

Julio Le Parc, *Continuel - lumière cylindre*, 1962.

## JULIO LE PARC

Cosa posso segnalare di positivo oggi, nella nuova tendenza?

1. Dal punto di vista del suo funzionamento: la volontà di prendere decisioni *democraticamente*. L'aspetto fondamentale che una esposizione attuale a essa dedicata deve prendere innanzitutto in considerazione, e in modo oggettivo, è lo spirito che regnava alla sua epoca. Gli apprezzamenti, le decisioni, le scelte del miglior storico d'arte che organizza una esposizione di questo genere saranno, anche nel caso più favorevole, soltanto parziali. Si corre il rischio che l'esposizione sia arbitraria, sbagliata, incompleta e, forse, negativa. La soluzione che si impone è quella di riprendere lo spirito della nuova tendenza e chiamare ad un raduno generale gli artisti ed i critici d'arte che vi hanno partecipato (esposizioni di Zagabria, Parigi ecc.) e dare a loro, i veri protagonisti, la possibilità di esprimere i loro punti di vista, i loro consigli e, forse, un'idea comune collettiva di cosa dovrà essere una manifestazione storica della NT nel 1983 o 1984, nel caso fosse necessario un tempo maggiore per realizzarla con garanzie di serietà.

2. Dal punto di vista della «recherche»: la fioritura di nuove forme espressive in un clima di sperimentazione continua; mettere in evidenza la volontà di chiarezza, il preoccuparsi del fattore sociale, la rottura del «ron-ron» dell'arte geometrica, l'allontanamento dalle speculazioni sterili dei teorici e, soprattutto, il desiderio di confronto e di lavoro di équipe, che si è cristallizzato nei vari gruppi esistenti nella NT.

Marzo 1983.

## MANFREDO MASSIRONI

*Sopra lo Amore o ver...*

Man Ray in un'intervista diceva che ogni volta che un artista parla di sé si fa della pubblicità; si potrebbe allargare il senso dell'affermazione dicendo che ogni volta che qualsiasi persona parla di sé lo fa in un senso autopromozionale. Ora mi trovo nella posizione di dover parlare delle mie scelte, quindi sto per imbastire una minicampagna pubblicitaria. Ma quale modo più sofisticato e di effetto si può trovare, se non quello di iniziare denigrando il prodotto che si vuole imporre? Allora ho sbagliato tutto, sono l'esempio tangibile di una sconfitta totale subita in tutti i campi in cui mi sono avventurato.

Vediamo di spiegare perché, cominciando da un'analisi introspettiva per passare poi ad un'analisi dei fatti esterni.

Se analizzo le cose secondo l'ottica borghese della mia formazione culturale, delle mie debolezze individualistiche, delle concezioni idealistiche di una storia fatta da personalità emergenti che sono l'elemento trainante e il referente dell'evoluzione culturale, mi rendo conto che la decisione di non emergere, oltre che essere donchisciottesca, è castratoria, non può portare a nessuna affermazione né personale, né di contenuti o di idee.

Se lascio emergere l'ottica politica, la coscienza conquistata della necessità della lotta di classe, risulta immediatamente corretta la scelta di non voler emergere in una società oppressiva e classista che non ti concede niente se non ti concedi a lei.

I modi di questo concedersi li conosciamo tutti; o attraverso il lavoro in cambio di un salario, o attraverso l'elaborazione e la procura del consenso in cambio di una ricompensa più alta. La diversità del prezzo sta nel fatto che nel primo caso sei costretto a cedere una parte della vita, ma in quella che ti resta la tua situazione oggettiva ti porta a organizzare l'insubordinazione. Nel secondo caso abdichi anche a questo, sei disponibile a identificarti con l'ideologia del potere e quindi, invece di produrre trasformazione materiale di oggetti, eserciti un controllo per... e in funzione di..., o elabori consenso per... e a favore di... Mi pare che dal punto di vista del capitale sia giusto che in questo secondo caso si paghi di più.

Ma anche in questo secondo caso l'insoddisfazione è ancora più netta perché non sono riuscito a trasformare delle scelte operative in momenti di mobilitazione politica anche solo all'interno dello specifico in cui mi trovo ad operare (il campo dell'arte), invece tali scelte sono rimaste dei conati politici senza senso e senza seguito.

Ma di che razza di scelte stiamo parlando? Forse l'ouverture è stata un po' enfatica per un'operetta piuttosto misera.

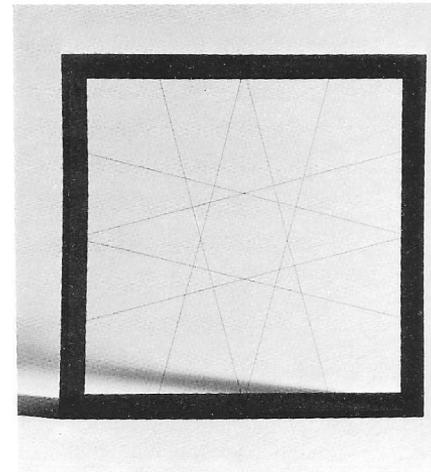
La scelta è consistita nella decisione di non esporre più all'interno del mercato d'arte, di dichiarare guerra (una piccola guerra privata già persa) alla logica, alla struttura, alla dinamica che regolano il mondo dell'arte. Ma poiché in tale campo non si dà cosa che non sia mediata dal mercato, la scelta è stata di non esistere.

Operando o entrando per caso nel campo dell'arte può capitare assai facilmente di prendere un abbaglio. L'abbaglio (l'hanno preso forse tutte le più significative avanguardie artistiche del secolo anche se poi, in genere, si sono sempre ricredute) consiste *nel credere* che il fare artistico rientri nell'ambito dei processi e dei modi di conoscenza e che quindi si debba organizzare in un processo di ricerca; *nel credere* che il fare artistico, come manifestazione della creatività, non sia un terreno di caccia di pochi eletti supersensibili, ma sia la prima delle proprietà da restituire al corpo sociale a cui è stata estorta per essere lottizzata in varia maniera: *nel credere* che tutto quanto costituisce filtro o controllo (critica mercato), sfruttamento, profitto (mercato collezionismo) debba essere distrutto in qualsiasi ambito si manifesti. Anche perché il controllo e lo sfruttamento sono la negazione della ricerca e si oppongono alla non privatizzazione anche della creatività. *Nel credere* che sia importante mettere fra parentesi il concetto e la parola «arte» intesa come ipoteca idealistica di un fare, che invece vuole rivendicare tutta la sua concretezza, che non vuole aureole e che deve ridefinire l'ambito del proprio operare. Mi pare infatti che a quasi tutte le correnti dell'arte contemporanea si sottenda il tentativo di dimostrare che la creatività (e non solo quella artistica) non è un ambito da richiudere e da difendere, ma una caratteristica dell'uomo di cui il sociale deve riappropriarsi senza timori e senza deleghe. Pensiamo al «ready-made» caro ai dadaisti, ai pop-artisti ecc.: che cosa vuol dire se non che l'arte è pronta bell'e fatta a tutti gli angoli e in tutte le soffitte? Basta decidersi a raccoglierla! Non ci vogliono abilità operative speciali! Basta avere la forza di decidersi a sceglierla e l'arte nascerà dalle mani di chiunque solo per uno sforzo di liberazione mentale un po' come Minerva dalla testa di Giove. Ma questa creatività naïve, questa scelta operativa di libertà, appena viene proposta, prima che diventi modello di un processo più generale, viene castrata, intellettualizzata, relegata nei ghetti culturali con un'operazione così raffinata e intelligente che mi fa dubitare che in essa operazione il sistema borghese raccolga e rilanci una sfida per dimostrare che può vincere e battere chiunque, in qualsiasi campo si decida di combattere, escluso logicamente quello della lotta di classe. Infatti apparentemente nel campo della creatività vengono lasciati degli spazi, in cui si manifestino le idee anche nel modo più provocatorio, iconoclasta e apparentemente distruttivo; chi vince alla fine è sempre lui, il «sistema» onnivoro. Credo infatti che ci voglia più creatività nell'elaborazione che riesce a trasformare un orinatoio firmato da Duchamp in un'opera d'arte universalmente accettata (e di cui anch'io sono convintissimo) che in Duchamp stesso che la propone in modo provocatorio.

Ma il ready-made, le sgocciolature dell'informale, i luna-park degli operatori cinetico-visuali, le operazioni land art, i comportamenti, la body art, non stanno forse a dimostrare che il fare arte è alla portata di tutti. Parrebbe! Ma non è così. Marx parla di magia a proposito dell'abilità borghese di interpretare le cose e di cambiarne i significati a seconda delle sue necessità. Basta pensare alla classica alchimia lavoro-merce-denaro, o all'altra: conoscenza-informazione-controllo. Ha certamente del magico ciò che permette di trasformare la merda (pensiamo a P. Manzoni) in arte. Questa magia ha funzionato mediante gli strumenti di controllo preposti al fare artistico: la critica e il mercato. Che si tratti di un controllo lo si dimostra in maniera tangibile osservando che nel campo dell'arte o uno opera dentro al mercato o non esiste, «tertium non datur». Vediamo allora che il mercato assolve la funzione di rendere accettabili, profondamente significanti ed economicamente preziosi gli orinatoio, gli scolabottiglie, gli oggetti in genere o anche solo le idee, basta però che in cambio lo si riconosca e lo si accetti. Il critico troverà (o ricaverà, anche molto acutamente, da una situazione reale esistente) i supporti culturali e teorici che giustificano le scelte.

L'importante è non scalfire il concetto di, e la parola, «arte» anche se da questa parola derivano parole e funzioni con interessi contrastanti o addirittura eliditisi: I) Artista. II) Mercato d'arte. III) Critico d'arte. IV) Storico d'arte. V) Collezionista d'arte.

Il primo elabora e produce idee, scoperte, progetti, provocazioni inerenti al campo estetico e presenta tutto ciò come oggetti in qualche modo artistici. Il secondo li nega immediatamente come tali per assumerli e farli circolare come merce, come denaro (processo di controllo e di privatizzazione). Il terzo trasforma le idee troppo emotivamente concrete nell'oggetto, nella razionalizzazione dell'esposizione verbale: lo scopo è smussare gli angoli, rendere digeribili le scelte indigeste, giustificare, comprendere, in qualche maniera castrare, ridurre l'ansia che certi fatti possono produrre; e in concorrenza creativa col primo, infatti l'artista crea l'opera, il critico crea la corrente o il movimento. Il quarto controlla i prodotti del primo, corregge le conclusioni del terzo, ignora il secondo; fa apparire la fecondità delle idee autoprocreantisi e in genere ignora la materialità dei processi. Il quinto è la ragion d'essere del secondo, la negazione al quadrato del primo in quanto con la privatizzazione rallenta la circolazione delle idee, del resto da lui non capite e non raccolte come tali, ma come oggetti, come denaro, come sterco in una continua ritenzione senza evacuazione. Può essere a volte che il quinto trovi nel terzo la giustificazione e la forza per le scelte che da solo non sarebbe stato capace di attuare. Quale quinto avrebbe raccolto l'orinatoio di Duchamp o la merda in scatola di Manzoni senza un terzo che gliene avesse dato la forza? Ma tutto ciò avviene in un tacito accordo, in un silente giuoco delle parti, per il bene di tutti, in un clima così serenamente neoplatonico che ricorda il manifestarsi dell'amore in Marsilio Ficino: «Né anche l'acqua



Manfredi Massironi, *Senza titolo*, 1960.

per odio del fuoco, il fuoco spegne: ma per un certo amore di amplificare il proprio freddo, è tirata a generare acqua simile a sé, de la materia del fuoco. Imperoché essendo ogni appetito naturale diritto al bene, et nessuno al male: il proposito dell'acqua non è spegnere il fuoco che è male, ma è generare acqua simile a sé. Et questo è bene. Et se ella potessi senza danno di fuoco questo fare, non ispegnerebbe il fuoco. La medesima ragione si assegna delle altre cose, che tra loro contrarie et nemiche paiono. Certamente l'agnello non à in odio la vita et figura del lupo: ma la distruzione di sé, che dal lupo seguita: et il lupo non per odio dello agnello, ma per amore di sé, lo agnello divora: Et l'uomo non à in odio l'uomo, ma i vizi dell'uomo. Et se portiamo invidia a più potenti et acuti di noi: non procede da odio di loro, ma da amore di noi: dubitando di non essere da loro superati. Per la qual cosa niente ci da noia che non possiamo dire lo amore essere in tutte le cose: et per tutto discorrere» (M. Ficino, *Sopra lo Amore o ver Convito di Platone*, Firenze, 1544).

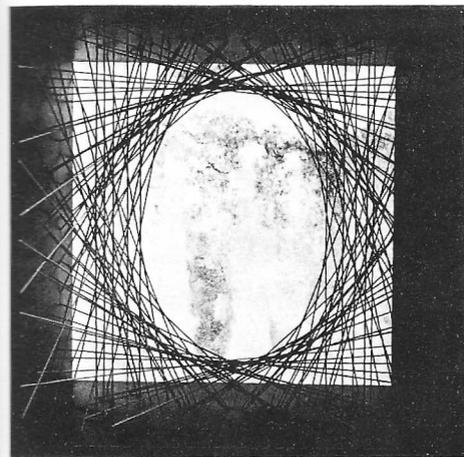
Penso sia lecito saccheggiare i testi classici. È una forma di eresia che mi diverte, così continuo ad illustrare tramite Marsilio Ficino le tre vite e i tre amori che le sottendono come allegoria dei tre eroi dell'arte: Artista, Critico, Mercante.

«Certamente quando la figura di qualche corpo, per essere la Materia ben preparata, è massime tale, quale nella sua idea la divina Mente la contiene, facendosi innanzi a gli occhi, per gli occhi nello spirito penetra: et di subito allo animo piace. Perché consuona a quelle ragioni, lequali come esempi di essa cosa si contengono nella nostra Mente, et nella Potenza del generare: Et sono da principio da Dio in noi infuse. Di qui nascono quelli tre Amori: perché noi siamo generati et allevati con inclinazione a l'una delle tre vite: ciò è, o a la vita contemplativa, o attiva, o voluttuosa. Se noi siamo fatti inclinevoli a la contemplativa, subito per lo aspetto della forma corporale, ci inalziamo a la considerazione della spirituale et divina [Artista, *ndr*]. Se a la voluttuosa, subito da 'l vedere c'hamiamo nella concupiscenza del tatto [Mercante, *ndr*]. Se a la attiva et morale noi solamente perseveriamo in quella dilettazione del vedere et conversare [Critico, *ndr*]. I primi sono tanto ingegnosi che altissimamente si inalzano: Gli ultimi sono tanto grossi, che rovinano a lo infimo: Quelli di mezzo, nella media ragione si rimangono. Adunque ogni Amore comincia dal vedere: Ma lo Amore del contemplativo, dal vedere surge nella Mente: Lo Amore del voluttuoso dal vedere scende nel tatto: l'Amore dello attivo nel vedere si rimane: l'Amore del contemplativo s'accosta più al Demonio supremo che a lo infimo: Quello dello attivo s'accosta egualmente a l'uno come a lo altro. Questi tre Amori pigliano tre nomi. Lo Amore del contemplativo si chiama Divino: dello Attivo Umano: del voluttuoso, Bestiale» (M. Ficino, *op. cit.*).

Con il 1968-69, sull'onda degli avvenimenti di quegli anni tutti pensavano che fosse arrivato il tempo del rinnovamento delle vecchie strutture, tutti elaboravano teorie e progetti di rovesciamento operativo e politico. Ma gli anni sono passati, tutto è rimasto lo stesso, tutti si sono inseriti ad un livello lievemente più alto di quello di partenza, e tutti sono tornati a farsi reciprocamente la forza pur di entrare alla Biennale di Venezia, tutti sono, con varie sfumature, di sinistra. Tutti, dopo la crisi, ritornano ad essere furbi, feroci, sagaci, uccellatori: «Perché lo Amore è nato nel Natale di Venere, però seguita Venere: et apeteisce le cose belle, perché Venere è bellissima. Et perché egli è figliuolo della povertà: però egli è Arido, Magro e Squalido: à i piedi ignudi: è umile senza casa, senza letto, et senza copertura alcuna: dorme agli usci, nella via, al cielo sereno, et sempre è bisognoso. Et poiché egli è figliuolo della abbondanza, però egli tende laccioli alle persone belle et buone: è Virile, Audace, Feroce, Vehemente, Callido, Sagace, Uccellatore, et sempre va tessendo nuove tele: è studioso nella Prudenzia, facondo nel parlare: et in tutta sua vita va filosofando: è incantatore, fa mal d'occhio: è potente, malioso et sofista. Et non è in tutto immortale secondo sua natura, né in tutto mortale: Ma spesse volte in uno medesimo germina et vive: et questo qualunque volta gli abbonda Materia: Alcuna volta manca, et di nuovo rinvigorisce per la natura di suo padre: Et quello che egli à acquistato, ancora da lui si fugge. Perlaqualcosa lo Amore non è mendico, et non è ricco: et è posto in mezzo tra la sapienza et l'ignoranza» (M. Ficino, *op. cit.*).

È questo l'amore complessivo, continuo, ambivalente, neoplatonico che tutti praticano senza dirlo, perché dicono, invece, di praticare il marxismo. Questo mondo, questo clima non mi interessa più. Non mi viene più alcuna sollecitazione dal mondo dell'arte: è troppo prevedibile, immutabile, non informativo, troppo poco divertente perché possano eccitarsi meccanismi atti a favorire un rientro.

A volte, ancora, può capitare che mi diverta a portare avanti qualche ricerca viva che ancora mi interessa. Ma tutto ciò in uno spazio individuale, senza comunicazione per quell'umore molesto che spinge il collerico e il melanconico a seguire i dilette della forma: «Si che lo umore molesto affligge sempre l'uno et l'altro [il collerico e il melanconico, *ndr*] et costringeli a cercare qualche conforto et sollazzo, massimo et continuo, come rimedio contra la continua molestia dello umore. Questo sollazzo è massimamente nelle lusinghe della musica et del arte amatoria. Imperoché noi non possiamo ad alcuno diletto tanto continuamente attendere quanto a le consonanze Musicali et considerazioni di Belleza. Gli altri sensi presto si saziano. Ma il vedere et l'udire più lungo tempo si trastullano di voci et di pittura vana. Et i piaceri di questi duoi sensi, non solamente sono più lunghi, ma eziandio più convenienti alla complessione umana. Imperoché nessuna cosa è più conve-



Manfredi Massironi, *Sfera negativa*, 1965.

niente, agli spiriti del corpo umano, che le voci et le figure degli uomini: specialmente di quelli, che non solamente per similitudine di natura, ma eziandio per grazia di bellezza piacciono: Et per questo i collerici et melanconici seguitano molto i diletti del canto et della forma, come unico rimedio et conforto di loro complessione molestissima: Et però sono a lusinghe di Amore inclinati» (M. Ficino, *op. cit.*).

Ma tutto questo non è politico! È una fuga individualista senza senso! È il rifiuto di lottare! Sì! È proprio così!

Ma esistono altri campi di lotta e di impegno che, forse soli, possono portare ad un rinnovamento anche nel campo dei processi estetici. Può essere giusto assumere questa sconfitta, decidere di non esistere come epifania di una possibile non esistenza dell'arte nella sua struttura attuale.

A questo punto le scelte possibili restano due:

1) La posizione di Andy Warhol per il quale tutta l'arte possibile si identifica con lui e quindi egli è non solo l'artista per antonomasia, ma è l'incarnazione dell'arte.

2) La posizione contraria, per la quale non vi sia più arte possibile, per cui l'unico atteggiamento conseguente rimanga quello di negarsi come artista per porsi come metafora dell'annullamento dell'arte.

Teoricamente le due posizioni approdano forse allo stesso risultato, economicamente paga assai più la prima, quindi, allora, può darsi che sia più giusta la seconda.

Testo del 20 giugno 1976 riconfermato dall'autore per il 1983, pubblicato in L. Vergine, *Attraverso l'arte*, Arcana, Roma, 1976.

ALMIR MAVIGNIER

### *Nuove tendenze 1 - un caso sorprendente*

Nel 1960 mi trovavo a Zagabria.

Il primo contatto con gli artisti e con i critici d'arte fu emozionante, sostenuto dallo spirito libero di un gruppo sorprendentemente ben informato. Questa impressione si approfondì maggiormente dopo aver meglio conosciuto il paese: i contrasti non esistevano solo nella natura, tra mare ed entroterra, ma negli uomini con le loro diverse culture e tradizioni, differenti e tuttavia, per lo straordinario senso di ospitalità, nuovamente unite. Proprio questo senso di ospitalità apriva molte porte a uno straniero, porte che altrimenti rimangono chiuse, specie nelle grandi città. Una di queste porte mi si aprì alla Accademia di Zagabria, su una piattaforma di colloqui. Motivo conduttore della discussione era la Biennale di Venezia del 1960.

Alla domanda che mi era stata rivolta, quale indirizzo artistico finora ancora poco noto si fosse evidenziato in questa Biennale, io risposi nessuno, e per un semplice motivo, poiché attraverso la struttura della Biennale (quella di allora) veniva presentata un'arte resa nota dal mercato artistico o dai patrocinatori ufficiali internazionali.

Per rintracciare indirizzi ancora sconosciuti si sarebbe dovuto andare negli atelier, fare la conoscenza di artisti che esperimentavano con nuove idee e nuovi materiali — artisti come Morellet, Gruppo N, Castellani, Mack, Zehringer e altri — una strada innovativa e una rinnovata concezione artistica.

Per dimostrare questa certezza proposi di allestire una mostra con questi artisti, e gli jugoslavi, ospitali, vollero concretizzare la mia proposta con la consueta fiducia. Un po' di tempo dopo iniziarono stringatamente i primi preparativi. Bozo Bek, direttore della Galleria Zagreber Gradska, e il critico d'arte Matko Mestrovic erano instancabili nel chiarire, in un attivo scambio di corrispondenza, i punti cruciali dell'organizzazione.

Per me la difficoltà consisteva nel dover scoprire gente sconosciuta, fuori dal cerchio di artisti noti, poi persuaderli a spedire i loro quadri per una «mostra informativa» in Jugoslavia, e poi indurre alcuni di questi artisti ad andare a Zagabria per informarsi su questa stessa mostra.

I lavori pervenuti erano in complesso veramente buoni. La scelta delle opere era stata affidata agli stessi artisti. Oltre ai quadri c'era una nuova arte plastica, che tuttavia non possedeva nessuna qualità tradizionale di una costruzione plastica, ma mostrava più i caratteri di un «oggetto».

Secondo quale ordine di successione dovesse essere articolato l'allestimento mi divenne subito chiaro: gli «oggetti» dopo le opere ancora dipinte; ciò stava a significare il passaggio «dalla pittura all'oggetto».

Come titolo proposi «Nuove tendenze», ispirandomi alla mostra «Stringenz - Nuove tendenze tedesche», realizzata nel 1959 alla Galleria Pagani.

La più grande sorpresa del primo allestimento di «Nove tendencije» fu la sbalorditiva parentela de-