte genera critiche che a distanza di tempo è facile considerare ingiuste. Malevič si trova contro da una parte Chagall (a Vitebsk dirigeva gli Atelier liberi) che denuncia il “terrore suprematista” e dall'altra i costruttivisti le cui critiche si riassumono nel giudizio di Tatlin: “Il suprematismo non è altro che la somma di tutti gli errori del passato”.

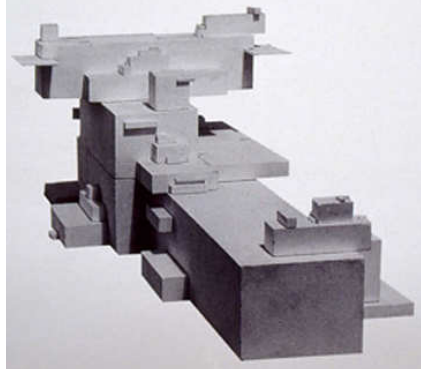
Eliseo. *Suprematismo* 1915, un'opera non oggettiva che “procede verso la complessità”. La disposizione delle forme è varia per direzioni, dimensioni, colori e per l'irregolarità di linee e di curve, di accenni di frammentazione.



Kazimir Malevič, *Suprematismo* 1915

Francesco. Nel 1919 l'artista passa dalla “imperfezione del pennello arruffato” alla “sottigliezza della penna”, ossia dalla pittura all'attività teorica e all'architettura. Molti i progetti grafici o in gesso (*architektony* e *planity*) che furono molto apprezzati. Il suprematismo architettonico è necessari per portare l'arte nella rivoluzione sociale. Scritte dell'artista su un progetto spiegano l'estensione suprematista.

Suprematismo *planit* nella struttura del gruppo 2, forma ‘a F’. I materiali sono: vetro bianco smerigliato, cemento, acciaio, ferro; il riscaldamento è elettrico, il *planit* non ha camini. Il *planit* è dipinto prevalentemente in bianco e nero, eccezionalmente in rosso [...]. Il *planit* deve essere universalmente tangibile per l'abitante della Terra. Può stare dovunque, sopra o dentro la casa, può vivere altrettanto bene dentro che sul tetto del *planit*.



Kazimir Malevič, 'Planit' del pilota 1924

Malevič fa mostre in patria e all'estero, e ha rapporti molto attivi con il mondo artistico. Visita il Bauhaus, conosce Kandinsky, Arp, Schwitters, Gabo, Le Corbusier. La novità della sua architettura sociale non sfugge agli artisti del Bauhaus, e a Mondrian e a van Doesburg. che costruiscono un *planit*, seguendo i progetti di Malevič.

Gloria. La mente torna sempre alla varietà dei modi con cui qualità contrastanti partecipano con carattere di necessità alla creazione di una struttura unitaria, la composizione.

Eliseo. Se un'idea emoziona, si tenta con una serie di disegni di abbozzare una soluzione. Ma è nel corso dell'attività che, secondo i risultati parziali raggiunti, si decide come proseguire. Distorsioni, deformazioni, colori che non rispettano l'oggetto, forme che rifiutano la determinatezza sono caratteri di particolari soluzioni stilistiche. Ce ne sono tanti altri egualmente validi.

Gloria. Le soluzioni che siano figurative o astratte sono suggerite anche dalla natura. Nella quale si scopre un'orditura geometrica, e sono linee di diverso andamento, forme, rap-

porti, tagli di luce, piani di profondità. Il formarsi dell'opera costa fatica ma non si avverte, anzi, se i risultati sono positivi, si prova piacere.

Giulia. Hai scritto che l'arte o è poesia o non è arte. Sono sicuro che l'uso del termine poesia non è in contrasto con le argomentazioni con cui sostieni il particolare valore scientifico dell'arte.

Francesco. Non è una definizione dell'arte. Del resto la poesia non è un esclusivo genere letterario, ma è presente nella narrativa, nella saggistica, nella musica, ad esempio, ed è un modo di sentire la qualità dell'arte. Kandinsky non ricorre a una semplificazione quando distingue la matematica dalla "matematica artistica". L'affermazione va vista nella teoria della composizione a cui lavorò dal breve scritto *Dello spirituale nell'arte* 1910 a *Punto e linea nel piano* del 1926 e oltre. Per analogia si può parlare di scienza artistica per la struttura della composizione, una sintesi che estende ciò che rappresenta, dà indizi di spazi e di tempi non misurabili, che è movimento nella sua profondità vitale, accoglie miti che scavano nelle vicende umane e nel mondo, partecipa ai fatti attuali trasformati dai simboli e dal trattamento formale. Il carattere scientifico dà concretezza della particolare realtà dell'arte. È come dire che l'astrazione lavora per la composizione con qualità che vanno oltre ogni forma astratta e hanno la stessa funzione nella figurazione.

Enrico. Quanto dici, trova appoggio in Kandinsky:

L'arte colloca accanto al mondo 'reale' un nuovo mondo, che esteriormente non ha nulla a che fare con la 'realtà'. Interiormente questo nuovo mondo è soggetto alle leggi generali del 'mondo cosmico'. Così accanto al 'mondo della natura' il mondo dell'arte: un mondo altrettanto reale, concreto.

Francesco. Arriviamo sempre alla stessa conclusione. È la composizione costruita con elementi diversi e da funzioni diverse che dà particolare valore scientifico all'arte, qualora le trasformazioni creino un mondo oltre il visibile e incomparabile con il mondo della natura. Il piccolo è grande (dimensioni cosmiche), il limitato è illimitato, ciò che è fermo si muove. Kandinsky e Klee, sostenitori della scienza dell'arte, si arrestano davanti a una X. È la prova che si sono portati molto avanti.

Giulia. L'arte amplia e riduce. L'ampliamento è negli spazi pittorici e plastici e la riduzione è nella loro esistenza materiale.

Francesco. Gli artisti osservano, scavano, scoprono accordi e contrasti, usano nei modi più diversi gli elementi del comporre con la forza della necessità; estendono e trasformano nella materia le esperienze e ne fanno un mondo "umano".

Giulia. Le opere comunicano sensazioni fisiche. Vari gradi di luminosità; caldo, freddo; leggero, pesante; pungente, morbido; acuto; vicino, lontano; profondo, sporgente. Anche sensazioni emotive come sereno, agitato, quieto, mosso, triste, allegro, tetro, musicalità, dolcezza.

Francesco. Hanno valore simbolico anche i colori: verde-speranza, giallo-gelosia; rosso-ira; azzurro chiaro-innocenza. Se le corrispondenze simboliche fossero univoche e puntuali, si arriverebbe a una sorta di prontuario. Forme, linee, colori, velature, trasparenze si diversificano nell'ordine creativo.

Enrico. Il pittore figurativo non è avvantaggiato nel rappresentare sensazioni fisiche e psichiche. La figurazione può essere vitale se è l'astrazione fa emergere qualità, ad esempio leggerezza, limite, radicamento. Dal trattamento della mate-

ria nascono immagini che esprimono stati d'animo, ci sia o no riferimento particolare a oggetti, a persone, a fatti di natura.

Eliseo. Le idee non mancano, anche con intensità emotiva, ma spesso c'è qualcosa che disorienta di fronte alla necessità di mettere in movimento forze capaci di produrre.

Francesco. Nell'espressione anche senza averne coscienza. Sono attuali i ricordi ma anche i miti non arbitrariamente inventati, ma carichi di realtà. Nei miti il nuovo è anche arcaico. Una sorta di alfabeto senza fine di simboli.

Gloria. Una delle sculture di cui ho più viva memoria è *The Last Judgement* di Antony Caro, un insieme imponente di 25 opere che lo scultore inglese realizza tra il 1995 e il 1999 in terracotta, calcestruzzo, legni diversi, ottone e acciaio ed espone per la prima volta a Venezia nel 1999. L'opera l'abbiamo vista noi insieme.

Francesco. È un'opera che mi perdura nitida nella mente per la forza delle idee e la qualità delle soluzioni, ben oltre un sicuro mestiere applicato a materiali diversi.

Giulia. I materiali di molte opere si scoprono solo con l'osservazione attenta e l'aiuto dell'autore. Pietre, vetri, specchi, cartoni, fotografie, legno, elementi plastici e metallici, stoffe, sabbia, gesso, silicone, frammenti trovati e chissà quante altre cose l'invenzione utilizza con radicali trasformazioni e con il potere di farne un insieme.

Eliseo. La pittura non si limita ai pigmenti e la scultura va oltre il legno, la creta, il bronzo. Un tuo libro del 2002 riconosce questa situazione e ha come titolo *La tridimensionalità nell'arte contemporanea*. Perché non ampliamo lo sguardo a qualche scultore? Propongo Louise Nevelson.

Gloria. E io Louise Bourgeois. Le due artiste interessano anche per l'uso di una grande varietà di materiali.

Eliseo. In una prima impressione le opere di Louise Nevelson sembrano città deserte. Facciate aperte, solitudine, silenzio. Ma è un mondo vitale. Il bianco, il nero, l'oro sono tutti i colori e simboli primari.

Gloria. L'artista ha vita difficile come donna e per la novità delle sue costruzioni. Solo nel 1958 (e 58 erano i suoi anni) per un riconoscimento anche economico: un contratto con la famosa Martha Jackson Gallery di New York.

Francesco. Con materiali poveri crea assemblaggi monocromi (neri, bianchi, dorati) con partizioni e ritmi: un'architettura di fantasia. I materiali sono in prevalenza extrartistici. Colonnine, sedie, gambe di tavoli, modanature, cassette di ogni tipo sono organizzati in un elemento singolo, come in *Buio totale* del 1962, o in numerosi compartimenti regolari. In *Lo specchio di nozze all'alba* del 1958 se ne contano 54. Il rapporto tra regolarità dei contenitori e irregolarità dei contenuti crea

un'atmosfera una che disorienta e induce riflessione non del tutto priva di ansia. Non si sa di che cosa si tratta e che cosa accade.



Louise Nevelson, *Marea reale II* 1960

Enrico. L'artista continua a servirsi del legno anche quando intraprende costruzioni con alluminio, acciaio-corten, plexiglas. Il nero è pace, quiete, grandezza, eccitazione. L'oro è elemento primario del creato: nascita di luce (alba), luce piena, intreccio di riflessi, l'infinito e il piccolo che si riescono a catturare nelle costruzioni architettoniche.

Giulia. Louise Nevelson si definisce "architetto delle ombre", apparizioni che, mentre sembrano sul punto di sparire, modificano scorci di mondo. L'ombra diventa spazio plastico. Si considera anche "architetto della luce". Nei titoli, frequente il termine *Dawn* (alba, prima luce).

Francesco. Degli artisti m'interessano anche i volti, volti che comunicano con noi. Non conosco volti che dicono di sé più di quello di Louise Bourgeois. Non mi riferisco solo a una fotografia di Robert Mapplethorpe del 1982 in cui è ritratta sorridente con una sua opera – *Fillette* 1968 – sotto il braccio: grande fallo con cui si era presentata al fotografo, lei dice, per sentirsi sicura e vincere l'ansia. Nel ritratto è



sorridente, aperta, ingenua. Lei collega erotismo a delicatezza, al bisogno di proteggere e di essere protetti. Nella varietà di materiali e di stili, simboli antichi e universali: sesso, libertà, amore, corporeità, morte.

Louise Bourgeois

Gloria. Non dimenticherò mai le opere di Luise Bourgeois esposte nel 1999 alla Biennale di Venezia. Mi fermai a guar-

darle a lungo, non riuscivo a procedere oltre. Teste, torsioni, figure che sembrano bambole o loro parti, rivelano un'umanità forse sconfitta definitivamente. Le forme nascono da stoffe cucite, e sono ferite deturpanti. L'efficacia delle opere è particolarmente forte. Si trovano insieme la finzione delle bambole e la tragedia vera dell'essere donna.

Francesco. Nel suo libro *Destruction of the father. Reconstruction of the father. Writings and interviews 1993-1997* l'ambiguità non morbosa del sesso è in rapporto alla necessità di conquistarsi la libertà di creare in una società maschilista. Bourgeois organizza lo spazio, gli dà un ordine. Negli scritti e nelle interviste fa riferimento alla geometria ("Figure geometriche, cerchi, semicerchi, punti, linee, vettori... erano il mio vocabolario e ancora lo sono"). Ritorna spesso sulle contraddizioni della sessualità: è forza creativa e fragilità, vitalità e paura, attività e passività, distruzione e seduzione.

Eliseo. Le sue parole. "C'è sempre stata una suggestione sessuale nel mio lavoro. A volte sono stata totalmente concentrata sulle forme femminili – i seni come nuvole. Spesso devo confondere l'immaginazione: seni fallici, maschio e femmina, attivo e passivo". Distruzione anche del padre con l'atto estremo dell'antropofagia. La fantasia esorcizza la paura, libera dalla passività. "[La gente] deve capire che io ho equiparato sesso e assassinio, sesso e morte. Potrebbe non comprendere mai il problema di questa equiparazione. [...] Dovrei non inseguire questo mistero, ma è ancora un mistero e ancora lo inseguo...il senso della morte distrugge il vostro senso del gusto nel sesso. È lo stesso momento, quando morte e sesso fanno tutt'uno, che io voglio ottenere nella mia opera."

Gloria. Nel 1991 in occasione della mostra del primo ciclo *Cells* (gabbie) in catalogo uno scritto di Bourgeois ci fa conoscere cose importanti che vanno oltre la sua persona e la sua arte.

Quello che accade al mio corpo deve ricevere una soluzione formale astratta. Così puoi dire, il dolore è il riscatto dal formalismo. [...] Le *Cells* rappresentano vari tipi di dolore: fisico, emotivo e psicologico, e mentale e intellettuale. Quando l'emotivo diventa fisico? Quando il fisico diventa emotivo? C'è circolarità.

Giulia. L'arte può acquistare grande valore, ma mai potere. Le *Cells* sono simbolo di sofferenza, di costrizione, di sesso sostituito, di stato di malattia e di senso della morte. Danno un contributo all'inquietante, dolorosa complessità l'uso della diversità dei materiali: acciaio, vetro, specchio, legno, alluminio dipinto, luce elettrica, marmo.



Louise Bourgeois, *Cell XXVI* 2003

Francesco. “Per me, dice Louise, la scultura è il corpo. Il mio corpo è la mia scultura”.

Quinto contrappunto



Vitalità

All'esperto basta una prima impressione, un colpo d'occhio per sentire se dipinti e sculture hanno o no vitalità. Che è qualità interna all'arte quale sia il tipo di rapporto tra i vari elementi nella composizione. È attiva anche nella staticità di opere che non ricorrono a effetti di movimento, perché non di effetti si tratta ma di soluzioni stilistiche.

Per essere sicuri di avere capito qualcosa di essenziale dei modi diversi di realizzare la vitalità, è necessario il riscontro sulle opere per verificare scrupolosamente le nostre osservazioni.

In ogni dipinto di Caravaggio la vitalità è un campo di forze che investe tutto ciò che rappresenta: figure umane, oggetti, ambiente, atmosfera. In *Sette opere di Misericordia* 1606-1607 la qualità pittorica va oltre gli audaci rapporti degli elementi nella composizione. Non è in questione la morfologia. È un campo di forze anche l'opera giovanile *Canestra di frutta* 1594-1598. Caravaggio muore nel 1610, a trentanove anni. Le sue opere, in grande maggioranza, sono giovanili.

Nelle battaglie l'effetto di movimento è obbligatorio? Ne sono esempi le battaglie di Salvator Rosa e di Jacques Courtois? Paolo Uccello dimostra il contrario per come realizza la vitalità nel trittico *La battaglia di San Romano* del 1435-1440, disperso tra Firenze, Londra e Parigi. Osserviamo la tavola centrale agli Uffizi di Firenze. La molteplicità dei punti di fuga accentua la distinzione tra primo piano e sfondo e dà solidità con effetti plastici alla costruzione simmetrica. La disposizio-

ne dei cavalli ne è l'essenziale orditura: tre cavalli bianchi, uno al centro, e gli altri ai due lati, affiancati ciascuno da un cavallo rosa; nella parte in basso, abbattuti, due cavalli grigi azzurro. In alto e estranea al luogo dello scontro, la geometria a larghe maglie dei prati collinari con una scena di caccia. La simmetria va oltre l'istantanea e il fermoimmagine. La staticità dei vari elementi (armigeri, destrieri, lance impugnate o spezzate, ambiente naturale) nella griglia geometrica che amplia e divide i piani, la simmetria, i colori freddi creano un'atmosfera fantastica d'intensa vitalità.



Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*

Un'opera di Paolo Uccello, di costruzione diversa *Diluvio universale e recessione delle acque*, affresco del 1444-1447 nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella di Firenze conferma che la vitalità è indipendente dalla morfologia e può ignorare del tutto effetti di movimento.

Che la vitalità sia generata non solo da contrasti di forme e di colori, da andamento di linee, da trasparenze, da velature, da irregolarità lo dimostrano tanti altri modi, anche in aperta

contraddizioni. È il diritto della creatività. Ci sono velature e trasparenze nelle opere di Delaunay, di Kandinsky, di Klee, di Kupka, ma sono assenti in Léger, negli *Otages* di Fautrier e più avanti, in de Kooning e in Pollock e nel ciclo delle *Venezie* di Fontana anche senza ricorrere alla pasta alta. Le linee? Leggere nel costruire figure nell'ambiente (Picasso) o insistite incisioni nella materia (de Kooning). L'irregolarità? A parte i monocromi (validi non nella ripetizione ma nella ricerca di soluzioni diverse), ci sono composizioni astratte che utilizzano con rigore i quadrati (la serie *Omaggio al quadrato* di Albers iniziata nel 1950) o in prevalenza rettangoli (le opere dissonanti di van Doesburg in polemica con Mondrian). Nella scultura non potrebbero essere più lontani Miró e Moore, Calder e Bourgeois, Smith e Nevelson.

In soluzioni realistiche, anche di alto virtuosismo, è assente la vitalità che assicura alle opere esistenza perennemente nuova. Il loro presente ha già conquistato il futuro.



Pablo Picasso, *Ma jolie* 1911-12



Arlecchino 1915

Non pochi artisti creano opere non solo diverse ma opposte anche a distanza di pochi anni o addirittura contemporaneamente. Quanto a varietà, imbattersi in Picasso è inevitabile. “*Ma Jolie*” (*Donna con chitarra*) è del 1911-12, opera rigorosamente cubista per il moto instancabile delle forme geometriche che accennano a un aspro modellamento nelle distorsioni, nelle parziali rotazioni che moltiplicano le posizioni dei piani. L’andamento ascensionale e in profondità, e la reversibilità concorrono ad aprire mutevoli spazi. Linee nascono dalle forme per prolungamento e sono indipendenti nel tratteggio quasi nascosto. Picasso non ci fa aspettare molto per darci soluzioni opposte. Già i *papier collés* del 1912-14, contemporanei del cubismo, ne sono lontani, ma è in opere come *Arlecchino* del 1915 che la geometria cambia radicalmente e costruisce con forme bidimensionali, a piastre sovrapposte in modo incongruo anche sulla parte centrale della figura che nella forma nera fino alla testa fuori scala, accoglie i tipici colori della maschera. Il nero libera lo sfondo da limiti dimensionali e nel contrasto dà forza al bianco che in parte duplica la figura.

I modi di essere della vitalità ci rivelano qualcosa che oscilla tra l’aprirsi alla profondità e l’avvertire un senso di leggerezza e di elevazione. Una sorta di trepidazione che cambia continuamente ritmo. È normale sentire inadeguatezza e limitazione anche di fronte a opere che ci hanno detto tante cose di sé, ma non tutto, un tutto mai raggiungibile. Chi ritiene di avere raggiunto la comprensione definitiva non può sperimentare la vitalità. Se ci fermiamo a quello che sappiamo di un’opera (e può anche essere una conoscenza avanzata), restiamo esclusi da aspetti essenziali che si sarebbero rivelati nel seguito della ricerca.

Un'opera anche se osservata e studiata tante volte continua a sfidarci con l'instabilità e l'incertezza, che sono necessarie per raggiungere strati più profondi: ci colpiscono nuove qualità, in rappresentazioni di persone e di fatti di natura o in costruzioni astratte.

E se parlo di opere che mi sono familiari? Se non ho interesse a scoprire aspetti nuovi, perdo i contatti con la vitalità. *Quando parlo di un'opera, non so se dico cose interessanti, ma mi devo interessare alle cose che dico per comunicare. Quando dal parlare in pubblico passo alla scrittura, il rapporto tra interesse e apprendimento si rafforza perché l'area da esplorare è per me quasi tutta nuova.*

Provare interesse è una necessità. Sono le opere che lo richiedono. È vero interesse se, mentre parliamo, scopriamo qualità che ci sorprendono. Anche quando spieghiamo ad altri le caratteristiche di un'opera, aggiungiamo qualcosa di nuovo a quello che sappiamo. L'interpretazione non rinnovata da interesse è una sorta di autopsia sull'opera.

L'interesse per il nuovo porta spesso a parlare lentamente e non c'è vuoto silenzio in brevissime pause. È il ritmo della riflessione. Il tempo non si allunga; è quello che le opere richiedono per approfondimenti ed estensioni. Avvertire vitalità fa tutt'uno con l'interesse ad apprendere aspetti nuovi. Quando parlo di arte, io sono il mio primo allievo. Provare interesse è la condizione per interessare. Una sorta d'improvvisazione che una forza interna spinge alla ricerca di qualità nuove.

Chi ascolta deve avere il tempo di riflettere per costruire e sentire nel profondo nuove conoscenze. L'intuizione non sfugge a questa logica: anche se è rapida e improvvisa nasce da incubazione non avvertita, altrimenti svanisce. Riflessione, intuizione, emozione: ciascuna non è compiuta in una propria funzione. E non si sa come interagiscono.

Quinto tempo



Francesco. Come si formano le idee e come per alcune di esse si è spinti a esprimerle con mezzi artistici? Il critico cerca di ricostruire fatti e circostanze che sono essenziali per capire le soluzioni.

Gloria. Anche l'artista è interessato a questo problema. Ne parla in interviste con critici e gli dedica appunti o veri saggi. Un materiale, più che utile, indispensabile.

Francesco. Certamente, ma restano lacune indipendenti dai critici e dagli artisti. La situazione di influenze e di rapporti in cui tutti siamo, è intricata e disorientante. Il grado di difficoltà non cambia nel trattamento artistico delle idee, riguardino grandi problemi o fatti apparentemente irrilevanti. È importante conoscere le tendenze anche quanto a temi. Mi sembra in crescita il numero degli artisti che s'ispirano ai problemi attuali, dalle condizioni dei più svantaggiati ai diffusi crimini di guerre e di terrorismo al dilagare delle ingiustizie e della corruzione nelle società che dovrebbero combatterli.

Giulia. In molti casi si nota che gli artisti mettono forza e insistenza nelle opere riguardanti fatti attuali come se potessero determinare quasi immediatamente effetti pratici.

Eliseo. L'arte, come la cultura progressista, non è chiusa in una zona sicura in cui lavorare liberamente. All'artista interessa partecipare senza ottimismo a una situazione di grave crisi che coinvolge tutti. Sul piano personale gli artisti vivono con dignità delusioni e rare soddisfazioni. Sanno bene che i

riconoscimenti in molti casi dipendono da fattori estranei all'arte.

Enrico. I problemi irrisolti che riguardano esigenze primarie hanno conseguenze così gravi che quando parliamo di arte dobbiamo avere la consapevolezza che, senza svalutarla, è un ambito limitato. Certo si vorrebbe che anche in questo ambito le cose andassero meglio.

Giulia. Fare sentire nelle opere problemi del nostro tempo e esigenze di radicali mutamenti sociali richiede impegno morale, ma è la qualità delle soluzioni che conta.

Gloria. Imbarazza parlare della sincerità di sentimenti non sostenuta da talento. Imbarazza per la buona volontà di artisti che non riescono a superare il contenutismo. È ingeneroso e inopportuno criticare artisti volenterosi ma mediocri, a meno che non abbiano la protezione del mercato. Se è attività libera e innocua, lasciamola alle illusioni di chi ci crede.

Francesco. C'è da augurarsi che contenuti importanti per la rilevanza dei fatti a cui si riferiscono, trovino artisti capaci di dargli una identità stilistica, necessaria anche per avere efficacia comunicativa. D'altra parte la vita con le sue vicende dolorose, con le conseguenze di gravi ingiustizie e di intoccabili privilegi non è materia grezza dell'arte.

Enrico. È naturale cercare di capire le situazioni in cui lavoriamo. La capacità di agire è messa sempre a dura prova. Se si attiva, anche quando siamo in difficoltà, ci cambia non solo nel profondo. Si risvegliano anche forze fisiche. Si passa dalla stanchezza e dalla svogliatezza al vigore che spinge il bisogno di produrre. L'attività mentale, funzione organica, la sentiamo in tutto il corpo. Se non ci sono impedimenti di serie malattie o di sofferenza per gravi perdite, la stanchezza si vince

con l'attività, cosa che meravigliano noi per primi. La voglia di realizzare qualcosa di nuovo è solo l'inizio e non importa che l'artista non sa con sicurezza su quale strada mettersi.

Eliseo. La sfida è soprattutto con noi stessi. Siamo interessati a giudizi liberi che ci aiutino a vedere le nostre opere come dall'esterno, staccate da noi, ma è nella solitudine dello studio che, con le nostre forze, affrontiamo i problemi. Le difficoltà richiedono sforzi, ma se sono produttivi danno una intensa soddisfazione che non ha bisogno di segni esterni.

Giulia. Spesso in opere finite l'artista trova non solo imperfezioni non difficili da eliminare ma la debolezza dell'insieme. Anche opere ritenute non riuscite, insegnano sempre qualcosa.

Enrico. Ho rispetto per i critici (e dispiace che non siano molti quelli che lo meritano), ma non è meno importante l'autocritica che segue tutto il corso del lavoro e valuta man mano i risultati e decide come proseguire. Periodi di scoraggiamento e d'inattività s'incrociano con periodi di soddisfazione.

Francesco. L'artista non è un flusso di creatività inarrestabile. Finita un'opera, ha bisogno di tempo, spesso non breve, per iniziarne una nuova. Questo vale anche per i grandi artisti portati ad alzare il livello dei problemi da affrontare.

Gloria. Una parentesi. Non so se abbia senso parlare di una qualità che si ritiene priva di consistenza critica. Mi riferisco a una particolare bellezza, posso definirla semplicemente *bellezza bella*. È esperienza molto comune l'attrazione di opere, fedeli o no alla morfologia, di magica bellezza. Ad esempio, un particolare della *Primavera* di Botticelli, la *Camere vicino al mare* di Hopper. Da una parte l'assoluto di un volto lonta-

no enigma, natura nella natura, che puoi solo contemplare, e dall'altra l'assoluto del sole su una parete e del mare che all'orizzonte incontra il cielo, ed è un altro taglio che si perde in lontananza.



Sandro Botticelli *La Primavera* (part.) 1478-1482

Giulia. Forse è questo che intendi per bellezza bella. Un volto, un nudo, un sorriso, la calma e il silenzio di un limite lontano, la luce che diventa assoluta nel taglio su un muro nudo. Lo so, sono qualità proprie dell'arte. Le opere quale sia la loro morfologia sono sempre belle, ma in alcune opere la bellezza riguarda anche la morfologia e la sua particolare evidenza ci colpisce. È una esperienza non priva di importanza, anche se, come giustamente è stato notato, la bellezza bella non richiede nuove considerazioni critiche.

Francesco. Le qualità attribuite a opere, figurative o astratte, con bellezza bella non istituiscono un genere nell'arte, ma danno rilievo a una particolarità morfologica. Quasi sempre è attrazione improvvisa come davanti a un fatto di natura. Non c'è distinzione di epoca.



Edward Hopper, *Camere vicino al mare* 1951

Enrico. Il volto di Giuditta di Caravaggio, isolato dalla scena sanguinaria; *Schieramento sulle verticali (Cattedrale)* 1913 di František Kupka che immerge nella luce e toglie peso alle strutture architettoniche e limiti allo spazio; *Visitazione* del Pontormo, incontro che sembra non finire mai; *Sole in Piazza San Marco* 1961 di Fontana, un fulgore invade la piazza e le architetture sentono il mare, effetto della stesura corposa della materia.

Francesco. Particolari opere sembrano avere una doppia bellezza, quella misteriosa dell'arte e quella propria della morfologia "bella". Il metodo esegetico non cambia, ci sia o no la "bellezza seconda", che non è un grado aggiuntivo.

Gloria. Non ci adagiamo tranquillamente sulla bellezza bella. È da vivere non come semplice alleggerimento ma come esperienza con un particolare fascino. Abbiamo il diritto di non essere sempre nell'inquietante complessità dei problemi che, del resto, se è produttiva, ci dà gioia

Eliseo. La bellezza bella è legata a scelte personali, su cui ci può essere scambio d'idee ma non discussione. Niente di più lontano dal conformismo che domina il mercato, dove

dell'artista si apprezza una tipicità iconica inevitabilmente ripetitiva. Di questo sono consapevoli gli artisti che in grande maggioranza la favoriscono e in qualche misura contribuiscono alla confusione in fatto di qualità e di valutazioni.

Francesco. Lucio Fontana è un grande artista. Basterebbe la varietà delle cose che ha fatto prima dello spazialismo, come scultore che si serve soprattutto della creta modellata o graffita. Di non minore importanza le sculture del 1934, costruite come un segno, con l'inserito o no di un elemento di ceramica colorata. Con Fontana ho parlato a lungo nel suo studio di Milano, dimostrandosi molto collaborativo nel mio lavoro sulla prima monografia su i suoi disegni. Specie i tagli ebbero grande successo e questo non lasciò Fontana indifferente: ne fornì in grande abbondanza al mercato. Possedere un Fontana con i tagli ancora oggi è come appartenere a un club esclusivo. Fontana considerava questa produzione di livello commerciale e perciò da vendere a bassissimo prezzo nei supermercati e non nelle gallerie. È quanto mi disse da grande artista e da uomo onesto.

Giulia. E che dire del grande numero delle *Piazze d'Italia* degli anni Cinquanta di Giorgio de Chirico? Particolarmente per il periodo 1910-17 gli fu riconosciuta una posizione preminente in Europa. Le *Piazze* riproposte, insieme a opere con altri soggetti, sanno di morta imitazione.

Francesco. Un artista è un professionista e legittimamente può dedicare parte dell'attività alle esigenze del mercato. Egli sa di corrispondere a una fissa tipicità che ha successo. Spesso la produzione di routine, che dà sicurezza economica, è la condizione perché l'artista possa dedicarsi a una sperimentazione sensibile al rigore e alla libertà della ricerca.

Enrico. L'artista, se cura solo la sicurezza del mercato e abbandona l'incertezza del nuovo, è naturale che esca dall'interesse non meno degli artisti che dei critici.

Gloria. Se lo scopo della ripetizione è il successo economico, è indifferente che le opere, sostanzialmente delle copie, le facciano artisti sconosciuti. All'artista noto non resterebbe che firmarle. Una falsa autenticazione di opere morte.

Francesco. Certe idee che conosciamo all'improvviso si impongono con nuova forza e ci spingono a riprenderle. Penso al problema delle particolarità espressive di pensieri e di sentimenti nell'arte astratta. Nella figurazione non si contano gli artisti che danno espliciti i riferimenti alla varietà di stati mentali e emotivi. Gli artisti spesso ricorrono a titoli generici come composizione, pittura, senza titolo, numero 1, 2, 3 o indicano proprietà come tensioni, equilibri, contrasti, linee di forze e così via.

Giulia. Sono modi che negli artisti hanno significati diversi per sottolineare la lontananza da soluzioni descrittive, da limitazioni realistiche. Le ragioni dei titoli di questo tipo si possono dedurre solo dalla conoscenza dell'artista che li sceglie.

Eliseo. Molte opere hanno titoli che riguardano stati d'animo: Kandinsky, *Freschezza oscura*, 1927, *Sviluppo in bruno* 1933, *Accordo reciproco* 1942; Klee, *Architettura polifonica* 1930, *Polifonia*, 1932, *Scontro armonizzato* 1937; de Kooning, *Elegia* 1939; Pollock, *Maschio e femmina* 1942, *Profondo* 1953; Gorky, *Agonia* 1947; Motherwell, *Je t'aime* 1955, *L'istante senza fine* 1975; Hoffman, *Fragranza* 1956, *Preghe-
ra* 1956.



Vassily Kandinsky, *Accordo reciproco* 1942

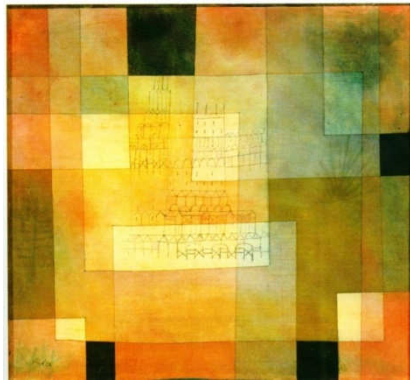
Francesco. Per Will Grohmann le opere di Kandinsky dal 1940-44, nelle quali rientra *Accordo reciproco* 1942, sono estranee alla tragedia della guerra. Cosa avrebbe dovuto fare il vecchio artista se non impegnarsi nell'arte come sempre? *Accordo reciproco*: irregolarità, contrasti, contraddizioni confluiscono nel grande dipinto. Non tranquilla armonia, ma continui disturbi da controllare per attrarli nella composizione, trasformati fino al nascondimento. *Accordo reciproco*, una sorta di armistizio di breve durata. Linee e forme circolari che sembrano estranee, sono necessarie. Come Grohmann può dire che nelle opere dell'artista degli ultimi cinque anni "non c'è traccia dell'inquietudine del tempo"?

Enrico. Pierre Boulez, riconosce l'importanza che ha avuto la musica per molti artisti del Novecento e cerca di dimostrare che alcune opere di Klee hanno rapporti con la nuova polifonia. Nell'ampia esemplificazione non manca *Architettura polifonica*.

Francesco. Nel libro *Il paese fertile* molte le considerazioni interessanti da un punto di vista nuovo, ma Pierre Boulez attribuisce a Klee un concetto di polifonia che l'artista non avrebbe condiviso. *Architettura polifonica* 1930 richiama una

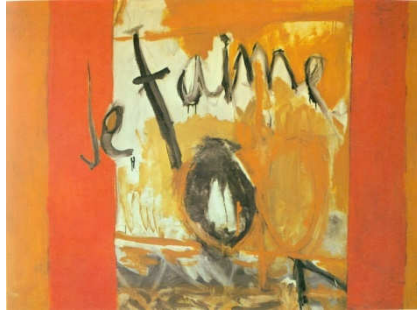
struttura musicale con diversi piani melodici estranei alle innovazioni di Schönberg, Webern, Berg.

Giulia. Anche se le considerazioni di Boulez non si adattano a Klee, il grande musicista francese ha avuto il merito di riprendere il problema del rapporto tra musica e arte che ha grande importanza nelle Avanguardie del Novecento.



Paul Klee, *Architettura polifonica* 1930

Francesco. In *Architettura polifonica* forme geometriche, quadrati e rettangoli, sono sovrapposte con trasparenze e velature e creano una costruzione architettonica leggera di forte struttura. Il motivo musicale si svolge per sequenze come approfondimenti di piani nello spazio interiore. Vi partecipano diverse tonalità di colori cangianti con dominante chiara. Il giallo, il verde, l'arancione entrano in un contrasto necessario all'accordo polifonico, con quattro forme scure sensibili alla cromia dell'insieme. Alla polifonia partecipa il contrappunto tra forme geometriche e segni che, nel chiarore solare del quadrato centrale, tracciano architetture di edifici fantastici.



Robert Motherwell, *Je t'aime*
1955

Gloria. In *Je t'aime* 1955 di Robert Motherwell avvertò un particolare fascino. La scritta è pittura su una forma rettangolare più chiara e esprime apertamente per tutti un sentimento universale. Ma si avverta anche che l'artista tiene il sentimento nel profondo di se stesso. È quanto esprime quella sorta di cratere nel centro. Il vario accendimento dei colori si accorda con l'inquieta dolcezza dell'amore.

Eliseo. L'arte si realizza nella materia ma si libera da vincoli materiali per le trasformazioni che produce. Forse che la musica non fa sentire il mondo interiore, fatti di natura, eventi di ogni genere? Kandinsky riconosce affinità con Schönberg nella dissonanza fin dal 1910 e ne nasce un rapporto con la partecipazione del musicista a *Der Blaue Reiter*, anche con una mostra pittorica presentata da Kandinsky.

Francesco. Nell'opera *Ettore e Andromaca* 1917 di Giorgio de Chirico le figure, complesse e dettagliate, negano la staticità di manichini. L'arte le anima di sentimenti e le costruzioni geometriche non sono un ostacolo all'intimità dell'incontro umano. L'ambiente, con le strutture portanti laterali e uno svolgimento di piani di salda architettura, si estende in una lontananza di luce nella parte bassa dello sfondo scuro.



Giulia. *Gli amanti* 1928 di René Magritte, l'amore e la sua contraddizione. Perché le teste coperte eppure in intimità? Il rapporto è affermato e negato nello stesso tempo? Si conoscono gli amanti? Si sono mai guardati in faccia? Non ci sono risposte, e non se ne sente il bisogno. Quello che sembra arbitrario è necessario nell'estensione simbolica.

Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca* 1917

Francesco. Colori, linee, forme sono sentimenti. Colori diversi che si avvicinano timidamente o si toccano, due forme indeterminate nella delineazione ma intense per espressione, rotazioni lente o vorticose, energie che s'incontrano, dolcezza e tenerezza, atmosfere mutevoli con la complicità di variazioni di luci, di sfumature, di suoni, di lontananze..... Non pretendo di dipingere e di scolpire con le parole.



René Magritte, *Gli amanti* 1928

Sesto contrappunto



Interiorità

L'interiorità è evocata con molta frequenza e enfasi (come il mistero, la vitalità, l'inconscio, il caso) e di colpo dovrebbe portare nel luogo delle sue vicende, in profondità, sicuro punto di arrivo di un percorso mai fatto. Come per magia il nome dispensa da precisazioni.

Con le precisazioni si può soltanto cercare di capire qualcosa di essenziale del rapporto del mondo interiore con la varietà delle sue espressioni. Il rapporto segue strade molto diverse con ritmo che cambiano secondo il comportamento delle funzioni operative che non si può prevedere. Può sembrare esagerata o addirittura maniacale l'insistenza sulle difficoltà del conoscere. Ma non c'è modo di evitarle di fronte a nuovi problemi per i quali non si possono avere pronti i mezzi per risolverli.

Lo stesso vale per il produrre. Ogni opera solo in parte è riconducibile a particolari aspetti dell'interiorità dell'artista. Che si avvale di una doppia trasformazione ma sono difficilmente riconoscibili i punti di partenza. Perché doppia? La prima riguarda il cambiamento di stato nel passaggio dall'interno all'esterno. La seconda riguarda il tipo di soluzione stilistico-formale. I titoli dovrebbero aiutare ma non sono etichette che indicano con esattezza i contenuti. La fantasia agisce anche sui titoli. Ma c'è un problema che ci taglia la strada e se non siamo capaci di passare dall'altra parte, non ci resta che battere in ritirata: che cosa garantisce il valore artistico di ciò che l'interiorità produce.

Per Kandinsky il “suono interiore” è la qualità comune alla figurazione e all’astrazione. Suono interiore sembra una qualificazione generica, addirittura tradizionale, ma Kandinsky con argomentazioni critiche e con l’esempio delle sue opere di cui fa anche analisi, lo mette al centro della composizione. Il cambiamento di stato dei pensieri e dei sentimenti nella materia delle opere ha valore artistico se le trasformazioni sono creative e s’integrano in una composizione, un mondo costruito con aspetti dell’interiorità molto spesso non riconoscibili. *Autunno I* 1911 e *Composizione IV* 1911 di Kandinsky sono opere molto vicine per strutture pur nella diversità dei riferimenti. I due *Paesaggi* di Joan Miró del 1927 o *La finestra del giardino* del 1969 di Robert Motherwell o *Il cieco che conduce il cieco* del 1945-49 di Louise Bourgeois o *Due più due fanno uno* del 1956 di Max Ernst sono opere che così come le vediamo, non ci fanno capire niente di preciso sulle esperienze degli artisti, eppure sono l’espressione di strati molto profondi della loro interiorità.

Le trasformazioni come realizzazioni qualificate dallo stile danno un particolare contenuto al mondo dell’artista. Noi ammiriamo una certa cosa che anche l’artista ammira, ma egli le dà realtà nell’espressione, e quelle che sembrano trasformazioni arbitrarie sono necessarie per la loro esistenza artistica. Il mondo dell’artista è fatto di esperienze ma anche delle trasformazioni di esperienze con cui crea un altro mondo. Anche se l’artista ricorre a titoli quali *Composizione* e a *Senza titolo*, le opere non sono meno reali. L’astrazione di Jackson Pollock è radicata nelle esperienze dei grandi spazi, dei viaggi, ma anche di gravi difficoltà personali e intitola *Foresta incantata* e *Cattedrale*, opere entrambe del 1947 che non si distinguono dalle altre realizzate con il dripping, molte *Senza titolo*. Anche con riferimenti di esperienze nascosti, le

opere hanno una vita nuova, originale. Nella poesia è più diretta e scoperta l'espressione dell'interiorità, in prevalenza sentimenti, idee e vicende dell'autore, protagonista in prima persona.

L'artista tende a considerare quello che vede e sente potenzialmente come materia per farne opere. Se cammina in un bosco molto probabilmente è portato a organizzare in una composizione la distribuzione degli alberi che vede con colori da tavolozza. Se osserva lo scorrere di un fiume tra grandi massi e folta vegetazione, non solo è colpito dall'energia dell'acqua che in alcuni punti, scontrandosi con pietre e piante, crea mulinelli e deviazioni, ma si fissa sull'energia e sui mutamenti che possono diventare simboli in forme inventate. Una particolarità del suo modo di vedere è la tendenza a costruire opere, certo non definite, anche solo mentalmente.

Ogni esperienza, si tratti di una perdita dolorosa o di una grave malattia o di un innamoramento o dell'attrazione per una determinata opera di narrativa o di poesia ma anche per un semplice particolare (una pietra, un taglio di luce, segni su un muro) può spingere l'artista a creare forme anche astratte e geometriche di cui solo il titolo, se non è ermetico, può aiutare a capire i riferimenti reali.

Con trasformazioni di sentimenti comuni, l'arte crea opere come nuove realtà. Amore, amicizia, tenerezza, spensieratezza, piacere ma anche tormenti. A volte l'artista, e ne parla e ne scrive, si concentra in un'area ferma che è una piaga, dominata dal pensiero della morte, non quella naturale come fine della vita ma quella crudele che tronca la vita di chi si ama. L'artista nelle realizzazioni non ha una via segnata e il risultato, se nuovo, sorprende lui per primo.

Fatica fisica e impegno mentale nell'attività artistica. Che cosa l'artista prova nello sforzo di dare un'identità all'opera?

Risultati nuovi danno piacere e creano un'atmosfera favorevole per mettersi su strade mai percorse. Non so se la distinzione tra tre situazioni aiuta a capire il variare dell'interiorità. Il mondo interiore complessivo dell'artista, con il suo particolare modo di vivere esperienze **(I)**, presenza mutevole di parziali aspetti del suo mondo in ogni singola opera **(II)**, sua reazione emotiva - piacere o delusione – dipendente da come avverte i risultati **(III)** con effetti sul seguito del lavoro. Per quanto si scavi in idee, sentimenti, eventi contrastanti, si riesce a vedere solo qualcosa della sostanza viva da cui nascono le opere. Molto resta impenetrabile e oscuro. L'arte crea realtà nuove che trovano ordine e forza nella composizione. Se elementi conoscitivi e emotivi (la cui importanza neppure l'artista può stabilire a priori) si trasformano nella identità della composizione, nasce una realtà nuova. In opere materialmente ferme, bidimensionali o tridimensionali non è facile individuare gli elementi interiori, ma a noi interessa principalmente la creatività che li trasforma. Ed è innovazione.

Il rapporto del critico con le opere è tanto più intenso quanto meno tende a giudicare. Se si lascia penetrare dalle qualità delle opere il giudizio si forma per partecipazione che può condurre a un rovesciamento non arbitrario: l'artista con le sue opere, senza volerlo e senza saperlo, giudica il critico.

Il piacere e il senso di forza creativa, che l'artista prova quando i risultati lo soddisfano, sono confermati anche dalle parole di amici esperti e di critici competenti. Come tutti, l'artista è esposto a fattori negativi: solitudine, depressione, distruzione di affetti, abbandoni, malattie, dipendenza da vizi. Se ne fa materia di opere, non se ne libera ma conferma le sue capacità di dare al suo stato personale una vita diversa. A volte è come se non volesse scoprire il suo mondo interiore. E

per questo ne dà solo indizi e trasposizioni simboliche. La trasformazione dell'interiorità da immateriale a opere materiali, in ogni artista ha andamenti e procedimenti diversi. L'identità distintiva delle opere non dà all'artista la certezza che sono interamente sue; avverte una misteriosa coesistenza di identità e di estraneità. Non le contraddizioni ma le artificiose armonie indeboliscono il potere produttivo. Un altro problema: quando l'artista può dire che un'opera è finita? I dubbi possono essere sull'insieme o su particolari. Non è facile stabilire se non c'è niente da aggiungere o da togliere, da accentuare o da rendere più leggero. Un piccolo intervento molto spesso ne richiede altri che trasformano la composizione. Un artista può innovare se si ribella all'abilità che incoraggia la ripetizione, e annulla vitalità e profondità. Non teme errori, lunghe soste inattive e anche la necessità di cominciare daccapo.

La vita degli artisti ha rapporti molto diversi con gli obiettivi e i risultati dell'attività. Vengono in luce grandi differenze. Specie le sofferenze, la fatica, le difficoltà, gli effetti di malattie per alcuni mostrarli non è la funzione dell'arte. Per Matisse l'arte è un dono di gioia, ed è quanto sostiene con parole e comportamenti fino all'ultimo.

Sogno un'arte di equilibrio, di purezza, di tranquillità, senza soggetti inquietanti o preoccupanti. Un'arte che sia per ogni lavoratore intellettuale, per l'affarista come per il letterato, ad esempio, un lenitivo, un calmante cerebrale, qualcosa di analogo a una buona poltrona dove riposarsi dalle fatiche fisiche.

Matisse le fatiche fisiche, le malattie le conosce, ma generosamente non vuole coinvolgere altri ed è deciso a sostenerne tutto il peso. Non è una dottrina, è un sentimento, un fatto morale che trova conferma nelle opere. *In gioia di vivere*

1905-1906 la danza è accennata ma in posizione centrale. Del 1907 è la scultura *Danza*, seguono *Danza I* 1909 e *Danza II* 1910. Gioia anche in *Musica* 1910, opera acquistata insieme a *Danza II* dal russo Sergej Ščukin, ricco imprenditore e grande collezionista ma anche colto conoscitore delle nuove forme d'arte di Matisse che critici e amici, anche non retri, non apprezzano. Ebbe giudizi favorevoli solo da Apollinaire. Per una committenza l'artista ha l'occasione di riprendere il tema, con soluzioni nuove, nelle due stesure di *Danza* di Barnes (1931-1932 e 1932-33).

La prevalente generosità nella destinazione delle sue opere non ha mutamenti neppure quando nel 1942 l'artista fu operato per un cancro all'intestino. Sopravvisse da minorato fisico (deve usare la sedia a rotelle), ma la sua attività creativa non conosce soste con l'aiuto puramente materiale di assistenti. Durante la degenza dopo l'intervento fu assistito dall'infermiera Monique Bourgeois che in seguito posò come sua modella. Quando Monique diventa suora domenicana con residenza a Vence (Matisse si era stabilito definitivamente nella parte alta della vicina Nizza), nel 1947 chiede a Matisse di progettare una cappella vicino al convento. Matisse non si era mai interessato di architettura, ma, nonostante i seri problemi di salute, accetta con entusiasmo di lavorare a quello che definirà "il risultato di una vita": Quattro anni di lavoro dal 1947 al 1951.

Della Cappella del Rosario, Matisse creò tutto. Dalla progettazione architettonica alle opere di ceramica e alle vetrate, all'arredamento e ai paramenti. Proprio la semplicità, che fa sentire la spiritualità della cappella all'esterno e all'interno, costò all'artista molta fatica ma anche lo incoraggiò a sperimentare nuove soluzioni orientate verso una difficile semplicità, come dimostrano i numerosi studi. Le tre opere, *La Vergine e il Bambino*, *San Domenico* e le quattordici stazioni

della *Via Crucis*, sono dipinte in modo apparentemente sommario con il bianco nero su mattonelle di ceramica. Dietro la generale semplicità che sembra opera di getto, quasi solo accennata, c'è, ripeto, un'infinità di studi la cui conoscenza è indispensabile per comprendere la singolarità del lavoro e dei risultati del vecchio artista che non si risparmia. Identificazione dell'artista con la sua opera, ma anche capacità di distanziamento per darle valore universale e penetrare una profondità diversa di un mondo diverso. La spiritualità dell'insieme si avverte senza bisogno di fede.

La leggerezza dà il sentimento di liberazione, di affrancamento, così bene che la mia cappella non è: "Fratelli bisogna morire". È, al contrario: "Fratelli bisogna vivere!".

In anni poco antecedenti, un altro dono, *Jazz*, un insieme di *gouaches découpés* del 1944-1946, che nel 1947 furono pubblicate in libro dal critico e editore Emmanuel Tériade. L'opera è costituita da XX tavole e da scritti in corsivo di Matisse con pennello e inchiostro nero. Le tavole sono realizzate con la tecnica pochoir e con gli stessi colori delle *gouaches*. Non tutti gli artisti provano piacere per risultati di indubbio valore. Le sofferenze possono distruggere ogni ragione di vita. Se mancano forze per reagire a volte è la fine. Van Gogh, Pellizza da Volpedo, Kirchner, Gorky, Manzoni, Rothko, de Staël, alcuni degli artisti suicidi.

Dagli studiosi, dagli amatori e dagli stessi artisti, l'arte va vista in mezzo a tante altre cose, e sono i fatti e i luoghi della vita, invece di darle sempre il primo piano che è isolamento. Del resto delle "altre cose" l'arte è necessariamente debitrice, e sono le realtà e le esperienze che ne facciamo. Dopo esserci occupati dell'arte e entrati nelle asimmetrie della sua profondità, è bene allontanarla fino a perderla di vista, certi di

rincontrarla. La distanza ne aggiusta la posizione nel nostro mondo. Ci interessa rivedere le opere con frequenza per studiarle, stare con i loro sogni e i loro misteri, con l'intelligenza e la bellezza delle invenzioni, ma l'invasione crea squilibri, restringe e falsifica prospettive. L'interiorità, se non si frappongono arbitrari e artificiosi ostacoli, porta anche alle radici di che cos'è e a come è vissuta la condizione umana.

Si può dire tutto il bene delle capacità dell'uomo, nella cultura creativa, eppure sentire l'estrema limitazione di vita breve e tormentata. L'esterno sembra rassicurante per vastità, varietà e bellezza, per continue rivelazioni, ma troppo spesso è ribalta di drammi e di tragedie che distruggono vite. Sono propri grandi gli spazi fuori di noi per attività e conoscenze? Dipende dalla scala di riferimento. L'esterno oggetto delle esperienze è la piccola Terra. Se si guarda il cielo, si perdono le dimensioni, si avvertono il silenzioso nulla e un disorientato annientamento. Se è visione abitudinaria, il cielo si riduce a uno scenario semplice e limitato, perfino indifferente.

L'interiorità è pervasa da sentimenti, e sono questi che mi vengono incontro e non so se ne hanno il diritto, come ostinazione pietà solidarietà e si espande nel nostro mondo largamente estraneo e ostile. Non mancano momenti magici: un accendimento improvviso fa nascere qualcosa che sorprende e spinge a tentare di lasciare segni. Si conquista, si perde, si conquista....Ma che cosa?

Il piccolo uomo – e piccoli sono anche i grandi in ogni campo – è orgoglioso di non risparmiare forze per ribellarsi a una situazione di bassa assicurazione; cerca di spingersi ripetutamente avanti, anche se incontra sempre limiti insuperabili. Nell'affrontare problemi difficili che non sono capace di evitare mi trovo dentro le forze di una profondità che rende umani in uno stato nuovo e antico. Ostinazione pietà solidarietà.

S e s t o t e m p o



Francesco. È appassionante tentare di scalare livelli di difficoltà che sentiamo fuori dalla nostra portata. Mettiamo in conto di non riuscirci, ma questo non ci blocca. La ricerca è avventura. Si richiede sforzo e non siamo delusi se non riusciamo a superare gli ostacoli. Ma se con fatica otteniamo buoni risultati proviamo intimamente piacere e soddisfazione.

Gloria. In fatto di arte s'insiste troppo sul peso del lavoro con fastidiose parole retoriche. Certo l'arte richiede impegno, e anche fatica perché, se siamo presi da quello che facciamo, non possiamo distaccarcene. Non c'è conflitto tra lavoro e piacere. Il piacere è dentro il lavoro per i risultati che si riesce a raggiungere. Le difficoltà ci attirano, ci prendono perché sono problemi interni alla ricerca che danno un piacere non definibili secondo i criteri ordinari.

Francesco. È un punto fondamentale. Il piacere dell'artista è sottile, non appariscente, ma viene dalla profondità, dagli stessi luoghi di formazione dell'arte.

Francesco. A proposito del legame tra piacere e difficoltà, vi piacerebbe lavorare in una situazione in cui ci siano non solo pittori e scultori, ma anche architetti, designer, grafici, scenografi, coreografi, l'uso di materiali e procedimenti nuovi, rapporti con l'industria?

Enrico. A chi non piacerebbe trovare il proprio posto tra rapporti e compiti nuovi in una situazione eterogenea.

Francesco. È il caso del *Bauhaus*, istituto superiore di architettura, arte e design. Siamo nel 2019 e ricorre il primo centenario della sua nascita, celebrato con mostre, conferenze, filmati, con la rappresentazione del *Balletto triadico* di Oskar Schlemmer. Il Bauhaus, una multiforme modernità ancora attuale. Fondatore e primo direttore è Walter Gropius a Weimar, e a Dessau con Hannes Meyer; a Berlino direttore è Ludwig Mies van der Rohe. fino allo scioglimento imposto dal nazismo. Non mancano disaccordi sul peso delle varie discipline e sui rapporti con l'industria. Nonostante le dichiarazioni di parità dei sessi le donne non erano ammesse ai corsi di architettura, di pittura e di scultura, giudicati faticosi per il sesso debole. A cui era lasciato il design, specie tessitura e ceramica, importanti per portare la modernità nella vita ordinaria.



Lionel Feininger, *Cattedrale*, per il manifesto programma del Bauhaus 1919

Eliseo. Al *Bauhaus* troviamo Klee dal 1920 al 1931 e Kandinsky dal 1922 fino allo scioglimento. Rinsaldano i rapporti, producono scritti teorici anche per esigenze dell'attività didattica, sono stimati.

Gloria. Incontrarono anche limitazioni per la prevalenza dell'architettura e delle arti applicate.

Francesco. Da tenere presente che il Bauhaus non è una Accademia di Belle arti, e le sue funzioni ebbero una influenza positiva anche su artisti che, come Kandinsky e Klee, sostenevano l'unità delle arti. Aggiungo che una cosa è lavorare isolato nel proprio studio e un'altra lavorare in una sorta di comunità artistica eterogenea.

Giulia. Proprio per quello che tu dici abbia dichiarato che lavorare al Bauhaus ci avrebbe onorati e esaltati.

Gloria. Certe iniziative nascono e muoiono in breve tempo, senza produrre niente di importante. Del Bauhaus colpiscono non solo la varietà e la novità delle realizzazioni ma anche la lunga durata, dal 1919 al 1933. Gli anni della Repubblica di Weimar. La guerra lasciò inflazione, povertà, fame, disoccupazione.

Enrico. Architetti innovativi sono non solo nel *Bauhaus*. *De Stijl* dà eguale importanza agli architetti Oud, Rietveld, van Esterne e ai pittori Mondrian, van Doesburg, Vantongerloo, van der Leek. Malevič per i progetti di architettura, *architektony e planity*, ebbe riconoscimenti sia dal gruppo olandese sia dal *Bauhaus*. El Lissitzky, con i *proun*, propone architetture con nuovi materiali e nuove tecniche di costruzione influenzano sulle soluzioni estetiche. Per Adolf Loos la bellezza si esprime con le proporzioni e i materiali. La semplicità è innovazione.

Eliseo. L'insegnamento di molti artisti del *Bauhaus* si fonda sull'ampliamento di competenze. Moholy-Nagy si occupa di pittura ma anche di grafica, fotografia, scenografia cinematografica e teatrale. Schlemmer, pittore, si segnala per la scultura legata alla danza e alla scenografia.

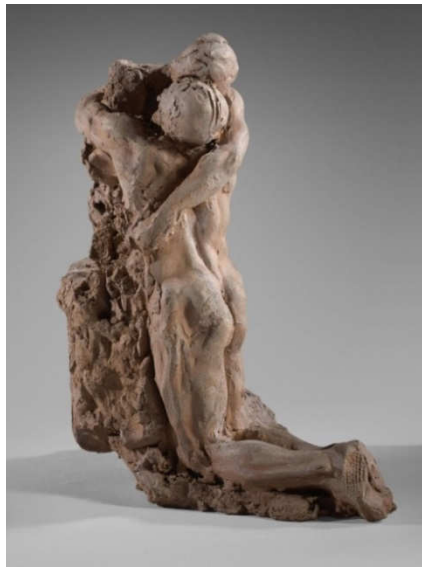


Oskar Schlemmer, *Sulle scale del Bauhaus* 1932

Francesco. *Sulle scale del Bauhaus* 1932 di Schlemmer, anche per la data (nel 1933 l'istituzione è chiusa dal nazismo), fissa il valore di un'esperienza di gruppo unica; rappresenta l'ascesa verso la modernità delle arti nella vita. La struttura a manichini toglie le figure dal realismo descrittivo e le rende esemplari come protagoniste di un radicale rinnovamento. Cambiamo argomento. Ognuno di noi scelga un'opera che, per qualche ragione, spinga a fare alcune considerazioni, non analisi critiche.

Gloria. Qual è la prima donna scultrice? Mi aspettavo di incontrare una donna infelice, maltrattata, disconosciuta. Inve-

ce, andando indietro fino al '500, incontro Properzia de' Rossi, bolognese, bella, brillante, unica donna a lavorare nella fabbrica di San Petronio. È pagata al pari degli uomini, gode di grande rispetto, è apprezzata da Giorgio Vasari. Si pensa



per contrasto a Camille Claudel, grande artista, anch'essa molto bella, ma con vicende tragiche impubili non solo al suo maestro e amante Rodin, ma specie alla madre che, consenziente il fratello, la fa internare in manicomio a dopo la morte del padre nel 1913 contro il parere dei medici che non ritenevano l'internamento necessario. La madre non le fece mai visita.

Camille Claudel, *Studio per Sakuntala* 1886 ca.

Torno a Properzia de' Rossi, dimenticata per secoli, è stata riscoperta da Vera Fortunati e da Irene Graziani, autrici del libro *Properzia de' Rossi. Una scultrice nella Bologna di Carlo V*. In San Petronio la scultrice lascia la sua unica opera documentata, una formella in marmo che doveva essere collocata nella porta laterale della chiesa e che rappresenta *Giuseppe e la moglie di Putifarre* del 1525. Nella formella di San Petronio introduce nuovi elementi erotici e sensuali che acquistano evidenza per la qualità dello stile. In primo piano la donna di profilo, con le vesti leggere e il seno nudo. Questo modello è ripreso da altri artisti. Il Parmigianino rese omaggio a Properzia nell'opera *Nozze mistiche di Santa Caterina*.



Properzia de Rossi, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* 1525 ca.

Enrico. Solo qualche osservazione sulla preoccupazione di David Hockney di moltiplicare i punti di vista materialmente con la fotografia. Nella pittura da piscine, acqua come lastre di vetro disegnate dalla luce, docce, corpi nudi a scene del tipo *California Art Collektor* 1964. Ne parla l'artista:



David Hockney, *California Art Collektor* 1964

Una signora siede in un giardino con alcune opere d'arte. C'era una scultura di Turnbull [...]. Il dipinto è pura invenzione. L'unica cosa specifica è una piscina, dipinta da un annuncio pubblicitario [...]. Le case che avevo visto avevano tutte grandi, confortevoli poltrone, soffici tappeti, dipinti incorniciati e sculture pre-colombiane o primitive e recenti (1964) opere tridimensionali. Siccome il clima e l'apertura delle case (grandi finestre, terrazze ecc.) mi ricordavano l'Italia, presi in prestito alcune nozioni da Fra Angelico e da Piero della Francesca.

California Art Collector è una delle prime opere del 1964, anno in cui Hockney si stabilisce a Los Angeles. La sua pittura assume una nuova fisionomia cromatica e un limpido ordine compositivo. Nel dipinto le parti sono trattate con molta minuzia. La poltrona con fiori-arabeschi e la piscina in lontananza coesistono con larghe stesure piatte. I colori forti - blu e rosso - si accordano con varie tonalità di rosa e di grigio. Chiarezza e luminosità di spazi aperti lontani.

Francesco. Hockney, fotografo, moltiplica i punti di vista per ritrarre interamente un oggetto complesso ed esteso, un procedimento che se seguito puntualmente porta al realismo. Hockney non è fedele al principio né nella pittura né nei fotomontaggi in cui la moltiplicazione è subordinata allo stile. Si possono dare buoni risultati, anche se si ha una concezione con aspetti erronei.

Giulia. Ho scelto Lee Krasner specie per i rapporti con Pollock. Lee, non priva di talento, visse l'amore come sofferenza accanto al marito, vittima dell'alcool e della depressione con scatti di violenza. Un dipinto del 1939 di Lee ha come titolo i colori primari, il bianco e il nero.



Lee Krasner, *Red, White, Blue, Yellow, Black* 1939

Triangoli puntano in tutte le direzioni senza violenza, in una composizione diradata dall'estensione del bianco che dà respiro e leggerezza. Più tardi sperimenta l'espressionismo astratto. Non so se Lee sia libera del tutto dal *cliché* della donna che sacrifica la sua carriera al marito grande artista.

Gloria. Lee è donna colta, critica acuta e libera (ritiene Marc Rothko e Barnett Newman ripetitivi), indipendente anche rispetto a Pollock a cui, lei di sinistra, rimprovera di avere ospitato Alfaro Siqueiros, ricercato dalla polizia perché coinvolto nell'assassinio di Trotskij nel 1940.

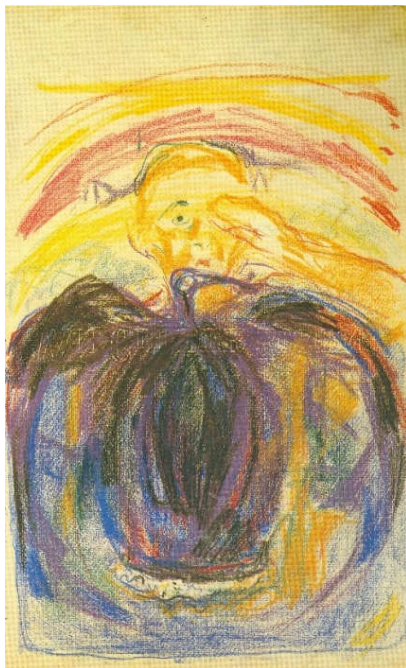
Giulia. Non solo amore, ma anche intelligenza, guida preziosa per Jackson che, schiavo dell'alcool, alterna reazioni violente e mutismo. I traumatici eventi nella vita di coppia le impediscono di dedicare molto tempo alla pittura. Dopo i sacrifici, la ribellione. Lee, tradita dal marito con una studentessa d'arte, lo abbandona per un viaggio in Europa. Tradimento, reazioni violente, parole cattive e offensive? Sì, ma di un malato che non si risparmia nel lavoro e che alla fine l'irresponsabilità porta a correre verso la morte.

Eliseo. È soltanto un'ipotesi legata al gusto personale. Mondrian, se avesse tenuto in maggiore considerazione le sue opere del primo decennio del Novecento, come *Paesaggio marino*, *Duna I*, *Duna II*, *Mare al tramonto*, tutte del 1909, e la serie degli alberi del 1912-13, sarebbe stato meno rigido e addirittura fanatico nel modulo astratto che adotta dal 1921 in poi. Avrebbe introdotto più variazioni e perfino una positiva discontinuità. Anche la passione per la musica diventa fanatismo. Del futurismo a Mondrian interessa solo *l'Intonarumori* di Russolo a cui dedica uno scritto. In *Paesaggio marino* l'interpretazione del mare è di rara forza inventiva

e fa sentire in accordo la natura, il sole, il movimento, il piacere del contatto fisico.



Piet Mondrian, *Mare al tramonto* 1909



Francesco. Perché ho scelto questo singolare *Autoritratto* di Munch? Lo collego a una mia esperienza. Nei numerosi trattamenti subiti per la maculopatia, l'espansione del liquido sulla retina, mi apriva sconfinata plaghe fantastiche sempre diverse per forme e colori. Per qualche istante trascuravo la situazione chirurgica che del resto era facile da sopportare.

Edward Munch, *Autoritratto. La retina malata dell'artista* 1930-31

Giulia. Quella che sembrava una pausa di disimpegno, ci ha portato, sia pure solo per accenni, ad affrontare problemi che meriterebbero di essere sviluppati.

Gloria. Mi piacerebbe saperne di più dei rapporti di Camille Claudel non solo con la famiglia ma anche con Auguste Rodin e conoscere meglio il suo valore come scultrice.

Enrico. David Hockney è artista originale già prima di trasferirsi negli Stati Uniti. Anche l'attività di fotografo è interessante, ma non convince la concezione della molteplicità dei punti di vista. Sembra che ignori del tutto la prospettiva rinascimentale. Cosa da escludere.

Eliseo. Preferisco il Mondrian anteriore all'inflessibile astrazione, che conosce un mutamento senza sviluppi negli anni di New York. Mi dà più stimoli, mi fa scoprire cose diverse la trasformazione artistica di fatti di natura, dune, mare, alberi che siano. Sono lontano da posizioni dominanti nella critica, ma io non sono un critico. Del resto van Doesburg, che avrebbe dovuto essere molto vicino a Mondrian, lo accusa di dogmatismo.

Francesco. Complimenti, amiche e amici per gli sviluppi che siete riusciti a dare. Io mi sono limitato a una coincidenza, ma sapete bene che Munch è uno degli artisti che sento di più.

Gloria. Ci siamo appassionati alla nostra scelta. Non è mancato qualche spunto nuovo da approfondire.

Gloria. Abbiamo deliberatamente detto poche cose delle opere, ma anche se ce ne fossimo occupati a lungo, avremmo raggiunto una comprensione più avanzata ma ancora con tanti problemi indefinitamente aperti. È stimolante sapere che se ne presenteranno sempre di nuovi.

Settimo contrappunto



La verosimiglianza creativa

Senza distorsioni e dislocazioni di forme, senza cancellazione di parti essenziali e alterazione delle dimensioni, senza colori “arbitrari” e asimmetrie, particolari opere verosimiglianti superano il realismo e entrano nell’arte con invenzione e stile. Il non realismo d’immagini che sembrano fedeli all’oggetto vale per opere sia di un passato lontano sia moderne e contemporanee.

Penso al *Ritratto di uomo* di Antonello da Messina del 1476. Non so quante volte mi sono fermato a guardarlo a Palazzo Madama a Torino. Chi oserebbe dire che è soltanto sorprendentemente

corretto?

Nello sguardo concentrazione chiusa che annulla l’esterno ma ne accoglie ambigui riflessi, e sono qualità creative nella loro apparenza imitativa. I colori dal rosso al rosa in una luce diffusa che si estende al fondo scuro e gli dà salda leggerezza. Presenza e assenza, insieme.



Antonello da Messina, *Ritratto di uomo* 1476

La qualità stilistica è tanto alta quanto nascosta. La rassomiglianza può creare il reale autonomo dell'arte contro il realismo che è dipendenza dall'esterno.

Il problema della somiglianza creativa trova soluzioni diverse nella scultura. Nel guardare il *Busto di Costanza Bonarelli* (1636 ca.) di Gian Lorenzo Bernini si è portati immediatamente oltre la sua esistenza materiale di marmo bianco.



Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Costanza Bonarelli* 1636 ca.

Gli occhi sono di colore bianco come tutto il busto, ma li vediamo vivi, luminosi con colori sottratti al bianco, cosa che fanno anche i capelli, la parte nuda, il vestito. Il bianco diventa tutti i colori di persona viva.

Se per la pittura creativa nella somiglianza spinta ho parlato, tra l'altro, di assenza di colori arbitrari, nel *Busto di Costanza Bonarelli* la situazione è rovesciata. Il bianco, materialmente arbitrario, riguarda tutta l'opera, ma l'arte somma di Bernini dà al ritratto vitalità e colori di magica naturalezza. O meglio

un non colore, il bianco, con la monocromia supera la necessità di differenziare i colori.

Tornando alla pittura, se la materia di dipinti figurativi ha soltanto trame di pennellate quasi invisibili, la creatività riesce a imporsi con modificazioni morfologiche minime. Che non sminuisce l'incanto di queste opere. E ci sono esempi che dagli antichi arrivano fino ai nostri giorni.

Anche la fotografia può andare oltre il realismo. Di Man Ray apprezzo più i ritratti che i rayogramma. Egli non coglie con uno scatto un volto com'è in un particolare istante, ma, passando per diverse prove, compie il prodigio di superare il particolare e arrivare alla personalità che di aspetti ne ha tanti, e sono questi che danno vitalità al ritratto. La rassomiglianza è mobile per interiori mutamenti. A volte è da scoprire come nel caso del ritratto di *Gertrude Stein* di Picasso. Fu criticato per mancanza di rassomiglianza perché valutata da un punto di vista esteriormente morfologico, mentre Gertrude capì che era in questione l'interiorità e se ne dichiarò pienamente soddisfatta.

All'inizio, i fotografi curano effetti pittorici estrinseci per dimostrare di riuscire a ritrarre oggetti, persone, fatti di natura in modo più efficace della pittura. Superiorità inesistente. Nei risultati si avverte qualcosa di artificioso e di falso, un effetto flou che indebolisce l'immagine. Solo quando acquistò autonomia agli inizi del Novecento, specie con Alfred Stieglitz, la fotografia s'impose per purezza e originalità, e diventa arte. L'autonomia della fotografia non è compromessa dalle opere multimediali, nelle quali ha valore estetico non per sé ma nella composizione complessiva. L'artista se ne serve per proiezioni ingrandite. La creatività riunisce la documentazione di immagini somiglianti ad altri elementi e domina l'eterogeneità.

La morfologia esteriore nell'insieme e nei dettagli è un punto di partenza di un'elaborazione stilistica che conserva la somiglianza, se è questa che interessa. È particolarmente difficile creare la somiglianza e andare oltre il visibile (Klee) o sostituire l'oggetto (Kandinsky). L'artista ha l'oggetto davanti, lo studia, ne penetra gli aspetti nascosti, arriva all'interiorità che rivela e nasconde. Contro la fedeltà descrittiva, la creatività trasforma un oggetto dato in enigma. Ed è enigma quello che comunicano l'uomo ritratto da Antonello da Messina e Costanza Bonarelli scolpita da Bernini.

Sia la pittura e la scultura sia la fotografia sono interessate all'interiorità come identità unica del soggetto a cui partecipa anche l'ambiente. Non solo volti ma anche un cesto di frutta (natura morta), un paesaggio urbano, un prato, un viale alberato, un cielo nuvoloso, lo scorrere dell'acqua, l'ardere della fiamma, qualsiasi altro evento e oggetto hanno interiorità se è l'arte a crearla.

Stupore, emozioni in un'atmosfera che ci lega all'immagine e ci porta in stati più profondi di opere e di noi stessi. Nella sospensione e nel silenzio dall'indeterminatezza nascono nette configurazioni che riconfermano gli enigmi.

Settimo tempo



Francesco. Perché propongo di parlare di *Dada*, pur essendo convinto che non esista un'arte *Dada*? Proprio per questo. Erano giovani tra i 20 e 29 anni quelli che nel 1916 diedero inizio a *Dada* nel Cabaret Voltaire a Zurigo, in terra neutrale, mentre infuriava la prima guerra mondiale. I fondatori, personalità molte diverse. Hugo Ball poeta come Tristan Tzara, Marcel Janco pittore e architetto, Hans Arp, Hans Richter (pittore che si distinse anche nel cinema sperimentale).

Eliseo. Per gli scopi che si propone, *Dada* non può dare all'arte una posizione centrale. La ribellione deve sensibilizzare un largo pubblico.

Francesco. È logico, al largo pubblico non si arriva con l'arte d'avanguardia. In realtà proprio questa è utilizzata ed è di formazione indipendente da *Dada*.

Giulia. Anche per le serate, *Dada* s'ispira a movimenti che dice di avversare. Tristan Tzara quelli che potrebbero essere antecedenti li condanna in modo sommario. "Ne abbiamo abbastanza, delle accademie cubiste e futuriste: laboratori di idee formali". Le serate futuriste erano iniziate molto tempo prima. La prima è dell'8 marzo 1909 al teatro Chiarella a Torino, promossa da Filippo Tommaso Marinetti. Poesie con parole in libertà, interventi musicali, recitazione, danza. Tutto sapientemente sconnesso.

Gloria. Il manifesto *Dada*, redatto da Tristan Tzara, che esce nel 1918 quando il movimento è molto avanti, esprime radi-

cale disgusto per l'arte e la cultura con affermazioni che non costruiscono una visione nuova. Tutto è negativo.

L'opera d'arte non deve rappresentare la bellezza che è morta. Un'opera d'arte non è mai bella per decreto legge, obiettivamente, all'unanimità. La critica è inutile, non può esistere che soggettivamente, ciascuno la sua, e senza alcun carattere di universalità. Si crede forse di aver trovato una base psichica comune a tutta l'umanità? Come si può far ordine nel caos di questa informata entità infinitamente variabile: l'uomo?

[...] Qualunque opera pittorica o plastica è inutile; che almeno dia un mostro capace di spaventare gli spiriti servili e non la decorazione sdolcinata del refettorio degli animali travestiti da uomini.

Enrico. Quanto ai Manifesti, quelli futuristi dal 1909 al 1929 sono 23 di cui otto di Marinetti e uno di Guillaume Apollinaire, *L'Antitradizione futurista* del 1913.

Francesco. *Dada* accoglie contributi di artisti che già hanno una fisionomia stilistica (Duchamp, Arp, Ernst, Picabia). Dell'arte e di ogni espressione culturale *Dada* nega la bellezza, l'utilità, la serietà, ma il suo vero obiettivo è la borghesia corrotta responsabile della guerra. Il movimento critica l'impotenza della cultura e dell'arte. L'anti-arte, l'anti-tutto è una sorta di autodenuncia.

Eliseo. Nel 1918 nasce a Berlino un Club Dada con Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Johannes Baader, John Heartfield e George Grosz che con acutezza e fantasia si serve del disegno come mezzo di critica della borghesia e della guerra e, più tardi, del nazismo. Ne prevede l'affermazione in polemica con Thomas Mann che lo considera un fenomeno di breve durata.

Gloria. Il Cabaret Voltaire non è lontano dalla casa abitata da Lenin dal febbraio 1916 all'aprile 1917, a Zurigo. *Dada* una rivoluzione culturale e Lenin che progetta di trasformare la guerra in rivoluzione. Nell'aprile del 1917 ritorna in Russia e sostiene la necessità di uscire dalla guerra, di dare le terre ai contadini. Tra il 6 e il 7 novembre (24-25 ottobre secondo il calendario ortodosso), Lenin e Trotskij organizzano una sollevazione generale a Pietrogrado. È la Rivoluzione d'Ottobre, presa del potere dei bolscevichi. La Russia, uscita dal conflitto con gli imperi centrali, è coinvolta in una guerra civile che si conclude alla fine del 1920, con la vittoria dei bolscevichi. Nasce l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

Giulia. Per Marinetti la guerra è "unica igiene del mondo". Essere contro la guerra è scelta non diffusa anche in campo progressista. Per i versi liberi, le parole in libertà, il manifesto "Uccidiamo il chiaro di luna" è un pre-dadaista. Marinetti è anche altro. Ha radici nella conoscenza di Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé (di cui traduce una raccolta di poesie), Paul Verlaine, Arthur Rimbaud. Tra i tratti personali, tenerezza e delicatezza di *Poesie a Benny*, la moglie, scritte tra il 1920 e il 1938.

Francesco. Il gruppo *Dada* a New York per opera di Duchamp, Picabia, Man Ray, artisti con un passato originale, ebbe una sua fisionomia. Lo riconosce Hans Richter: "Noi di Zurigo rimanemmo inconsapevoli fino al 1917 o 1918 di uno sviluppo che stava avvenendo, in modo abbastanza indipendente, in New York". Il gruppo di New York ha alle spalle *Armory Show* del 1913, la grande mostra in cui Duchamp e Picabia esposero opere che suscitarono scandalo. Alfred Stieglitz, inventore della fotografia come arte, fondatore di riviste ("291") e promotore di mostre, in occasione della mostra di New York entra in rapporto con Duchamp e Picabia. Un sodalizio tra i

due *Dada* si realizza nel 1918 quando Picabia incontra Tzara. Il culmine è a Parigi dal 1919-al 1923 con l'adesione di Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, Paul Éluard, Erik Satie. Picabia e Man Ray riconfermano l'adesione, e Breton nell'anno dell'adesione, 1920, lascia.

Enrico. Non solo per la data *Disegno automatico* 1916 di Hans Arp dimostra che si tratta di una modalità espressiva che precede *Dada*. Nel cambiamento dei mezzi, *Dada* si limita a continuare tendenze iniziate prima della sua affermazione ma vi aggiunge gli eccessi spettacolari delle serate.



Hans Arp, *Disegno automatico*
1916

Gloria. Il giudizio negativo è soprattutto di poeti, non di artisti. Per i collage, gl'inventori sono Picasso e Braque nel 1912 con i *papiers collés*. Ai dadaisti, che considerano tutta l'arte vecchiume, sarebbe ingenuo opporre Munch, Picasso, Braque, Matisse, Kandinsky, Klee, Jawlensky, Delaunay, gli espressionisti e non pochi altri grandi novatori.

Giulia. Le opere spesso hanno come soggetto i protagonisti *Dada* in ritratti fotografici con integrazioni di scritte, di oggetti, di opere o in ritratti pittorici lontani dalla rassomiglianza. Nel ritratto di Arp, Richter cerca di dare ambiguità non gratuita al volto.



Breton con un cartello 1920

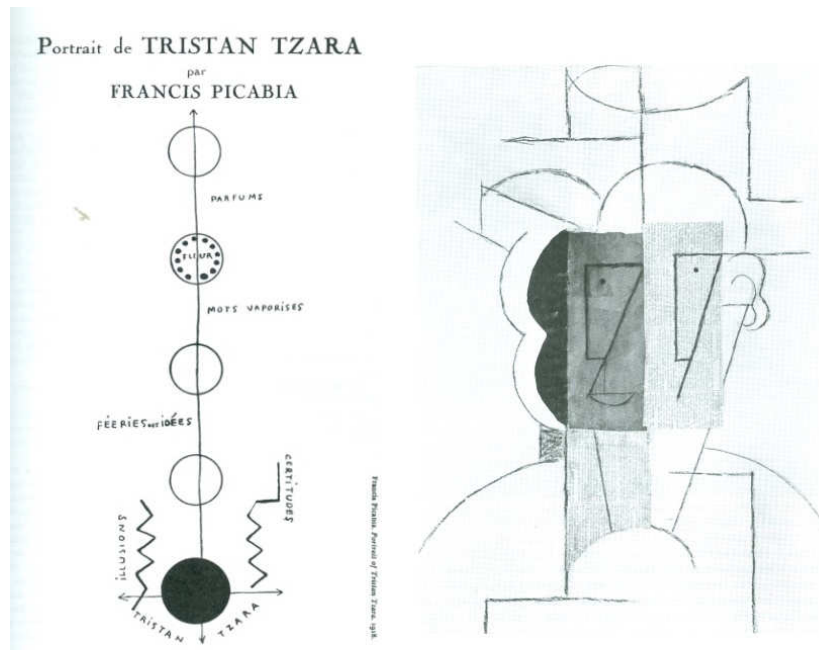


Hans Richter ritratto di Arp 1918

Enrico. Si osservi il disegno di Picasso *Uomo con cappello* 1913. Il rigore geometrico sopporta l'irregolarità e il contrasto tra la costruzione lineare molto leggera e la forma scura di originale valore plastico. Tzara parla di accademia cubista, ma questo disegno potrebbe essere considerato un'anticipazione dadaista.

Eliseo. E Picabia, nel *Ritratto di Tzara* adotta lo stile dei congegni meccanici sperimentato già dal 1913. È una critica non deliberata al fondatore del movimento.

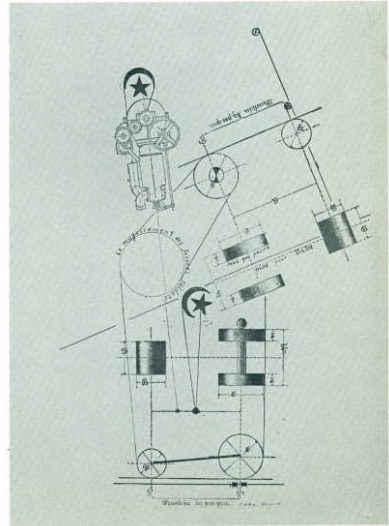
Francesco. Picasso anti-accademico e Picabia dadaista prima di *Dada*. Sono nella natura dei Manifesti la scarsa cura critica e le esagerazioni.



Francis Picabia, *Ritratto di Tzara* 1918 Picasso *Uomo con cappello* 1913

Le parole che negano e condannano accolgono la precedente sperimentazione e sono gli stessi artisti con un'identità ben definita prima dell'adesione a *Dada*. Niente di veramente nuovo che possa essere una frattura. È una continuazione dall'arte alla letteratura, dal teatro al cinema, dalla danza alla musica; dalla fotografia alla grafica.

Enrico. Il dipinto di Arp che ha la "bella" plasticità delle sue sculture, ottenuta con il contrasto dei colori e con un cerchio bianco centrale che accentua la molteplicità dei piani e il disegno di Ernst di complessa costruzione con elementi meccanici e geometrici che alludono a suoni, di vagamente dadaista hanno soltanto i titoli.



Hans Arp, *Le Lacrime di Enak* 1917 Max Ernst, *Ruggito di soldati feroci* 1919

Giulia. La nascita di *Dada* è molto vicina alla rivoluzione di Ottobre (1917). All’inizio in maggioranza i progressisti furono favorevoli, ma in seguito, quando nel Partito comunista, emergono sviluppi autoritari già con Lenin, nascono contrasti nelle posizioni di artisti, poeti, scrittori, e molti intellettuali se ne allontanano.

Francesco. Prima in *Dada* e dopo nel *Surrealismo* il piano culturale e il piano politico s’intrecciano determinando diversità di posizioni fino a inimicizie. *Dada* durò dal 1916 al 1923. È un passaggio per artisti che negli anni successivi aderirono al *Surrealismo*. Il Primo Manifesto del 1924 esalta sogno e inconscio ma anche automatismo, allucinazioni, follia: stati del pensiero che Freud non poteva accettare come positivi, e respinse la paternità del surrealismo che Breton gli attribuì.

Enrico. Breton, poeta, narratore, autore di manifesti, promotore di riviste, di antologie, nel 1919 entra in rapporto con Tzara. Nello stesso anno fonda la rivista *Littérature* con Aragon e Soupault. Vi collaborano, tra gli altri, Jean Cocteau, Max Jacob e Tzara.

Giulia. Più tardi, nel *Surrealismo*, in non poche occasioni, si dimostrò autoritario nell'accogliere e nello scomunicare. Forse il più illustre degli scomunicati da Breton e da Eluard è de Chirico che avevano definito pre-surrealista per il periodo metafisico 1910-1917.

Francesco. Molto presto alcuni iniziatori abbandonano *Dada*. Nel 1917 Hugo Ball si rimette su una strada tradizionale al contrario di Tzara che segue il *surrealismo*; partecipa alla guerra civile spagnola e alla Resistenza. Marcel Janco ritorna in Romania, sua patria, e molto più tardi, nel 1941, emigra in Palestina e poi in Israele.

Gloria. Fine della guerra nel novembre del 1918. Il 4 aprile inizia un altro sterminio, la pandemia spagnola, che durò fino al marzo del 1920 e fece vittime che andarono ben oltre a quelle del conflitto mondiale. La stima più bassa, per la spagnola, è di 20 milioni di morti. Quanto alla guerra continua non insegna niente. Si ripete con nuovi mezzi di distruzione. Non esiste dopo guerra.

Ottavo contrappunto



Una sorta di sceneggiatura

Il rapporto tra tela, colori, strumenti nell'azione dell'artista ho tentato di presentarlo in una forma che solo lontanamente si può considerare una sceneggiatura. Negli studi gli artisti realizzano il rapporto con radicali variazioni e perciò le sequenze fittizie che traccio sono solo un esempio con molte lacune. Sempre nella preminenza della variabilità, l'elementare sceneggiatura, mutati materiali, strumenti, procedimenti, caratteristiche delle fasi, vale anche per la varietà delle creazioni tridimensionali. Invece dovrei usare un linguaggio molto diverso se mi riferissi alla videoarte e a grandi opere multimediali.

Il luogo di lavoro ha spazi e organizzazione secondo il tipo di attività e il modo personale di praticarla. Contano anche le disponibilità pratiche. Ho visitato tanti studi per parlare con gli artisti delle loro opere, per scrivere monografie o presentazioni di mostre, e anche per ordinaria frequentazione. Studi accoglienti ma anche freddi o soffocanti per il caldo, non proprio come al *Bâteau Lavoire*. Il critico, se ha come principio di essere disponibile e di non fare discriminazioni, accetta di affronta anche disagi fisici non gravi.

Le vicende si svolgono nello studio di un pittore astratto, non uno in particolare. Poggiati a terra dipinti, alcuni solo con il verso in vista, sulle pareti e su mensole gessi, muti spettatori in attesa di essere utili, tubetti di colori vivi insieme a quelli induriti, pennelli in uso e altri consunti anch'essi utili, spatole, stracci, righe, squadre, sul tavolo o sul pavimento fogli con

disegni, riviste, appunti di scrittura indecifrabile per le abbreviazioni.

Prima di entrare in rapporto attivo con i personaggi (tela, materia, strumenti), l'artista, protagonista, si aggira nello studio, dà un'occhiata a suoi dipinti, apre qualche libro, indossa il camice, sceglie una tela con interesse alle dimensioni e la mette sul cavalletto; riflette in attesa di iniziare a lavorare. Le sequenze che riguardano il comportamento dell'artista sono poche e compresse in tempi brevi. Più un soggetto che una sceneggiatura elementare.

Il cono di luce, dopo un giro di perlustrazione dell'ambiente, si concentra sul luogo di lavoro. Da una parte la tela e dall'altra, il protagonista, il pittore con esperienze e abilità in attesa di avviare il lavoro. Ha con sé alcuni disegni, fatti nei giorni precedenti per arrivare all'abbozzo di un particolare tipo di soluzione, ma restano aperte molte possibilità che in pratica significano incertezze. La trasformazione di stato, da un insieme eterogeneo di impulsi interiori e dai disegni all'esistenza materiale, è da inventare sul supporto, spazio sempre molto piccolo, un mondo limitato, che la composizione estende. Attesa, riflessione prima che gli strumenti portino la materia varia dei colori sul supporto. L'artista distribuisce alcuni colori sulla tavolozza, sceglie un pennello, mescola colori e ottiene la tinta con cui cominciare. Per prima cosa traccia uno schema strutturale per impossessarsi di uno spazio che sia suo, liberato dall'estraneità della tela. Stabilito il rapporto, con un altro pennello e con altri colori interviene sulla struttura, la trasforma così che non tutta resta in vista. Forme, linee, colori vivono nei contrasti. L'artista prima prova ad alleviarli, poi li accentua, cura toni, trasparenze, sovrapposizioni, modula irregolarità per renderle necessarie.

Il pittore evita facili accordi; cerca di dare valore simbolico a pensieri e a emozioni. Osserva il risultato da lontano, è dubbioso.

so, modifica non pochi particolari più volte. Poi si ferma. Guarda il dipinto da posizioni e distanze diverse. Il risultato non lo convince. Alcune cose, e non sono dettagli, vanno rivedute. L'insieme non ha il "suono" giusto.

Il pittore abbassa la tonalità di colore in una forma e ne rimpicciolisce le dimensioni, rende più forte un contrasto, elimina la linea in alto e, con un diverso pennello, ne segna una tra due forme su cui interviene prima con uno straccio che produce variazioni non realizzabili con pennelli e poi, facendo molta attenzione, con le dita e il dorso della mano. Si allontana e controlla l'insieme e i particolari per decidere se ci sono da apportare ancora modificazioni. Rivede la dimensione di una forma troppo invadente, schiarisce un contrasto, modifica la configurazione e il colore di un'altra forma. Dall'espressione del suo volto si capisce che ritiene di avere cambiato in meglio tutta la composizione.

Dall'espressione del volto si capisce anche che l'approvazione dura poco. All'improvviso decide che sono necessari interventi più radicali e coraggiosi a costo di sbagliare. Rifà ampie aree e insiste con ostinazione a trovare tonalità e contrasti giusti, modifica colore e posizione delle forme, traccia una linea che sembra arbitraria, ma è necessaria. I numerosi interventi non migliorano il risultato in modo soddisfacente. Dopo breve esitazione, lo abbandona.

Forse non è solo una sosta. Il pittore sembra volere rimandare la ripresa. Si siede. Da un'occhiata distratta al giornale che compra per abitudine. Si prepara un caffè con la macchina da cialde. Continua a pensare al dipinto abbandonato, e le idee che gli girano nella mente gli fanno ritenere non chiusa questa fase.

Lentamente fa alcuni disegni sommari su cui interviene con accenni di colore. Dopo un po' di tempo, scatta qualcosa di improvviso e di inaspettato che lo spinge ad affrontare di nuovo la tela che, ambigua, scoraggia la ripresa ma anche la stimola. Sul supporto egli crea una struttura non continua con larghe

pennellate di rosso che con un pennello più piccolo sono modificate variamente dal giallo.

Il giallo suggerisce efficaci collegamenti con il nero. L'impianto è precisato con accordi e contrasti tra forme, con linee che colloquiano con le forme e creano diversità di pian. Gli effetti di luce si modulano nell'atmosfera di tutta la composizione e non sono affidati a un crudo contrasto tra bianco e nero. Del risultato, osservato da vicino e da lontano, l'artista sembra soddisfatto; si limita a pochi e leggeri tocchi di viola e di blu. L'immagine è viva, ha interiorità, partecipa a un'atmosfera misteriosa. È reale.

L'ho notato. Poche e compresse le sequenze con approssimazioni e addirittura scorrettezze tecniche. Sono solo alcuni pensieri sul comportamento dell'artista nello studio. Non so se sono riuscito a fare sentire l'esigenza del critico di acquisire quanti più elementi è possibile sul farsi delle opere. È inutile dire che sono fuori campo, non osservatore diretto. Nella finzione come nella realtà. L'artista al lavoro ha bisogno di concentrazione e di solitudine.

Quando varco la soglia di uno studio, anche se lo frequento assiduamente, provo sempre nuove emozioni. La sensazione di entrare in un mondo è molto forte per le cose nuove che mi aspetto di scoprire insieme all'artista. Sì, sono un critico, ma il titolo non mi piace. Fa pensare a una persona che giudica dall'esterno con insindacabile autorità professionale, comportamento che mi è estraneo, perché impedisce di stabilire un vero rapporto con l'artista e con le opere.

Ottavo tempo



Enrico. Bisogna difendersi dalla tentazione di occuparsi delle tendenze e delle loro denominazioni, per non trovarsi in un ginepraio. Frequenti le adesioni formali, confusi contrasti, inimicizie, rotture. Rara una vera collaborazione.

Francesco. Quello che tu chiami ginepraio come un trabocchetto da cui guardarsi è la varietà dei fatti storici che, per quanto disordinati, conflittuali, contraddittori, danno contributi essenziali all'arte. Sono situazioni e eventi che superano le scelte e i progetti degli artisti. Rapporti e influenze sono inevitabili. Anche l'opposizione è un rapporto che influenza chi la promuove. *Impressionismo, fauvisme, cubismo, futurismo* e tutti gli altri movimenti sono denominazioni che non precisano niente, e alcune sono di origine negativa, ma bisogna guardare ai fatti e non ai nomi.

Gloria. E sono fatti le occasioni di collaborazione, le prese di posizione pubbliche, le elaborazioni critiche e soprattutto gli effetti positivi sulla produzione artistica. Sono il quadro storico delle ricerche individuali che non si può ignorare.

Francesco. *Fauvisme* e *cubism* sono denominazioni non azzardatamente sfavorevoli di Louis Vauxcelles, critico competente e, tra l'altro, estimatore di Cézanne, e nessuno pensa che si possa trascurare la grande importanza storica dei due movimenti.

Eliseo. Sono reali e positivi sia i rapporti con cui Henri Matisse favorì la nascita e l'espansione del *fauvisme* sia la vicinanza di Picasso e di Braque nel periodo cubista, un caso unico. E

si pensi al valore dei rapporti nel *futurismo*, nel *Blaue Reiter* che univa Kandinsky, Marc, Macke e altri artisti per l'affermazione della modernità in forme varie e compatibili. Nei movimenti l'attività critica affianca degnamente le opere dei protagonisti.

Enrico. Sono stato sbrigativo e mi correggo. Intendevo dire che il problema delle tendenze si chiarisce solo in un'accurata storia dell'arte.

Gloria. E allora parliamone un po'. Miró e Picasso sono surrealisti senza cedere niente della loro originalità. Miró si dichiara indipendente da ogni tendenza, ma si riferisce ad adesioni conformistiche.

Francesco. Miró non è chiuso all'influenza surrealista. Nel 1926 collabora con Max Ernst alla scenografia di *Romeo e Giulietta*. André Breton lo considera come "il più surrealista di tutti noi". Miró si distingue per un suo stile. Ma anche i surrealisti sono personalità con fisionomie molto diverse. L'artista può affermare la sua unicità nella collaborazione che implica influenze reciproche, non estranee a dissensi.

Giulia. Le influenze consce e inconsce sono naturali e necessarie nella formazione di un'artista che le elabora in modo personale. La diversità dà contributi originali al mondo dell'arte.

Francesco. *Personaggio che lancia una pietra a un uccello* 1926 è uno dei culmini delle innovazioni di Miró che respira il clima del surrealismo e ne trae benefici. Titolo e evento sono tipici di Miró. La costruzione cromatica è inventivamente arbitraria: bianco il personaggio, giallo il prato, nero il mare, verde il cielo. L'uccello di forma meccanica assomma molti colori: il disco azzurro della testa, la cresta scarlatta, il becco

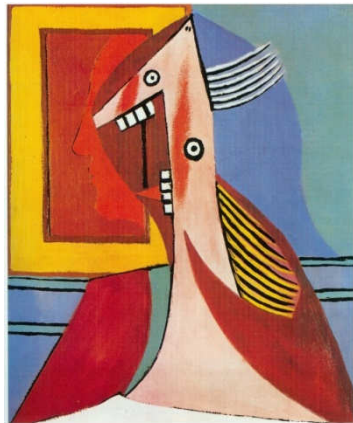
verde. Il lancio è rappresentato da una linea che incrocia la traiettoria della pietra. I tanti arbitri nelle forme e nei colori, e nei loro rapporti con misteriosa naturalezza creano una nuova realtà. Tutto è imprevisto e tutto è naturale.



Juan Miró, *Personaggio che lancia una pietra a un uccello* 1926

Giulia. E che dire di Picasso? La varietà delle sue opere dovrebbe dargli un posto in quasi tutte le tendenze del Novecento.

Francesco. Picasso surrealista? Sì, per dire che non è estraneo agli eventi artistici, cosa che ha favorito la creazione di una singolare autobiografia popolata da quelli che hanno avuto importanza nella sua vita. Nell'opera *Busto di donna con autoritratto* 1929 non si può



considerare surrealista il contrasto di sorprendente originalità tra il busto in piena evidenza, ma del tutto incurante della morfologia femminile e l'autoritratto appena accennato.

Pablo Picasso, *Busto di donna con autoritratto* 1929

Il busto ha distorsioni e dislocazioni tanto radicali, specie nella testa con i denti in audace evidenza, da negare l'aspetto umano in contrasto con la regolarità dell'autoritratto lievemente delineato in rosso su fondo rosso. Colpisce anche la semplicità della cornice gialla che lo inquadra.

Enrico. La conclusione è chiara. Definire l'artista in base alle sue opere e alla sua vita, e valutare in quale misura e con quali effetti non solo i riferimenti a movimenti ma anche la varietà dei rapporti spiegano meglio l'originalità.

Eliseo. L'arte è una necessità nella vita di un artista. A parte i casi di gravi malattie invalidanti e di depressioni insostenibili, non ci sono difficoltà che portino ad abbandonare un'attività che segna con forza idee e comportamenti personali.

Francesco. Le vostre opere recenti, come personaggi, hanno partecipato al conversare con molta discrezione. Per approfondimenti dobbiamo incontrarci nei vostri studi.

Giulia. Sì, negli studi è possibile vedere le opere in percorsi di ricerca e avere più elementi per uno scambio di idee che ci faccia trovare in nuove, stimolanti complicazioni.

Francesco. Complicazioni e progresso sono sulla stessa strada. Ma non mancano complicazioni impediscano di andare avanti. Siamo quasi alla fine dell'incontro. Ho pensato di dedicarvi quattro opere di grandi artisti, come augurio di buon lavoro.

Gloria. Di ogni artista ci aspettiamo che tu ci faccia conoscere qualche aspetto nuovo che ci faccia riflettere.

Francesco. Comincio da un esempio di quanto sia poco affidabile anche la critica considerata autorevole. Pollock nel no-

vembre del 1943 ha la prima personale nella galleria *Art of This Century* di Peggy Guggenheim. La presentazione di James Johnson Sweeney avvalorò stereotipi che ancora oggi hanno credito. “Il talento di Pollock è vulcanico. Ha fuoco. È imprevedibile. È indisciplinato. Dilaga in una prodigalità minerale non ancora cristallizzata. È lavico, esplosivo, caotico.” Niente di più estraneo a Pollock, tanto più che il fantasioso critico si riferisce a opere che non vanno oltre il 1942, lontane dal dripping. Le sregolatezze gli costarono la vita, ma è artista pensoso, concentrato, costruttore anche delle fitte e rigorose trame del dripping che hanno interessato matematici che vi hanno scoperto particolari regolarità geometriche.



Jackson Pollock, *Figura stenografica* 1942

Giulia. Anche noti critici non sempre guardano le opere con attenzione, non si fermano sulle qualità tecniche e stilistiche che le distinguono. Nelle opere della prima mostra di Pollock, la cura costruttiva e l'originalità sono evidenti.

Francesco. Di David Smith dico soltanto qualcosa della sua vita, anzi della sua morte. Smith muore nel 1965. Motherwell, suo grande amico, quando riceve la notizia, sta lavorando a *Lyric Suite*, una serie di “macchie” d'inchiostro nero su carta di riso, ascoltando il quartetto per archi di Alban Berg. Il ciclo fu interrotto e mai più ripreso.

Enrico. M'interessano in particolare le sue sculture come disegni metallici. Ci sono esempi anche in Picasso, Fontana e, molto più largamente, in Calder.

Francesco. David Smith, nella varietà delle soluzioni, si distingue per l'uso del segno che sembra negare il valore plastico, e invece lo rinnova come in *Lettera* del 1950 e in *Paesaggio sul fiume Hudson* del 1951. Smith parla d'amore. Si riferisce al rapporto con l'arte, ma si avverte un'estensione agli ideali e ai comportamenti di tutti gli uomini. "Dobbiamo parlare di amore - amore intenso che l'artista ha per il suo lavoro - un amore come liberazione, orgoglio, combattiva vitalità, soddisfazione e convinzione. Riescono i critici, il pubblico, i filosofi



a possedere l'intensità di amore per l'opera che l'artista possiede?"

David Smith, *Cerchio II* 1962

Gloria. Bacon è l'ultimo grande pittore. L'abbiamo incontrato quando hai parlato di quello che tu definisci "l'arbitrio necessario nelle parole e nelle opere degli artisti".

Francesco. Per comprendere l'importanza anche teorica di Bacon bastano le nove interviste di David Sylvester che coprono un lungo periodo, dal 1962 al 1975. Più che d'interviste si tratta di conversazioni. Sylvester non fa domande, pone problemi, esprime suoi punti di vista, stimola

con libertà l'interlocutore. Le conversazioni sono unite sotto il titolo *The Brutality of Fact*.



Francis Bacon, *Ritratto di Lucian Freud* 1958

Bacon avversa l'astrattismo. Lo considera formalista, incapace di fare sentire la tragedia della vita. Inoltre si professa conservatore. Passi per l'astrattismo, ma perché conservatore? Per difendersi dalla confusione esterna e dedicare le forze ad affrontare con la pittura la "brutalità dei fatti". Ma la conservazione non ti dà sicurezza, non ti guarda le spalle. Chi sente la complessità, per giunta brutale, e l'affronta, non può essere conservatore.

Eliseo. E ora Eduardo Chillida, uno dei miei riferimenti. Mi stimola ad avere dubbi e a fare cose molto diverse.

Francesco. Chillida ama l'architettura, la musica, la letteratura, la filosofia, ha rapporti con Martin Heidegger e con Gaston Bachelard. *L'arte e lo spazio* 1983 di Heidegger si occupa esplicitamente dello scultore basco che illustra il libro con litografie. È un compagno di viaggio un artista che nell'opera //

limite e lo spazio scrive: "...m'interrogo con sgomento su ciò che non so. Non è un passo decisivo per un artista trovarsi quasi sempre disorientato?" Il disorientamento è un passaggio che sempre ritorna, ma l'intervento della riflessione e dell'intuizione porta la ricerca su strade nuove.



Eduardo Chillida, *Pettine del vento XVIII* 1999

Enrico. La diversità delle quattro opere sollecita riflessioni per tentare di capirne di più e ricavarne qualcosa di utile per il nostro lavoro.

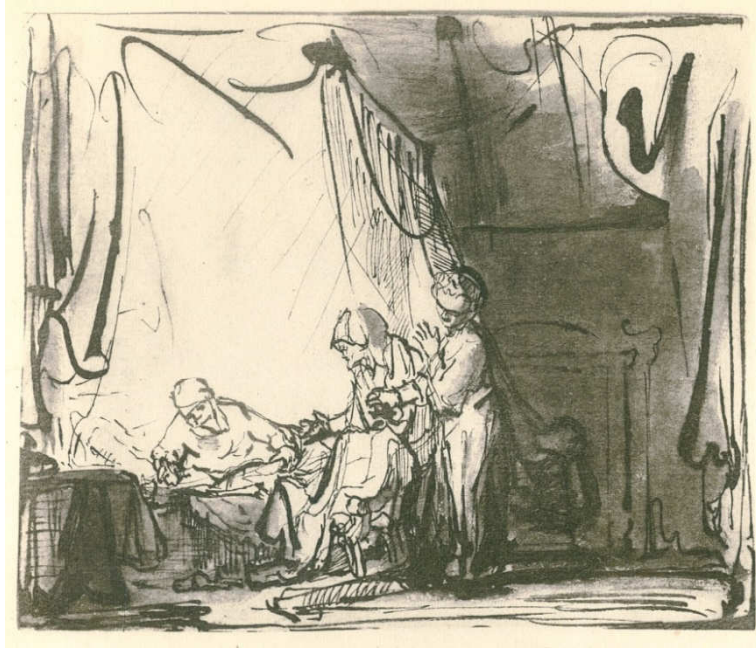
Francesco. Sono sicuro che approverete la mia decisione di offrire alla vostra riflessione quattro disegni, antichi senza commento. Deciderete voi se e come studiarli. È inevitabile, e molto utile, fare confronti con i disegni moderni e contemporanei. Sono grandi artisti: Polidoro Caldara da Caravaggio (1492-1543), Luca Cambiaso (1527-1585), Rembrandt (1606-1669), Luca Giordano (1634-1705).



Polidoro da Caravaggio, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*



Luca Cambiaso, *La caduta di San Paolo*



Rembrandt, *Sara presenta Agar a Abramo*



Luca Giordano, *Donne che frustano un uomo*

Gloria. Anche i grandi artisti studiano con interesse gli antichi ben più indietro dell'epoca a cui appartengono i disegni che ci proponi. È un'estensione storica di cui discutere in vista di acquisire idee nuove per il proprio lavoro.

Enrico. Sì, questo è il punto. L'attenzione per i disegni, specie se include anche epoche lontane, va oltre l'interesse e fa entrare nel vivo dell'attività produttiva attuale.

Giulia. Studieremo i disegni e cercheremo di conoscere qualcosa di più sugli artisti che hanno molte cose da insegnarci.

Eliseo. Mentre tu parlavi, ho preso qualche appunto. Cito una frase apparentemente semplice su cui riflettere. "Non c'entra la modestia. Essere allievi è necessario per progredire nelle conoscenze e nelle abilità".

Gloria. Nella conversazione, anche con il tuo appoggio, gli artisti ci hanno aiutato nel tentativo non solo di capire le loro opere ma anche di approfondire aspetti essenziali riguardanti la natura dell'arte.

Francesco. Negli scritti su artisti del passato includo sempre citazioni e testimonianze non limitate all'arte, ma estese alle loro vicende di vita. A quelli con cui ho rapporti personali, chiedo riflessioni che riporto fedelmente. M'interessano non soltanto i grandi artisti. Sarebbe una forma di razzismo se la distinzione di valore portasse a esclusioni.

Giulia. Resta il dubbio sul livello da raggiungere per meritare attenzione. Non vorrei che la non esclusione fosse più generosità del critico che riconoscimento di valore vero, anche modesto.

Francesco. Quest'uso della generosità falserebbe i miei rapporti con gli artisti, sono i miei maestri. Scrivo quello che riesco a vedere di nuovo. Beh, senza accorgercene, il nostro colloquio è durato a lungo. La conclusione? Parola impropria. Non saprei dire che cosa abbiamo chiarito e che cosa è diventato più oscuro. Non vi sorprende, riguarda anche voi, che io mi senta in una situazione dominata dall'oscurità. L'oscurità non è il buio che tutto cancella; è una situazione affollata di vita inquieta, ha bagliori tenui o improvvisamente vividi. Le opere pittoriche e plastiche che si vedono, sono mondi nuovi, anche se noti. In questa oscurità, tante e diverse le ricerche che ci disorientano. Tentiamo di esserne partecipi con inevitabile discontinuità che muove verso problemi e enigmi. Se di una strada non si vede la fine, non si può dire quanto sia avanzato il punto raggiunto.

5. Con gli altri e con se stessi
7. Parliamone
9. Primo contrappunto
Il critico che guarda allo storico dell'arte
12. Primo tempo
21. Secondo contrappunto
La definizione impossibile
25. Secondo tempo
33. Terzo contrappunto
Essere dotati. Ma di che cosa?
41. Terzo tempo
50. Quarto contrappunto
La concretezza della teoria e dell'astrazione
56. Quarto tempo
70. Quinto contrappunto
Vitalità
75. Quinto tempo
88. Sesto contrappunto
Interiorità
96. Sesto tempo
107. Settimo contrappunto
La verosimiglianza creativa
111. Settimo tempo
119. Ottavo contrappunto
Una sorta di sceneggiatura
125. Ottavo tempo

(terza di copertina)



Sarah Bowyer, *Francesco* 2016

Francesco De Bartolomeis, professore emerito dell'Università di Torino, Accademico ad honorem dell'Accademia Albertina di Torino, pedagista e critico d'arte.

Quarta di copertina

Nelle *Conversazioni* un critico e quattro artisti si scambiano idee sull'arte con analisi di opere nella situazione storica e ne rilevano le molte difficoltà. I *Contrappunti*, in libera analogia con il termine musicale, sviluppa non solo i temi delle conversazioni ma affronta nuovi problemi. Emergono difficoltà che non si possono evitare nel progredire della comprensione dell'arte. I problemi centrali, riscontrati sempre su opere molto varie, riguardano da una parte la *realtà autonoma dell'arte* e dall'altra *le difficoltà della composizione*. È chiaro il senso delle parole di Kandinsky. "La scienza dell'arte si avvicina al problema più scottante, più misterioso, più controverso e più ostico: quello della composizione". Nell'imprevedibile varietà delle ricerche, la qualità e lo stile danno alle opere una vitalità che le rende perennemente attuali.

Un motivo percorrere le conversazioni e i contrappunti: più cose sappiamo di un'opera e più cose ci sono da apprendere. L'arte rivela sempre nuovi aspetti. La produzione artistica non ha percorsi lineari prestabiliti anche per gli interventi di poteri mentali molti diversi. La riflessione, l'intuizione, l'inconscio, il caso convergono nella creatività in modi e in tempi imprevedibili.

frontespizio

francesco de bartolomeis

conversazioni e contrappunti

Elenco delle illustrazioni (si può omettere; se si include numerare illustrazioni nel testo)

1. Sono al lavoro, 6 gennaio 2019
2. Hans Richter, Nudo 1915
3. Hans Richter, 21 1921
4. Bill Viola, The Crossing 1996
5. Nalini Malani, Alla ricerca del sangue scomparso 2012
6. Lucio Fontana, Le ospiti 1933
7. Alberto Giacometti, Annette 1954
8. Alberto Giacometti, Diego 1954
9. Giacomo Manzu, Il pittore e la modella 1943
10. Pablo Picasso, Autoritratto
11. Henri Matisse, Natura morta 1890
12. Joan Miró, Monumento 1956
13. Pablo Picasso, La Brocca 1956
14. Pablo Picasso, Ritratto di Gertrude Stein 1906
15. Kazimir Malevič, Mucca e violino 1913
16. Kazimir Malevič, Ritratto di Michael Matjušič 1913
17. Kazimir Malevič, Suprematismo 1915
18. Kazimir Malevič, 'Planit' del pilota 1924
19. Louise Nevelson, Marea reale II 1960
20. Louise Bourgeois
21. Louise Bourgeois, Cell XXVI 2003
22. Paolo Uccello, Battaglia di San Romano
23. Pablo Picasso, Ma jolie 1911-12
24. Pablo Picasso. Arlecchino 195
25. Sandro Botticelli La Primavera (particolare) 1478-1482
26. Edward Hopper, Camere vicino al mare 1951
27. Vasily Kandinsky, Accordo reciproco 1942
28. Paul Klee, Architettura polifonica 1930
29. Robert Motherwell, Je t'aime 1955
30. Giorgio de Chirico, Ettore e Andromaca 1917
31. René Magritte, Gli amanti 1928

32. Lyonel Feininger, Cattedrale 1919
33. Oscar Schlemmer, Sulle scale del Bauhaus 1932
34. Camille Claudel, Studio per Sakuntala 1886 ca.
35. Properzia de Rossi, Giuseppe e la moglie di Putifarre 1525 ca.
36. David Hockney, California Art Collector 1964
37. Lee Krasner, Red, White, Blue, Yellow, Black 1939
38. Piet Mondrian, Mare al tramonto 1909
39. Edward Munch, Autoritratto. La retina malata dell'artista 1930-31
40. Antonello da Messina, Ritratto di uomo 1476
41. Gian Lorenzo Bernini, Busto di Costanza Bonarelli 1936 ca.
42. Hans Arp, Disegno automatico 1916
43. Hans Richter, Ritratto di Arp 1918
44. Breton con un cartellone 1920
45. Francis Picabia, Ritratto di Tzara 1918
46. Pablo Picasso, Uomo con cappello 1913
47. Hans Arp, Le lacrime di Enak 1917
48. Max Ernst, Ruggito di soldati feroci 1919
49. Juan Miró, Personaggio che lancia una pietra a un uccello 1926
50. Pablo Picasso, Busto di donna con autoritratto 1929
51. Jackson Pollock, Figura stenografica 1942
52. David Smith, Cerchio II 1962
53. Francis Bacon, Ritratto di Lucian Freud 1958
54. Eduardo Chillida, Pettine del vento XVIII 1999
55. Polidoro Caldara da Caravaggio, Deposizione di Cristo nel sepolcro
56. Luca Cambiaso, La caduta di San Paolo
57. Rembrandt, Sara presenta Agar ad Abramo
58. Luca Giordano, Donne che frustano un uomo