

# Dopo la Seconda Guerra mondiale

Pollock spiega la sua pittura (J. Pollock)

---

Manifesto bianco e Manifesto tecnico dello spazialismo (L. Fontana)

---

Libera dimensione (P. Manzoni)

---

Roy Lichtenstein e l'estetica della Pop Art (R. Lichtenstein)

---

Pop art e società (G. Dorfles)

---

I principi dell'Arte Concettuale (S. LeWitt)

---

Arte povera (G. Celant)

---

La Transavanguardia (A. Vettese)

---

Intervista a Renzo Piano (R. Piano)

---

La Chiesa dell'Autostrada del Sole (P. Barocchi)

---

## POLLOCK SPIEGA LA SUA PITTURA

## Jackson Pollock

*In questa intervista rilasciata a William Wright nel 1951, Jackson Pollock (1912-1956) spiega con grande semplicità e sintesi la sua pittura sia dal punto di vista estetico (il riferimento all'arte come espressione dell'inconscio e il rapporto tra opera e mondo contemporaneo sono centrali in questo senso), sia da quello tecnico (abbandono della pittura da cavalletto, la pittura d'azione, la scelta di tele di grandi dimensioni, il dripping).*

*Immagino che ogni volta che un profano l'avvicini le domandi come si deve guardare un quadro di Pollock o un altro quadro moderno, cosa si deve cercare. Come si può imparare ad apprezzare l'arte moderna?*

Penso che non si debba cercare, ma guardare passivamente - cercare di ricevere quello che il quadro ha da offrire e non avere un soggetto o una aspettativa preconcepita.

*È esatto dire che l'artista dipinge partendo dall'inconscio e che la tela deve agire come l'inconscio dell'osservatore?*

L'inconscio è un elemento importante dell'arte moderna e penso che le pulsioni dell'inconscio abbiano grande significato per chi guarda un quadro.

*Dunque cercare un senso o un oggetto conosciuto in una pittura astratta impedisce di apprezzarla come si dovrebbe?*

Penso che si dovrebbe amarla come si ama la musica dopo un po' piace o non piace. Che problema c'è? Amo certi fiori e altri no. Anche per la pittura dev'essere così.

*Beh allora tutto merita questa specie di chance. Non si è, per natura, portati verso la buona musica, dobbiamo prima ascoltarla per cominciare a comprenderla e ad amarla. Se è la stessa cosa per la pittura, si dovrà prima accettarla passivamente per poi poterla apprezzare.*

Certo, tutto questo può aiutare.

*Pollock, gli artisti classici avevano un mondo da esprimere, e lo facevano rappresentando gli oggetti del loro mondo. Perché l'artista moderno non fa la stessa cosa?*

Mah, l'artista moderno vive in un'epoca meccanica e abbiamo mezzi meccanici per rappresentare gli oggetti della natura: il film, la foto. L'artista moderno, mi pare, lavora per esprimere un mondo interiore; in altri termini: esprime l'energia, il movimento e altre forze interiori.

*Possiamo dire che l'artista classico esprimeva il suo mondo rappresentando gli oggetti, mentre l'artista moderno rappresenta l'effetto che gli oggetti fanno su di lui?*

Sì l'artista moderno lavora con lo spazio e il tempo ed esprime i suoi sentimenti piuttosto che illustrarli [...].

*Ritorniamo al problema della tecnica, che molti oggi trovano importante. Può dirci come ha sviluppato la sua tecnica e perché dipinge così?*

A mio avviso, la tecnica si elabora naturalmente a partire da una necessità, e da questa necessità l'artista trae nuovi modi di esprimere il mondo che lo circonda. Io uso metodi diversi dalle tecniche pittoriche tradizionali. Oggi risulta strano, ma non penso che sia davvero diverso. Io dipingo per terra, ma non è una cosa anomala. Gli orientali lo facevano.

*Come si applica il colore sulla tela? Mi pare di capire che lei non adopera pennelli o cose simili?*

Il colore che uso quasi sempre è liquido e molto fluido. Utilizzo i pennelli più come bastoni che come veri pennelli. Il pennello non tocca la superficie della tela, resta al di sopra.

*Può spiegarci il vantaggio dell'uso di un bastone o del colore liquido invece del pennello sulla tela?*

Mi permette di essere più libero, di avere maggior libertà di movimento intorno alla tela, di essere più a mio agio.

*Ma non è più difficile da controllare di un pennello? Voglio dire, non rischia di mettere più colore o di farlo schizzare, o altro ancora? Col pennello lei applica il colore dove vuole e sa molto bene quale risultato otterrà.*

No, non lo penso affatto. Io non... insomma con l'esperienza... mi sembra possibile controllare l'uscita del colore, in larga misura, e non utilizzo... non utilizzo il caso, perché nego il caso.

*È Freud che ha detto che il caso non esiste. È questo che intende?*

Credo proprio di sì.

*Allora lei non ha in mente una immagine a priori di tela?*

No, perché non si è ancora formata, vede. È qualcosa di nuovo. È molto diverso dal lavoro, diciamo per una natura morta, in cui si dispongono gli oggetti e si parte direttamente da quelli. Ma ho un'idea generale di quello che voglio fare e di quello che sarà il risultato.

*Questo presuppone l'eliminazione completa di ogni studio preparatorio?*

Sì, affronto la pittura come si affronta il disegno; cioè direttamente. Non lavoro partendo da un disegno, non faccio schizzi o disegni o studi di colore preparatori; penso che oggi più la pittura è immediata e diretta, più numerose sono le possibilità di arrivare a esprimere la propria idea [...].

*Ci può spiegare perché preferisce lavorare su una grande tela?*

No, veramente no. Semplicemente sono più a mio agio in un grande spazio che non quando il formato supera lo 0,60 per 0,60; sono più nel mio elemento.

*Lei dice «in un grande spazio». Ma sta veramente sulla tela quando dipinge?*

Molto poco. Ci cammino sopra occasionalmente; ma in realtà, lavorando sui quattro lati, non mi serve entrare nella tela.

Jackson Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, SE, Milano, 1991

## MANIFESTO BIANCO E MANIFESTO TECNICO DELLO SPAZIALISMO

Lucio Fontana

*Il Manifesto bianco fu redatto da Lucio Fontana e dai suoi allievi a Buenos Aires nel 1946. Questo testo dai toni futuristi, nel quale si propone una nuova arte integrale superando tutti i generi, le forme, le materie e le procedure tradizionali e che soddisfi le esigenze della materia non solo nel campo visivo, rappresenta la premessa per la fondazione del movimento dello Spazialismo che avvenne in Italia al ritorno dell'artista e che trova la sua formulazione nel Manifesto tecnico dello Spazialismo del 1951.*

### *Manifesto Bianco*

[...] Da che furono scoperte le forme d'arte conosciute, in distinti momenti della storia, si compie un processo analitico in ogni arte. Ogni arte ebbe il suo sistema in ordinamento indipendente. Si conobbero e svilupparono tutte le possibilità, si esprime tutto quello che si poteva esprimere. Identiche condizioni dello spirito si esprimevano con la musica, l'architettura e la poesia. L'uomo divideva le sue energie in manifestazioni diverse rispondendo a questa necessità di conoscere.

L'idealismo venne applicato quando l'esistenza non poté essere espressa in modo concreto. I meccanismi della natura venivano ignorati. Si conoscevano i processi dell'intelligenza. Tutto risiedeva nelle possibilità proprie all'intelligenza. La ricerca consisté in confusi esperimenti che molto di rado raggiungevano una verità. L'arte plastica consisté in rappresentazioni ideali delle forme conosciute, in immagini alle quali si attribuiva idealmente una realtà. Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, immaginava la differenza fra i muscoli e le vesti rappresentate. Oggi la conoscenza sperimentale sostituisce la conoscenza immaginativa. Abbiamo coscienza di un mondo che esiste e si esprime da se stesso e che non può esser modificato dalle nostre idee. Necessitiamo di un'arte valida per se stessa. Nella quale non intervenga l'idea che di essa ci siamo fatti. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte in possesso di valori propri, lontana dalle rappresentazioni che oggi costituiscono una farsa. Noi, uomini di questo secolo, forgiati da questo materialismo siamo divenuti insensibili dinanzi alla rappresentazione delle forme conosciute e all'esposizione di esperienze costantemente ripetute. Si concepì l'astrazione alla quale si arrivò progressivamente attraverso la deformazione.

Però questo nuovo stato di cose non corrisponde alle esigenze dell'uomo attuale.

Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo [...].

Il subcosciente, magnifico ricettacolo dove alloggiano tutte le immagini che l'intelligenza percepisce, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, alloggia le nozioni riguardanti la natura dell'uomo. Così, nel trasformarsi il mondo oggettivo, si trasforma ciò che il subcosciente assimila, la qual cosa produce modificazioni nella forma di concezione dell'uomo.

L'eredità storica ricevuta dagli stadi anteriori della civiltà e l'adattamento alle nuove condizioni di vita operano mediante questa funzione del subcosciente. Il subcosciente modella l'individuo, lo integra e lo trasforma. Gli dà l'ordinamento che riceve dal mondo e che l'individuo adotta. Tutte le concezioni artistiche sono dovute al subcosciente. La plastica si sviluppò in base alle forme della natura. Le manifestazioni del subcosciente si sono

adattate pienamente a quelle in quanto dovute alla concezione idealistica dell'esistenza. La coscienza materialistica, ossia la necessità di cose chiaramente provabili, esige che le forme d'arte sorgano direttamente dall'individuo, soppresso qualunque adattamento alle forme naturali. Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico. La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e negare la funzione del subcosciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile. In ognuna delle loro opere notiamo che questa facoltà ha funzionato.

La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente. In tutte le attività l'uomo funziona con la totalità delle sue facoltà. Il libero sviluppo di tutte queste è una condizione fondamentale nella creazione e nell'interpretazione della nuova arte. L'analisi e la sintesi, la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale. E il suo sviluppo attraverso l'esperienza è l'unico cammino che conduce ad una manifestazione completa dell'essere.

La società sopprime la separazione fra le sue forze e la integra in una sola forza maggiore. La scienza moderna si basa sulla unificazione progressiva dei suoi elementi. L'umanità riunisce i suoi valori e le sue conoscenze. È un movimento radicato nella storia da vari secoli di sviluppo. Da questo nuovo stato di coscienza sorge un'arte integrale, nella quale l'essere funziona e si manifesta in tutta la sua totalità. Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita.

Concepriamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio.

La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione. L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità.

*Manifesto tecnico dello spazialismo*

Tutte le cose sorgono per necessità e valorizzano le esigenze del proprio tempo. Le trasformazioni dei mezzi materiali della vita determinano gli stati d'animo dell'uomo attraverso la storia. Si trasforma il sistema che dirige la civilizzazione dalle sue origini. Progressivamente quel sistema che si oppone ad altro sistema già accettato, si sostituisce ad esso nella sua essenza ed in tutte le sue forme. Si trasformano le condizioni della vita e della società e di ogni individuo. In tale progressione l'uomo tende a vivere sulla base di una organizzazione integrale del lavoro. Le scoperte della scienza gravitano su ogni organizzazione della vita. La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita crea una trasformazione sostanziale del pensiero. Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso; le plastiche consistevano in rappresentazioni ideali di forme conosciute ed immagini alle quali idealmente si attribuivano realtà. Il materialismo stabilito in tutte le coscienze esige un'arte lontana dalla rappresentazione che oggi costituirebbe una farsa. Gli uomini di questo secolo, forgiati a questo materialismo sono rimasti insensibili alla rappresentazione delle forme conosciute ed alle narrazioni di esperienze costantemente ripetute. Si concepì l'astrazione alla quale siamo arrivati progressivamente attraverso le deformazioni. Però questo nuovo periodo non risponde alle esigenze dell'uomo attuale.

È necessario quindi un cambio nell'essenza e nella forma. È necessario il superamento della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso, lo rappresenta come grandiosità ancora non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati. Questa concezione fu la conseguenza dell'idea dell'esistenza che si formava nell'uomo, la fisica di quell'epoca rivela per la prima volta la natura della dinamica, si determina che il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo. Arrivati a questo punto dell'evoluzione la necessità del movimento è tanto importante da non essere più raggiungibile dalle arti plastiche ed allora quella evoluzione è continuata dalla musica e le arti entrano nel neoclassicismo, pericoloso pantano della storia dell'arte. Conquistato il tempo, la necessità del movimento si manifesta pienamente. Gli impressionisti sacrificano il disegno della composizione al colore-luce. Nel futurismo sono eliminati alcuni elementi, altri perdono la loro importanza restando subordinati alla sensazione. Il futurismo adotta il movimento come principio ed unico fine. Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità dello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell'arte contemporanea (dinamismo plastico): gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura "forme, colore, suono attraverso gli spazi". Coscienti ed incoscienti in questa ricerca, gli artisti non avrebbero potuto raggiungere la finalità senza poter disporre di nuovi mezzi tecnici necessari e di nuove materie. Ciò giustifica l'evoluzione del mezzo nell'arte. Il trionfo del fotogramma, ad esempio, è una testimonianza definitiva per l'indirizzo preso dallo spirito verso il dinamico. Plaudendo a questa trasformazione nella natura dell'uomo, abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta ed affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata nell'unità di tempo e dello spazio. L'esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il movimento, con proprietà di evoluzione e di sviluppo è la condizione della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma, il suo sviluppo è eterno, il colore ed il suono sono i fenomeni attraverso il cui sviluppo simultaneo s'integra la nuova arte. Il subcosciente, dove si annidano tutte le immagini, che percepisce l'intendimento, adotta l'essenza e le forme di queste immagini, accetta le nozioni che informano la natura dell'uomo. Il subcosciente plasma l'individuo, lo completa e lo trasforma gli dà l'indirizzo che riceve dal mondo e che l'individuo di volta in volta adotta. La società tende a sopprim-

mere la separazione fra le due forze per riunirle in una sola forma maggiore, la scienza moderna si basa sull'unificazione progressiva fra i suoi elementi. Da questo nuovo stato della coscienza sorge un'arte integrale nella quale l'essere funziona e si manifesta nella sua totalità.

Passati vari millenni del suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi con una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Son le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza.

Questi sarebbero i concetti teorici dell'arte spaziale, brevemente esporrò la parte tecnica e la sua possibilità di sviluppo, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza.

L'architettura è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la quarta dimensione ideale dell'architettura è l'arte.

La scultura è volume, base, altezza, profondità.

La pittura è descrizione.

Il cemento armato (il mezzo) rivoluziona gli stili e la statica dell'architettura moderna. Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità (ho visto un progetto di casa in forma d'uovo, di un'altra buttata su un prato infischandosi della divina proporzione). A questa nuova architettura, un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la quarta dimensione ideale dell'architettura. Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce: la conquista degli spazi o l'atomica, suggeriscono all'uomo di proteggersi. Già si costruiscono fabbriche sotterranee; nasceranno centri che potrebbero essere un insieme di cellule, l'uomo finalmente finirà l'intromissione alle bellezze della natura. Si parla in arte di quarta dimensione, di spazio, di arte spaziale; di tutto questo si hanno concetti vaghi o errati. Un sasso bucato, un elemento verso il cielo, una spirale, sono la conquista illusoria dello spazio, sono forme contenute nello spazio, nelle loro dimensioni, meno una. (Esempio: 1, 2, 3, 4).

La Torre di Babele è un esempio antichissimo della pretesa dell'uomo per il dominio dello spazio. La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la quarta dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni. La prima forma spaziale costruita dall'uomo è l'aerostato. Col dominio dello spazio l'uomo costruisce la prima architettura dell'Era Spaziale, l'aeroplano. A queste architetture spaziali in movimento trasmetteranno le nuove fantasie dell'arte.

Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo, e spazio i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell'uomo della strada una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada.

L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito.

Lucio Fontana, *Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino, 1970

## LIBERA DIMENSIONE

Piero Manzoni

*Questo testo di Piero Manzoni (1933-1963) si presenta come documento programmatico di un'arte che si fonda sulla messa in discussione dei fondamenti su cui essa si è tradizionalmente basata. L'idea di Manzoni è quella di un'arte che rifletta le radicali trasformazioni della società moderna e che quindi rimetta in discussione il concetto stesso di "opera d'arte". Manzoni spiega che ciò che un'opera d'arte non deve contenere sono «tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deterioro della parola; ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pratiche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, ripetizioni in senso edonistico». L'artista deve limitarsi a ripropone le cose come esse sono, cercando di restituirne solo l'essenziale e di arrivare al nocciolo di un essere universale, archetipico, mai impregnato di soggettività. L'artista, quindi, deve soltanto confermare l'assoluta identità tra l'arte e il mondo, l'esistenza autentica del mondo, firmando e datando luoghi, cose, persone*

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale.

Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo un occhio, poi balzano di nuovo in avanti, aggiungono un altro segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie d'illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (e di questo ho già scritto alcuni anni fa), sia che si tratti di rappresentazione di un oggetto, di un fatto, di una idea, di un fenomeno dinamico o no: un quadro vale solo in quanto è essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?).

La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore: nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia pura diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata.

Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi (né si può ricorrere a interventi estranei, quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizioni da grafica, fantasie etnografiche ecc.: ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

Piero Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", II, 1960



## ROY LICHTENSTEIN E L'ESTETICA DELLA POP ART

Roy Lichtenstein

*Roy Lichtenstein, uno dei più autorevoli esponenti della Pop Art, tenne nel 1964 una lezione alla College Art Association nella quale descrisse i caratteri comuni della ricerca figurativa dei diversi artisti riuniti nel fenomeno Pop. Le loro opere, afferma il pittore, erano il prodotto di due tendenze: il soggetto "commerciale" e l'antisensibilità.*

Sebbene non ci sia mai stato da parte degli artisti Pop il tentativo di formare un movimento (in effetti nel 1961 pochissimi di questi artisti si conoscevano o conoscevano le opere degli altri), sembra esserci stato qualche punto critico che andava espresso e che ci ha portati ad allontanarci dalle diverse direzioni che stavamo seguendo per muoverci verso una discussione che coinvolgesse l'aspetto commerciale del nostro ambiente.

Esistono molti modi di osservare un fenomeno, naturalmente, e in particolare un fenomeno informale come un movimento artistico, e molti sono i livelli a cui se ne può discutere. Non credo che un artista abbia una maggiore comprensione, che si possa esprimere a parole, di quanta non ne abbiano un critico o uno storico. Vorrei però discutere un aspetto che mi viene in mente.

A parte tutte le influenze che si possono immaginare, e penso a veri e propri movimenti e prodotti artistici come il *Bicchiere di assenzio* tridimensionale di Picasso, la pittura purista di Ozenfant e Le Corbusier, l'uso di oggetti comuni nei collage, il movimento Dada, la pittura di Stuart Davis, di Léger, le lattine di birra, i bersagli e le bandiere di Jasper Johns, i collage di Rauschenberg, l'uso di oggetti americani negli happening di Kaprow, Oldenburg, Dine, Whitman, Samaras e di altri. A parte tutte queste innegabili influenze, e di influenze si tratta - in particolare gli happening e gli environment, poiché sia Oldenburg sia Dine passano direttamente dagli happening alla Pop Art - vorrei descrivere l'emergere della Pop Art a un livello diverso.

Il Pop può essere visto come il prodotto di due tendenze del XX secolo: una dall'esterno - l'argomento/il soggetto; e una dall'interno - la sensibilità estetica. L'argomento, naturalmente, è lo spirito commerciale e l'arte commerciale; ma il suo contributo sta nell'aver isolato e glorificato la "Cosa". L'arte commerciale non è la nostra arte, è il nostro soggetto e in questo senso è natura; ma è considerata in totale contrasto con le principali direzioni artistiche a partire dal Rinascimento e in particolare è in contrasto con il movimento immediatamente precedente al nostro - l'espressionismo astratto. L'arte commerciale viaggia al contrario rispetto a una grande corrente artistica, nel senso che si concentra sulla *cosa* più che sull'*ambiente*: sulla figura più che sullo *sfondo*.

La sensibilità estetica alla quale mi riferisco è antisensibilità, antisensibilità apparente. L'antisensibilità è ovviamente in contrasto con certe posizioni coesistenti e più facili da capire, come la contemplazione, la sfumatura, il mistero e lo Zen ecc. Esempi storici di arte dell'antisensibilità, anche esempi recenti, sono difficili da trovare. La facciata dell'antisensibilità svanisce e le sensibilità prevalgono. Ma se ricordiamo il nostro primo impatto con certe opere moderne, notiamo che le opere più recenti sembrano svilite, indifferenti, sfacciate e brutali. Non mi riferisco al trattamento più grezzo della pittura, ma all'apparente mancanza di sfumature e variazioni: per esempio, il nostro primo sguardo alle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, il nostro primo sguardo a Mondrian o Pollock, o il confronto tra un collage cubista o un Franz Kline e uno qualsiasi dei maestri della pittura del passato, un Daumier con un Botticelli. Il pubblico di Courbet a metà del XIX secolo lo considerava sfacciato e maldestro e naturalmente anche Van Gogh e i Fauves erano visti sotto questa luce. Ma le opere moderne a cui ho accennato qui non rappresentano fondamentalmente l'arte dell'antisensibilità, esse esprimono molte altre doti; tuttavia contengono

in parte questo aspetto che è rappresentato con più forza nella Pop Art.

Ma le opere d'arte non possono davvero essere il prodotto di sensibilità ottuse. È tuttavia la vera caratteristica del nostro soggetto, gli stili artistici commerciali particolarmente scomodi, bizzarri e convenienti, a cui la Pop Art si riferisce e che amplifica. Poiché le opere d'arte non possono davvero essere il prodotto di sensibilità ottuse, ciò che a prima vista sembra sfacciato e brutale si rivela col tempo audace e forte e le sottigliezze nascoste diventano presto evidenti.

L'antisensibilità è l'attitudine più caratteristica, io credo, dell'arte recente nel senso che è la più dissimile dagli orientamenti del Rinascimento verso la transizione, lo svolgimento logico, la sfumatura decisa e l'eleganza. Malgrado l'attitudine di antisensibilità appaia vuota, meccanica, volgare e brusca o ispirata da scelte a priori o non artistiche, il suo vero significato, penso, sta nella sensazione personale dell'artista di realizzare un'impresa difficile, rispettando allo stesso tempo tutti i tipi di sensibilità. Questo è il suo significato se è ben riuscita, e vale per la Pop Art come per tutti gli altri generi artistici.

Può anche avere altri significati: il coraggio sfacciato, la posizione competitiva con gli oggetti visuali della vita moderna, la vivacità naif americana, e così via. Analogamente, in modo un po' forzato, possiamo forse vedere la tendenza del XX secolo verso l'antisensibilità nell'arte unirsi alla vera insensibilità readymade del nostro ambiente commerciale, a formare la Pop Art.

Roy Lichtenstein, *Lecture*, 1964,  
in *La storia dell'arte, L'arte contemporanea*, Electa, Milano, 2006

## POP ART E SOCIETÀ

Gillo Dorfles

Con il saggio *Nuovi riti, nuovi miti del 1965*, Gillo Dorfles (1910) rifletteva sul fenomeno dilagante della Pop Art in maniera originale rispetto ai canoni della critica tradizionale poiché lo affrontava attraverso un'ottica socio-antropologica e linguistica. I "nuovi miti" e i "nuovi riti" della società contemporanea trovano nella Pop Art una significativa espressione in quanto prodotti come cartoni animati, fumetti, pubblicità, miti televisivi, utilizzati massicciamente dal movimento artistico, allargavano enormemente il campo visivo promuovendo un complesso gioco iconico e linguistico: «La rivalutazione del visibile in tutti i gradi dell'umana esperienza, la polivalente polemica delle immagini offrivano una continua possibilità di scambio di codice che metteva a dura prova gli artisti nel valorizzare i "miti" al di là dei "riti" identificati». (P. Barocchi)

Dopo anni e anni in cui la pittura (e non solo la pittura; per la musica le cose vanno ancor peggio) è vissuta, si può ben dire, scissa in due grandi tronchi non comunicanti e tra loro incominciabili: la pittura per il popolino, o per il grosso borghese, per coloro che di arte non sanno e non capiscono nulla, e la pittura per quella scarsa élite intellettuale capace di apprezzarla e di stimarla; dopo anni, dunque, noi ci troviamo ad una svolta, forse decisiva; una svolta in cui degli elementi figurati (che siano bottigliette di gazose, o francobolli, uccelli impagliati, o strumenti meccanici, rottami d'automobili o lampadine elettriche, poco conta) riescono a suscitare un interesse di carattere «estetico» anche a degli artisti appartenenti alla categoria «highbrow».

Quella che in un suo antico e geniale articolo John McRale ebbe a definire la «Expendable Icon», l'icona smerciabile, consumabile; e quella «expendability» di cui Banham ebbe più volte ad occuparsi, appunto nel considerarne la effimericità, la estrema mutevolezza, e la qualità di «consumo», mi sembra la vera caratteristica significativa di questi prodotti.

Infatti, già nel mio volume *Le oscillazioni*, circa una decina d'anni or sono – e si era proprio agli inizi della voga del «pop» negli Stati Uniti avevo tentato di richiamare l'attenzione del pubblico sull'importanza del fenomeno che riguardava non soltanto la pittura e la scultura, ma alcune forme affini di solito ignorate dai «trattatisti», dai critici, dagli estetologi, quali il cartone animato, il fumetto, il «cartoon», e tutte quelle espressioni grafiche e visive di cui già da anni si valevano, soprattutto in America (ma anche in Europa, e in forma ancor più deteriorata come insegnano i famigerati «romanzi a fumetti» fotografici di taluni nostri settimanali ad alta tiratura) alcuni artisti per le masse. M'era parso, infatti, già da allora, che in taluni di tali fumetti – sia nel loro aspetto grafico pittorico, che in quello di certo dialogo gergale – apparissero degli elementi particolarmente pregnanti, incisivi, efficaci e capaci di impressionare vivamente tanto il pubblico infantile che quello adulto, e non solo quello più ingenuo delle classi popolari.

[...] In questo capitolo non è però mia intenzione di esaminare né l'aspetto storico, né quello critico dell'arte moderna, ma soltanto di valerme di essa – anzi d'una piccola parte di essa – in quanto rientri nelle categorie dei consumi e delle comunicazioni di massa e degli elementi mitopoietici della nostra cultura. È per questa ragione che non mi sembra possibile – e non sarebbe nemmeno utile – esaminare altri aspetti dell'arte moderna (musica post-seriale, pittura neoastratta, ecc.) che rientrano decisamente in forme di arte d'élite. La «pop-art», invece – anche se, come vedremo, è spesso altrettanto d'élite, altrettanto «highbrow», delle forme dianzi menzionate – ha il merito o il privilegio d'essere entrata a contatto – attraverso alcuni dei suoi elementi costitutivi – col mondo di tutti, d'aver tentato almeno di rifarsi, di lasciarsi influenzare da questo mondo, e per questo va considerata, nonostante ogni sua pecca, con un certo rispetto. (Non dimenticherò del resto una frase che ebbe a dirmi una persona totalmente digiuna di problemi artistici, dopo aver visitato

l'ultima Biennale: «Ora vedo dappertutto delle opere d'arte "pop" »). Nulla di meglio e anche di più scontato; un tempo i vecchi signori dai collettoni inamidati e dalla canna col manico dorato vedevano nel più banale dei tramonti autunnali un qualche paesaggio dei macchiaioli (e molto spesso facevano un grosso torto al paesaggio reale), oggi i pronipoti di quegli stessi signori si avvedono, improvvisamente, che certe macchinette, certe bottigliette, certi flipper, certe macchine da caffè, in mezzo alle quali per anni avevano vissuto ignorandole, sono o possono divenire «elementi plastico-cromatici», capaci di «ispirare» un'opera d'arte – sia pure di «pop-art». L'arte (non dovrebbe essere una novità) serve anche a imparare a vedere il mondo; negli ultimi decenni l'arte – rifugiandosi nell'astrazione dal reale quotidiano – aveva permesso di imparare a vedere un «nuovo paesaggio», che era quello del micro e macrocosmo, del microscopico e del telescopico, le nuove forme dei batteri e delle galassie, dei nuclei cellulari e degli infusori, delle formazioni cristalline e delle sospensioni colloidali.

Oggi la «pop-art» può forse insegnarci a vedere quel poco o molto di buono – o comunque di interessante – che s'annida in taluni prodotti meccanici e industriali di cui ci serviamo costantemente e che fino a ieri avevamo ignorato, da un punto di vista estetico e sociale.

Se il mondo del juke-box e del flipper, delle pin-up e dei rotocalchi, degli urlatori e dei campioni sportivi, è un mondo acre ed ingrato, un mondo dove spesso l'uomo rischia di spersonalizzarsi e di abbruttirsi, ciò non toglie che esso sia molto più il «nostro» mondo di quello di molti salotti intellettuali da un lato o di quello delle stalle alpine, dei pergolati campestri, o dei salotti neocapitalistici, e meriti, quindi, di costituire il sostrato di nuove immagini visuali, di «nuove icone» per il nostro universo artistico.

Prendiamo dunque a considerare come primo passo alcune opere d'arte visuale che rientrano nel nostro settore, quelle, più precisamente, a cui ormai generalmente viene riservato il nome di «pop-art»: le opere degli artisti autentici (o ritenuti tali) e non gli oggetti e le figurazioni che tali oggetti hanno ispirato.

La maggior parte del pubblico e della critica è ancora combattuto tra difesa e vilipendio di queste opere: a moltissimi critici sembra quanto mai oltraggioso e controproducente che queste opere non si valgano più delle tradizionali tele e dei tradizionali pennelli, che ricorran ad oggetti già posti in commercio e che li utilizzino nel loro aspetto più pacchiano, ingrato, o che costruiscano addirittura dei simulacri di oggetti, imitati in materie plastiche o – peggio ancora – dei simulacri di disegni popolari (fumetti e persino autentici «quadri») imitati, ricopiati, ingranditi e perciò resi sciatti e ossessivi nel loro squallore. In altre parole, come risulta – da una recente inchiesta di «Kunstwerk», i detrattori della «pop-art» figurativa giudicano che questa non debba essere assolutamente accettata mentre dall'altro lato della barricata si trovano coloro che sono pronti ad estasiarsi dinnanzi all'abilità di artisti come Lichtenstein, apprezzandone, altresì, la «materia pittorica», la tecnica compositiva, ecc.. È facile comprendere come anche in questo caso si possa incorrere nell'equivoco di confondere i valori, che chiameremo tradizionali, presenti in molti di questi artisti (come in Rauschenberg, in Johns) con quelli di altri artisti (Oldenburg, Lichtenstein, Warhol) nei quali i valori sono di un altro tipo; ossia non si appuntano sopra l'elemento pittorico vero e proprio (impasto di colore, materia, contrasti cromatici) quanto sull'elemento di denuncia e di biasimo. Oltretutto è difficile dire se le opere di un Oldenburg (autore di un tubetto di dentifricio gigantesco e squallido in materia plastica) o di un Wesselman (autore, ad esempio, d'un gigantesco collage dove un'automobile e un albero in materiali plastici giganteggiano sulla parete, e di un altro dove una donna immersa nel bagno di schiuma è circondata da asciugamani, tendine, radioline che trasmettono i loro insulsi programmi) siano «importanti» per l'elemento inventivo e denunciatorio piuttosto che per quello tradizionalmente «pittorico».

L'errore in questi casi è indubbiamente di non aver compreso come il lato oltraggioso e irritante di una composizione come quelle di Wesselman e di Oldenburg (il suo tubetto da dentifricio, la sua «macchina fantasma di stoffa cucita», la sua camicia-monstre, ecc.) [...] consista proprio nell'aver sottolineato, ingigantito, reso più evidente e tangibile, l'aspetto grossolanamente «kitsch» degli oggetti che ci circondano e di cui ci serviamo usualmente, fino a farli diventare – per questo solo fatto – carichi d'una certa pregnanza che finisce col tramutarsi in «bellezza». E non si dimentichi quanto già Rosenberg ebbe a dire a proposito dei casi in cui il «kitsch» si trasforma in «buon gusto» o meglio in cui l'opera di cattivo gusto può finire per essere fruita secondo i canoni del «buon gusto» e viceversa.

Qualcosa d'analogo, ma di non identico, accade per i fumetti ingranditi di Lichtenstein: non è il fatto che siano «dipinti a mano», imitando il retino tipografico con paziente punteggiatura di colore a olio, che li rende interessanti, quanto il fatto d'aver ingrandito, magnificato, resi altamente espressivi, certi aspetti mitici (di terrore, di dolore, di brutalità, di passione) esibiti dai consueti fumetti, e di aver isolati, inquadrati, montati così abilmente alcuni di tali particolari (lacrime che scendono lungo la guancia, grinta del gangster, spruzzo della bocchetta di spray) da fargli assumere un'efficacia addirittura paradigmatica ed emblematica.

Come non accorgersi, infatti, che sono codeste le «nuove icone» della nostra società, almeno di quella americana (ma presto anche di quella russa e giapponese) e che è codesta iconologia ad aver sostituito le aureole dei santi e le bandiere degli eserciti? La famosa bandiera americana, dipinta «tale e quale» ma «a mano» da Jasper Johns, ne è del resto la prova. Questo significativo emblema della grande nazione assume per l'accuratezza dell'esecuzione (in una versione è addirittura costruita in triplice rilievo) un peso che non avrebbe se fosse semplicemente stata incollata sulla tela; ma al tempo stesso si differenzia nettamente da ogni tentativo di «resa naturalistica», realistica, della stessa [...].

E, sia detto incidentalmente – e con riferimento esclusivamente alla «pop-art» americana, non dunque a quella inglese o francese – quello stesso «buon gusto del cattivo gusto» che colpisce il visitatore europeo appena sbarcato a New York o a Chicago quando si trova posto per la prima volta di fronte a edifici come il Rockefeller Center, o a certi grattacieli di Sullivan (nei quali non può fare a meno di deprecare certe grossolanità decorative, certe pacchianerie revivalistiche, certo goffo esibizionismo – il *patinoir* del Rockefeller – ma che tosto si trasforma in spettacolo «grandioso» davvero degno d'ammirazione per il fascino, non solo del colossale, ma delle nuove dimensioni spaziali e cromatiche) finisce per colpire davanti a molte di queste opere «pop» degli artisti statunitensi; mentre colpisce negativamente in quelle degli europei (Spoerri, ecc.). In altre parole possiamo ormai parlare d'un «gusto dell'epoca» (anche d'un «gusto d'una determinata civiltà culturale», che non si equivalgono e non si corrispondono; non possiamo fare a meno di mantenere distinti i diversi metri del gusto con i quali siamo portati a giudicare: e soltanto con questo mantenerli distinti siamo in grado di giungere ad una comprensione del fenomeno artistico che non sia limitata a considerarlo come un epifenomeno trascurabile o edonistico ma come uno dei più importanti aspetti d'ogni ciclo culturale.

Gillo Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Skira, Milano, 2003

## I PRINCIPI DELL'ARTE CONCETTUALE

Sol LeWitt

*Sol LeWitt (1928) è stato il primo che ha cercato di formulare i fondamenti estetici e filosofici dell'Arte Concettuale, tendenza alla quale aderirono molti artisti minimalisti dalla fine degli anni Sessanta. Le sue riflessioni in forma di principi e sentenze sono stati raccolti dall'artista stesso nel 1969 in un volume dal titolo Paragraphs on Conceptual Art che rappresenta una sorta di manifesto della tendenza. Centrale in queste enunciazioni è la distinzione tra l'ideazione dell'opera e il prodotto conclusivo, assegnando al progetto un valore autonomo e il ruolo di "cuore" dell'opera.*

Gli artisti concettuali sono mistici piuttosto che razionali. Arrivano a conclusioni a cui la logica non può arrivare. [...]

Le posizioni illogiche portano a nuova esperienza.

L'arte formale è essenzialmente razionale.

I pensieri irrazionali andrebbero seguiti in maniera assoluta e logica.

Se un artista cambia idea durante la realizzazione dell'opera, compromette il risultato e ripete i risultati passati.

La volontà dell'artista è secondaria rispetto al processo che egli innesca dall'idea alla realizzazione. La sua ostinazione potrebbe essere solo ego. Quando si usano termini come pittura e scultura, questi definiscono un'intera tradizione e ne implicano l'accettazione, fissando così dei limiti che l'artista fatica a superare nel praticare un'arte che vada oltre questi limiti. Concetto e idea sono due cose diverse. Il primo indica una direzione generale, mentre la seconda ne costituisce le componenti. Le idee realizzano il concetto.

Le idee possono essere di per sé opere d'arte; fanno parte di una serie di sviluppi che può approdare a una forma finale. Non tutte le idee devono trovare una realizzazione concreta.

Le idee non procedono necessariamente secondo un ordine logico. Possono iniziare in direzioni impreviste, ma un'idea deve necessariamente compiersi nella mente prima che l'idea successiva possa prendere forma.

Per ogni opera d'arte che prende forma esistono molte varianti che non la prendono.

Un'opera d'arte può essere considerata un conduttore dalla mente dell'artista a quella di chi osserva l'opera. Così come potrebbe non raggiungere mai chi osserva, o non lasciare mai la mente dell'artista. [...]

Poiché nessuna forma è intrinsecamente superiore a un'altra, l'artista può utilizzare qualsiasi forma, dall'espressione della parola (scritta o parlata), fino alla realtà fisica.

Se si utilizzano le parole, e vengono da idee sull'arte, queste sono esse stesse arte e non letteratura, i numeri non sono la matematica.

Tutte le idee sono arte se partecipano all'arte e rientrano nelle convenzioni dell'arte. [...]

Il concetto di un'opera d'arte può riguardare la materia dell'opera o il processo di realizzazione.

Una volta che l'idea dell'opera è formata nella mente dell'artista e la sua forma finale è decisa, il processo si compie ciecamente. Esistono molti effetti collaterali che l'artista non può immaginare. Questi possono essere utilizzati come idee per nuove opere.

Il processo è meccanico e non ammette interferenze. Deve fare il suo corso. In un'opera d'arte sono coinvolti molti fattori. I più ovvi sono i più importanti.

Se un artista utilizza la stessa forma per una serie di opere, ma cambia la materia, si suppone che il concetto abbia coinvolto la materia.

Le idee banali non possono essere riscattate da esecuzioni eccellenti.

E difficile che una buona idea sia realizzata male.

Quando un artista impara troppo bene la propria arte, produce un'arte superficiale.

Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, 1969, in *Storia dell'Arte, L'arte contemporanea*, Electa, Milano, 2006

## ARTE POVERA

Germano Celant

Quando, nel 1967, il critico d'arte contemporanea Germano Celant iniziò a usare l'espressione "Arte Povera" riguardo a un gruppo di artisti, molti di loro avevano già esposto in mostre collettive e personali importanti. Michelangelo Pistoletto era stato chiamato nel 1962 dalla galleria newyorkese di Sonnabend insieme agli artisti pop americani; i quadri con lettere e numeri di Jannis Kourellis, composti dai tardi anni Cinquanta, avevano suscitato attenzioni notevoli; Giulio Paolini aveva presentato la sua prima opera al Premio Lissone del 1961; l'esordio di Mario Merz data al 1953. Per il critico l'aggettivo "povera" significava, alla Grotowskij, un'arte fatta di cose quotidiane, di esperienze primarie, di lirica e proliferazione dei materiali comuni, di poesia messa in prosa nonché di lotta contro l'idolo del denaro. I presupposti ideologico-estetici di questo raggruppamento erano il rifiuto delle tecniche tradizionali quali pittura o scultura e la volontà di non fare dell'opera un feticcio mercificabile, sottoposto alle leggi dissacranti della domanda e dell'offerta ma si proponevano invece di sollevare l'arte dai limiti del bell'oggetto per farne veicolo di istanze ideali, con forti venature politiche e sociologiche. Quanto agli aspetti formali, proprio dell'Arte povera era proporre una controestetica basata sul riutilizzo di materiali scadenti e non aulici e su una valorizzazione dei materiali stessi. Il fulcro ideologico, infine, che animava il gruppo era secondo Celant il rapporto tra civiltà e natura, tra l'urbanesimo industrializzato e la cultura popolare ancora in gran parte legata alla terra: ne è riprova la riproposizione, da parte dei "poveristi", di molte forme arcaiche e di architetture di antropologica memoria.

Pensare e fissare, percepire e presentare, sentire ed esaurire la sensazione in un'immagine, in un'azione, in un oggetto, arte e vita, un procedere per binari paralleli che aspira al suo punto all'infinito. Da un lato un operare artistico che conduce l'attenzione sulle relazioni tra i vari linguaggi, si lega al «diffusionismo» linguistico con l'assunzione (sorta di «cleptomania» culturale) delle strutture filmiche, architettoniche, psicologiche e teatrali, segue la storia e si attiene a un programma, dall'altro lo svolgersi asistemático del vivere. Nel «vuoto» esistente tra arte e vita, il libero progettarsi dell'uomo, il legarsi, creativo, al ciclo evolutivo della vita (siamo all'osmosi dei due momenti) per una affermazione del presente e del contingente. Là un'arte complessa, che mantiene in vita la *corruptio* del mondo, col tentativo di conservare «l'uomo ben armato di fronte alla natura»: qui un'arte povera, impegnata con l'evento mentale e comportamentistico, con la contingenza, con l'astorico, con la concezione antropologica, l'intenzione di gettare alle ortiche ogni «discorso» univoco e coerente (la coerenza «apparente» è un dogma che bisogna infrangere), ogni storia e ogni passato, per possedere il «reale» dominio del nostro esserci.

Al presente un'arte «ricca» e involuta perché basata sull'immaginazione scientifica, sulle strutture altamente tecniche, sui momenti polisensivi, in cui il giudizio individuale si contrappone, imitando e mediando il reale, al reale stesso, con una prevaricazione dell'aspetto letterario su ciò che realmente si vuole.

Alla convergenza tra arte ricca e vita, l'arte «povera», un esserci teso all'identificazione, cosciente, reale = reale, azione = azione, pensiero = pensiero, evento = evento, un'arte che predilige l'essenzialità informazionale, il comporre teso a spogliare l'immagine della sua ambiguità e della convenzione che ha fatto dell'immagine la negazione di un concetto. Concetto che riemerge ora quale *deus ex machina* dinnanzi alla macroscopica valorizzazione della rappresentazione e del *modus vivendi* per una affermazione della «civiltà dell'intelletto».

Un'arte che trova nell'anarchia linguistica e visuale, nel continuo nomadismo comportamentistico il suo massimo grado di libertà ai fini della creazione, arte come stimolo a verificare continuamente il proprio grado di esistenza (mentale e fisica), come urgenza di un esserci che elimini lo schermo «fantastico» e mimetico dinnanzi agli occhi della comunità degli spettatori, per condurli dinnanzi alla specificità mentale e fisica di ogni azione umana, quale entità da completare e giudicarsi.

L'arte povera non è infatti un operare illustrativo e teorico, non ha come obiettivo il processo di neo-rappresentazione dell'idea, ma è indirizzata a presentare il senso emergente e il significato fattuale dell'immagine, come azione cosciente, si presenta lontana da qualsiasi apologia oggettuale e iconica, è un agire libero, quasi intuitivo, che relega la mimesi a fatto funzionale e secondario, i nuclei focali risultando l'idea e la legge generale.

Un momento freschissimo che tende alla «decultura», alla regressione dell'immagine allo stadio preiconografico, un inno all'elemento banale e primario, alla natura intesa secondo le unità democritee e all'uomo come «frammento fisiologico e mentale».

[...]

La poesia deriva dal fatto che l'oggetto (da *objectum*, esposto, messo davanti ai nostri occhi) ottenuto non dialoga con le cose, ma parla mediante le cose, espone il carattere e la vita del suo autore attraverso la scelta che egli opera in un numero limitato di possibili eventi e idee [...].

Germano Celant, *Arte povera*, in "Il Verri", 1968, n. 25



## LA TRANSAVANGUARDIA

Angela Vettese

*Nella parte iniziale della recensione ad una mostra di artisti della Transavanguardia tenutasi al Museo del Castello di Rivoli nel 2002, Angela Vettese descrive la nascita del fenomeno sottolineando come la sua fortuna fu anche dovuta all'essere il prodotto di un'attenta operazione critica e commerciale.*

Quando, attorno al 1978, ci si iniziò a stufare di opere sine materia, molti giovani ripresero sia le immagini che i colori. Il critico Achille Bonito Oliva capì rapidamente che l'iconoclastia concettuale era in crisi e così pure il rifiuto della manualità. Era finita l'epoca in cui il mezzo faceva il messaggio, o meglio in cui il rifiuto del mezzo tradizionale bastava a fare avanguardia. Così inventò la parola Transavanguardia: ciò che attraversa le avanguardie passate, che non le supera ma le usa come bacino di idee, che tradisce la concezione della storia come sviluppo lineare. Iniziavano gli anni del postmoderno, con conseguenti diatribe filosofiche se il termine andasse inteso come un versante irrazionale del modernismo o in quanto sua negazione.

Il movimento dapprima ebbe molti protagonisti e poi si strinse attorno a soli cinque nomi: Cucchi, Chia, Clemente, Paladino, De Maria. La filastrocca rimata girò per le gallerie come un sussurro e un sussulto. Gli invidiosi e i puristi dicevano "non dura" e organizzavano controgruppi, ma si dovettero ricredere quando, all'inizio degli anni Ottanta, i prezzi delle loro opere lievitarono e per la prima volta nel XX secolo un manipolo di italiani riuscì a conquistare New York. Garanti erano state alcune gallerie europee, come quella di Paul Maenz a Colonia, e la mostra epocale *Aperto 80*, la prima edizione della sezione giovani della Biennale di Venezia a cura di Harald Szeeman e Bonito Oliva; poi venne la consacrazione con la Documenta di Rudi Fuchs, nel 1982, mentre i musei di tutto il mondo si contendevano i cinque per faraoniche personali. Il movimento fu così trascinate che fece emergere dall'oblio quei pittori tedeschi che, come Baselitz, Immendorf, Kiefer, lavoravano nel solco dell'espressionismo da anni senza trovare visibilità. Tanto clamore invitò anche gli americani a un abbandono del concettuale secco, da cui l'emergere di artisti come David Salle, Eric Fischl, Julian Schnabel.

Insomma fu una valanga che dall'Italia si spostò in Germania e di qui in America e poi di nuovo in Europa, con il placet di critici come Norman Rosenthal, Christos Joachimides, Jean Christof Amman. Le idee di Bonito Oliva vennero ampliate e diffuse, dal passo dello strabismo che rende obliquo il tragitto dell'arte, al *genius loci* come recupero delle culture locali contro l'impertinenza dell'*international style*. Le gallerie più importanti del panorama attuale nacquero quasi tutte allora: se Barbara Gladstone oggi produce i video socio-multiculturali di Shirin Neshat, per fare un esempio, è alla Transavanguardia che deve la sua potenza economica. Checché se ne voglia pensare, il movimento ha cambiato il sistema facendolo diventare più ricco e solido. Di qui invidie e contrapposizioni: oggi i cinque della Transavanguardia sono visti da molti come paria, giacché hanno accettato di vedersela col mercato e la loro dichiarata mancanza di ideologia, inevitabile per chi in Italia usciva dagli anni di piombo, sta come piombo sulle valutazioni che i curatori a la page danno del loro lavoro.

Angela Vettese, *Due mani e una matita (mitizzati)*, in "Il Sole 24ore", 24/11/2002

## INTERVISTA A RENZO PIANO

Renzo Piano

*In una lunga conversazione del 2000 con il giornalista Renzo Cassigoli, Renzo Piano, uno dei protagonisti dell'architettura contemporanea, raccontò la sua professione, i suoi maestri e i suoi progetti (all'epoca aveva da poco completato i lavori per la ripianificazione urbanistica della Potsdamer Platz a Berlino). Grande spazio dell'intervista fu però dedicato al rapporto tra architettura e arte, al ruolo della tecnologia e alla necessità della sperimentazione: argomenti, attraverso i quali Piano offre di sé e della sua professione un ritratto vivo e problematico.*

*Architettura e arte e tecnologia*

CASSIGOLI: [...] Quand'è che l'architettura diventa arte? Qual è il segreto?

PIANO: Non c'è nessun segreto. L'artista è colui che riesce a padroneggiare una *tekné* e riesce ad usarla per realizzare il suo obiettivo, che è l'arte. L'architetto attinge ciò che è utile dalla storia e lo trasforma in qualcosa di nuovo: è quello che fanno gli artisti. Ma l'architettura è lo specchio di molte cose. Io dico sempre che l'architettura è un'arte di frontiera perché è continuamente contaminata da mille cose, è fecondata da mille espressioni artistiche che appartengono ad altre discipline. Tutto serve per fecondare l'architettura. Per questo ho scelto di mescolare le discipline come fa un pittore con i colori della tavolozza. Io non cerco la differenza tra le arti e le scienze, cerco la similitudine, non cerco le dissonanze ma le assonanze. [...] L'architettura è un mestiere complesso perché il momento espressivo formale è, come dire?, un momento di sintesi che è fecondato da tutto ciò che sta dietro l'architettura: la storia, la società, il mondo reale delle persone, le loro emozioni, le speranze e le attese; la geografia e l'antropologia, il clima, la cultura di ogni paese dove vai a lavorare; e ancora la scienza e l'arte. Perché l'architettura è mestiere d'arte, anche se al tempo stesso è mestiere di scienza. È proprio questo il fatto peculiare. [...]

*La necessità della sperimentazione*

PIANO: Io penso che l'architetto, prima di tutto, debba disegnarsi i propri strumenti di lavoro, la propria attrezzatura tecnica e disciplinare. Questa è una delle mie più profonde convinzioni. Se non si interviene sugli strumenti e sui processi si rischia di lavorare su dei margini inconsistenti che lasciano spazio solo a operazioni ineffettuabili e nostalgiche. Questa è la mia artigianalità, una sorta di ritorno alle origini oggi reso necessario anche dalla convenzionalità e dalla massificazione dei processi ideativi. L'architetto deve sperimentare. Nell'antichità progettare voleva dire anche inventare le macchine necessarie per realizzare l'opera. Brunelleschi aveva studiato il meccanismo dell'orologio per applicarlo ad un sistema di grandi contrappesi necessari per sollevare le carpenterie per la Cupola. Ti faccio un esempio: per riprodurre a Punta Nave la posizione del sole a Houston, ricerca necessaria per lavorare al Museo della Menil Collection nel Texas, facemmo dei modelli in scala che mettemmo in giardino per studiare la diffusione della luce. Tutti i miei progetti hanno una storia di sperimentazione alle spalle. Devi sperimentare. È cambiato troppo perché uno resti ancorato a vecchie tecnologie. Nel momento in cui sei d'accordo che un'architettura è lo specchio di una società, devi riconoscere anche che è lo specchio di un momento di una cultura; non si capisce perché, mentre tutto è cambiato, i comportamenti della gente, della società, gli strumenti a disposizione, tu invece resti immobile. Per forza devi cambiare, per forza sei costretto a inventare. Sono queste le molteplici ragioni per cui, come dicevamo, l'architetto si deve riprogettare.

CASSIGOLI: Ma come si manifesta questo rapporto fra l'architettura e l'arte nel tuo lavoro?

PIANO: Questa storia dell'arte! Che devo dire? Forse si manifesta anche perché io trovo che il sistematico sconfinare tra una disciplina e un'altra è una delle cose più stupende dal punto di vista, diciamo così, della 'fertilizzazione dei terreni'. Io ho molti amici pittori, scrittori, musicisti e ne parlo spesso con loro. Quante volte ho discusso con Luciano Berio di come pur essendo l'architettura così materiale, tanto diversa dalla musica, che è la più immateriale di tutte le arti, le due discipline si assomiglino incredibilmente. La leggerezza, ad esempio, appartiene alla musica, alla scrittura, alla pittura e anche all'architettura. Scavando, insomma, si trovano più affinità che differenze. Troviamo la stessa curiosità, la stessa voglia di sapere, di cercare, di conoscere. E scopriamo che l'ansia della creazione è la stessa. Ci sono musicisti onnivori, come pittori o architetti onnivori. Sono mestieri vicinissimi. Cambia la tecnica, cambia la materia ma, in realtà, sono le stesse ansie, le stesse curiosità, la stessa voglia di alimentare la tua riflessione capendo e prendendo dalla tradizione, magari tradendola o, anche, insultandola. C'è sempre questa duplicità, anche nel lavoro: di grande rispetto e di grande gratitudine verso la storia (che specialmente a noi italiani ha dato tanto da cui prendere a man salva) e, nello stesso tempo, c'è questo scarto, questo voler andare oltre, questo rifiuto di farsi fagocitare. Eh, sì! Talvolta la tradizione (e la nostra, poi, ancora di più) è talmente pesante che ti paralizza. Hai questa duplice voglia: di gratitudine e, nello stesso tempo; il desiderio di reinventare, di andare oltre [...]. Vedi, tutti questi sono sintomi comuni a tante altre discipline, alla letteratura, alla pittura, al teatro, alla storia. Ho sempre avuto molti amici che fanno altri mestieri e hanno le mie stesse curiosità. Compresa questa voglia di guardare nel buio. Sai, se guardi nel buio con una certa insistenza alla fine riesci a vedere e a capire.

Renzo Piano, *La responsabilità dell'architetto*,  
Conversazione con Renzo Cassigoli, Passigli Editori, Firenze, 2000

## LA CHIESA DELL'AUTOSTRADA DEL SOLE

Paola Barocchi

*La Chiesa dell'Autostrada del Sole (1961-1964) progettata da Giovanni Michelucci, fu al centro di una vivace polemica che suscitò numerose riflessioni sulle sue caratteristiche formali e simboliche anche in rapporto con l'Informale. L'opera si poneva come rottura nei confronti di altri lavori dell'architetto ma anche nei confronti dei modelli (Le Corbusier) e con quanto si realizzava in Italia in quel periodo. Il maggior critico di architettura moderna italiano, Bruno Zevi, scrisse all'epoca che «Michelucci configurando la Chiesa dell'Autostrada vi ha profuso dimensioni fantastiche per troppo tempo inibite da remore funzionaliste, da preoccupazioni sociali ed ambientali, da un'inerente tradizione figurativa toscana. Ha persino mutato i procedimenti e i metodi progettuali, scegliendo di plasmare in creta e di appuntare a mano libera le immagini prima di congelarle in disegni tecnici, e lasciando ampio margine al caso, cioè agli effetti imprevedibili e comunque incommensurabili del dialogo tra cavità, involucri e strutture». In questo scritto Giovanni Michelucci spiega le ragioni profonde che stanno alla base delle scelte progettuali ed operative della chiesa.*

Chi parte da considerazioni estetiche o tecnologiche, o ricerchi l'unità stilistica, o l'invenzione o la purezza strutturale o la «bellezza» formale, è nella impossibilità di rendersi conto di quale sia l'ambizione che è al fondo di questa mia costruzione, che non è quella di «eccellere» e di essere qualcosa di definitivo; ma, al contrario di volersi inserire in un ambiente – storico o naturale – ed entrare a farne parte nel modo più naturale e meno appariscente; come è quella di iniziare un discorso che altri possano continuare e sviluppare con la libertà di un convinto, attuale contributo, anche se orientato in diversa direzione.

La perfezione stilistica, l'invenzione o la purezza strutturale non hanno avuto per me mai, e tanto meno ora, alcun interesse. Anzi: quello che più mi ha convinto e convince in un'opera sono le «rotture», i segni dell'arrestarsi improvviso di un pensiero per il profilarsi alla mente di nuove possibilità, di nuove strade da percorrere. Anche quando queste «rotture» determinino nell'opera una menomazione alla sua coerenza formale e richiedano quindi una qualche piccola o grande rinuncia (generosa se cosciente) da parte dell'architetto.

Quella della coerenza formale e dell'unità stilistica è preoccupazione che dimentica l'attualità di dominanti situazioni ed impedisce il realizzarsi della storia, favorendo conseguentemente l'equivoco accademico o la bugia. [...]

Ecco ciò che conta a mio avviso: che l'architettura «prenda per mano e accompagni a scoprire qualcosa di se stessi» con tutte le incertezze, le incongruenze, gli errori di cui siamo impastati; e ci porti a giudicare la nostra consistenza spirituale (che non esclude l'umano), nel caso di una chiesa; o quella umana (che non esclude lo spirituale) in altri casi.

La ricerca di una coerenza stilistica poteva preoccupare trenta anni fa; oggi essa sta nel cogliere invece la molteplicità degli aspetti: sereni, drammatici, interiori o materiali che la vita attuale sollecita in noi di ora in ora, in un passaggio ed in una successione che tendono a distruggere la forma. Io vorrei che su ogni mio lavoro si fosse in cento a lavorare e ciascuno con le proprie passioni, la propria personalità; così che ad un certo punto l'oggetto perda la sua unità formale, individuale, per acquistarne una «corale» disadorna ma ricca di suggerimenti interiori per chi osserva. La città più bella non è quella in cui tutto è previsto secondo un modulo e un gusto controllati, sia pure da grandi uomini; ma quella invece dove le sorprese e le «personalità» contrastanti sono infinite; dove un tempo ha sovrapposto i propri muri a quelli dei tempi precedenti e dove i vari edifici e le strade e le piazze hanno cambiato di destinazione, di forma, di funzione.

Io vorrei dunque che sui miei lavori si fosse in cento, di tradizione, di scuola, di umore diversi. Ed uno portasse in sé un carico di fantasia; un altro di logica; un altro di speranza; un altro ancora di dubbi. E ciascuno dicesse la sua operando, per creare il ritratto vero di un tempo come il nostro, con tutte le contraddizioni di cui soffriamo, favorendo così la ripresa di un dialogo umanissimo che spezzerebbe l'egoistico recinto nel quale ci siamo stoltamente e volontariamente chiusi, per presunzione, spesso, e per un limite di generosità, sempre.

Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia, Tra Neorealismo ed anni Novanta*, Einaudi, Torino, 1992