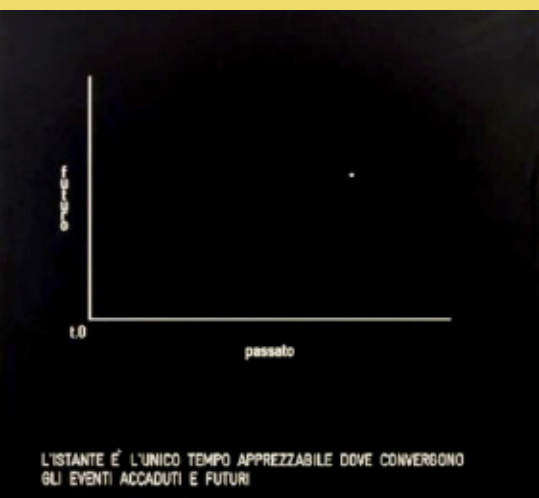


IMMANENTE INFINITO



VINCENZO AGNETTI

LUCIO FONTANA

YAYOI KUSAMA

26 Marzo 2022





06 **IMMANENTE INFINITO**

10 VINCENZO **AGNETTI**

16 LUCIO **FONTANA**

22 YAYOI **KUSAMA**

IMMANENTE INFINITO

"Volevo riportare la pittura al servizio della mente"

Marcel Duchamp

L'interesse crescente per il concettuale 'puro', che affida il tema della comunicazione a opere di difficile lettura, spesso astratte, è forse motivato da una inflazione di immagini incapaci, ormai, proprio per il continuo ingresso nel nostro campo visivo, di catturare davvero l'attenzione?

A lungo il pubblico è stato maggiormente attratto dal figurativo, anche nell'arte contemporanea, ma il gran numero di icone più o meno consacrate che quotidianamente ci attraversano lo sguardo, il fiume di sollecitazioni visive veicolate dalla televisione, la pubblicità e soprattutto i social è probabilmente la causa principale del desiderio di fare tabula rasa, di tornare all'essenzialità del segno che alluda ma non racconti, al silenzio misterioso di avari tratti scarni che racchiudano l'universale con potenza algebrica.

L'astratto, il concetto, il segno che non assomiglia a nulla se non a se stesso diviene potente risorsa per ricominciare a interrogarsi, indagare l'ignoto, sperimentare lo stupore di fronte ad una realtà di cui ci sembra di conoscere tutto. Leggere l'inconoscibile diviene quasi più urgente rispetto alla necessità di comprendere il reale. Se il concettuale, formalizzato negli anni '60 con la creazione del Gruppo Zero, Fluxus e tanti altri, aveva dato vita alla ricerca astratta come lotta, perfino rivoluzione di fronte alla impossibilità di utilizzare efficacemente le immagini della realtà, considerate superate e incapaci di interpretare il disagio e la posizione ribelle degli intellettuali e in particolare degli artisti, oggi al concettuale ci si accosta abbassando le difese, poiché si va alla ricerca della valenza polisemica in esso racchiusa.

$2 + 2 = 4$, ma $x + y$ contiene infinite possibilità: è questo che comprendono gli artisti che, soprattutto dagli anni '60, intendono rivoluzionare l'idea dell'arte che diviene luogo dei significati illimitati, in totale rottura con la storia dell'arte che offriva la sicurezza della tradizione, con la quale non era più interessante misurarsi.

Agnetti (1926-1981), Fontana (1899-1968) e Kusama (1929), con diverse istanze e diverse scelte espressive, interpretano in modo unico e geniale la ribellione condivisa con i protagonisti del loro tempo, inventando personalmente le nuove forme del concettuale al punto da meritare di essere chiamati fin dagli albori a far parte dei più significativi movimenti: Fontana - fra i pochi che non fossero tedeschi - viene invitato nell'esclusivo Gruppo Zero, mentre Agnetti e Kusama tra i primi si legano a Fluxus per la vocazione a ricorrere, anche contemporaneamente, a diversi media per mostrare l'idea che guida la loro ricerca. Un filo li unisce per la comune indagine - a tratti un'ossessione - sulla percezione del tempo - premessa/promessa di infinito, nella consapevolezza che non esiste nessuna metafisica e che solo l'arte ha il potere di condurre l'uomo al di là dello spazio e del tempo. L'unico infinito possibile è l'immanente 'al di qua' quotidiano, che diventa tollerabile solo se colmato di magia e mistero. L'arte consente così di raggiungere l'eternità, come sa bene Kusama quando aggancia alle sue opere lo slogan '*I Want To Live Forever*'. Del resto i titoli sono illuminanti per tutti loro: se Kusama battezza tele o sculture '*Infinity Nets*', '*Affermath of Obliteration of Eternity*', Agnetti propone '*Dati due o più istanti - lavoro ...*', o '*Spazio perduto e spazio costruito*' e Fontana usa con martellante ripetizione '*Concetto spaziale*', '*Attesa*'.

La consapevolezza del vuoto genera dolore, sanno bene che al di là del taglio può esserci tutto ma si potrebbe scoprire che esiste solo il nulla: è la ragione per cui Kusama veste i suoi lavori di innumerevoli pois, punti che creano la materia in una lotta che lega spazio e tempo, perché colmare il vuoto significa afferrare lo spazio congelando il tempo.

È la ragione per cui Agnetti ricorre al dualismo narrativo creato dalle immagini corredate dalla scrittura, una scrittura poetica, sottile, ricca di assiomi ironici e dissacranti, che negano affermando, in un continuo gioco in cui la ricerca di sé non è altro che ritrovarsi per constatare la perdita di sé, la dissoluzione nelle spire del pensiero che diviene parola che diviene lettera o numero come in un teorema in cui però, nel momento della dimostrazione, sembra sempre mancare un passaggio.

È la ragione che guida Fontana a lavorare su diversi piani, il qui e l'altrove, l'immanente e l'infinito, con la consapevolezza che l'infinito è un immanente spostato un poco più in là, un semplice passo, uno sguardo oltre la quinta teatrale, un'ombra intuita oltre la ferita che taglia la tela.

Non c'è che l'immanente confuso nell'uomo senza Verità, alimentato dalla poesia che crea un ponte tra spazio e tempo, legando in un microcosmo evocativo le coordinate altrimenti a rischio di dissoluzione.

Ponendo il tempo sull'asse delle ascisse e lo spazio sull'asse delle ordinate, ogni luogo-idea creato dalla coincidenza degli infiniti punti possibili sarebbe sterile se non ci fosse la poesia a creare una linea di significato: linea che ruota, avvolge, diviene sfera proponendo infiniti significati e infiniti echi, originati dall'incontro con lo sguardo soggettivo dello spettatore.

Ed è la poesia che traspare dalle opere in mostra, lavori intimi, quasi privati, in cui vibra la passione di questi artisti capaci di inventare un nuovo vocabolario semantico.

Isabella Colonna Preti

Concept now

Abbiamo strumenti per comprendere un paesaggio, un ritratto, anche una natura morta nonostante il pittore abbia dipinto un immenso mazzo di fiori circondato da farfalle. Non ci chiediamo per quale ragione il titolo sia '*natura morta*', perché la vita che esplode dal quadro è più potente di qualunque considerazione sulla fugacità, la fragilità, la decadenza. Abbiamo strumenti perché l'immagine potentemente racconta, sottilmente evoca, abilmente descrive; abbiamo strumenti perché secoli di arte figurativa realizzata per le diverse committenze pubbliche o private, religiose o laiche hanno abituato lo sguardo ad apprezzare la composizione, emozionarsi per i colori, riconoscere la bellezza; hanno sollecitato la mente ad analizzare il significato, operare confronti, esprimere giudizi.

Ma l'arte concettuale è altra cosa: ripudiate le esperienze dei maestri del passato, sacrificato il risultato estetico, abbandonata la necessità di creare empatia con il mondo emozionale dello spettatore, contano i concetti e le idee, conta il pensiero astratto indipendentemente dal mezzo che lo veicola. Il cervello dell'artista si rivolge direttamente al cervello dello spettatore, sollecitando un dialogo - o almeno una reazione - fondato su basi astratte, nel caso di molti artisti anche logiche e semiotiche.

Partendo dall'idea che ogni segno ha un senso, basta un punto sulla tela, basta una tela vuota perché ci sia significato.

Mentre una Natività è la narrazione di un fatto noto all'interno della nostra cultura, mentre un paio di scarpe consumate rappresentano in modo inequivocabile un difficile camminare nel mondo, un'opera concettuale propone un punto di vista spesso di difficile interpretazione, perché intervengono considerazioni filosofiche, grammaticali, matematiche proprie del mondo intellettuale dell'artista, di complessa interpretazione perché spesso espressione di una valenza polisemica o volutamente ambigua. Spesso possiamo ricavare un aiuto dal titolo, ma non è così frequente.

L'artista concettuale difficilmente 'crea', piuttosto lascia che il mondo privato delle idee, il suo Iperuranio personale, trovi nella forma necessariamente astratta una possibilità di incontro con i riferimenti cognitivi dello spettatore. È chiaro che occorre una mente per comprendere (e analizzare, paragonare, giudicare...) una Crocifissione, una coppia di sposi fedeli o un vaso di fiori che cristallizzi la vita perfetta, ma secondo l'arte concettuale deve davvero bastare l'idea, senza la croce i chiodi il sangue, senza il sorriso innamorato, senza i petali tremanti nella luce.

Gli antefatti sono di quarant'anni prima (Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917) e sono europei, ma è negli Stati Uniti che a partire dalla seconda metà degli anni sessanta si sviluppa un vero e proprio movimento, destinato a diffondersi velocemente in tutto il mondo. Gli artisti che si aggregano attorno a Joseph Kosuth, infatti, sono uniti da una nuova visione dell'arte, che diviene "tentativo di sostituire la pittura-pittura con la pittura-idea", secondo la definizione che il poeta messicano Octavio Paz dà dell'opera di Duchamp.

L'arte concettuale è l'inevitabile punto di arrivo di un percorso iniziato a fine '800, con il superamento dell'Impressionismo, l'ultima arte che ancora oggi può essere definita, al di là di tutti i tratti di modernità, 'classica'. Abbattuti i vincoli che da sempre

avevano connotato l'espressione artistica vengono stravolte le regole sulla forma espressiva e per la prima volta si può affermare che la tradizione ha finito di offrire il suo nutrimento. Diverse culture si intrecciano, diversi media - fotografia, cinema, teatro - concorrono a rendere variegata la proposta degli artisti che testimoniano il disagio ma anche la forza di una società in continua, rapida evoluzione. Varie esperienze nascono dalla prima definizione pura data da Kosuth, connotando il panorama artistico internazionale di note di estrema libertà: basti pensare alla Pop Art, alla Body Art, alla Land Art ma anche a vere e proprie forme di azione artistica come l'happening (improvvisazione anche collettiva) e la performance (con apporto di regia e drammaturgia proprie del teatro).

In particolare, a partire dai primi anni '60 si intrecciano a questo mondo genericamente definito 'concettuale' due movimenti che sottolineano la totale libertà di scelta sui contenuti e i mezzi di rappresentazione di una idea: il Gruppo Zero e Fluxus.

Il Gruppo Zero

Fondato a Düsseldorf nel 1961 dallo scultore Otto Piene e Heinz Mack, il movimento si caratterizza per la realizzazione di ricerche cinetico - visuali che tentino di comprendere una realtà sempre più dinamica, dal momento che gli strumenti dell'estetica, della letteratura e della storia si sono rivelati inadeguati. Il mondo è diverso, quindi deve essere letto in modo diverso. Si aggregano Gunter Rambow, Tinguely, Beuys e altri. In Italia, sono in stretta relazione Manzoni e Castellani, ponte per portare Lucio Fontana nel ristretto numero di artisti della prima ora (con il passare dei decenni, è cresciuto l'elenco degli artisti riconducibili a Zero per mezzi o intenti, poiché il movimento svolge un'efficace azione trainante su diversi intellettuali, che diversamente correrebbero da outsider).

In un tempo di grandi cambiamenti economici e sociali, in cui il Realismo Socialista si deve misurare con l'Astrattismo e l'Informale, al centro della riflessione artistica si colloca l'interesse per il moto (meccanico, elettromeccanico, elettromagnetico, luminoso), stato della materia così capace di mostrare le inquietudini e i mutamenti dell'esperienza umana.

Gli artisti comprendono che la nostra esperienza è relativa, come contemporaneamente teorizza la scienza: non esiste un unico punto di vista, non esiste possibilità di giudizio definitivo e immutabile; la percezione è fluida, magmatica, sfuggente, l'uomo non avrà mai più nessuna certezza. La percezione dello spazio e del tempo è stravolta, come è giusto che sia negli anni in cui viene realizzato il Concord, che collegherà Europa e Americhe in un pugno di ore, e finalmente realizza il primo allunaggio la navicella spaziale Apollo (dio che protegge le arti però, non le scienze!).

La Luna non è più il luogo dell'immaginazione e, come dicono i titoli di Fontana, Dio è morto.

Con l'assunto, dunque, di 'ripartire da zero', in una visione del reale libera da condizionamenti, incentrata sulla commistione di creatività con elettromeccanica, cinetica, elettromagnetismo, Gruppo Zero sembra festeggiare l'alba del nuovo mondo proclamando la rottura con i dogmi che l'arte aveva elaborato e trasmesso, generazione dopo generazione.

Nessun artista riconosce più di avere padri o maestri, ciascuno crea da sé, in sé, per sé, incurante dei giudizi e delle conseguenze che certi atti provocatori necessariamente implicano.

Le più significative conquiste sono l'emancipazione dall'uso del colore - trionfa infatti il monocromo - e la sperimentazione di nuovi materiali come vetro, specchio, plexiglass, alluminio o acciaio, scelti per esaltare i nuovi protagonisti della ricerca artistica - la luce, lo spazio, il movimento - che, mentre sembrano costituire il mezzo espressivo adottato, sono contemporaneamente soggetto stesso dell'opera.

Come raccontano gli specchi tremanti e le lastre di alluminio che inseguono la luce, come nasconde l'occhio fisso di un monocromo nero, la scienza non dà risposte, semmai apre a nuove domande in un gioco infinito in cui l'intellettuale, mentre pensava di divertirsi, si perde.

La realtà è fragile, in continuo mutamento, fluida, molteplice, l'Idra inquieta della fine del secondo millennio: ed è estremamente affine il mondo di Fluxus, come era inevitabile data l'estrema facilità dei contatti e la diffusione di mass media alla portata di tutti.

Fluxus

Il movimento è frutto dell'inesauribile capacità visionaria di George Maciunas (1931-1978), che alla fine della seconda guerra mondiale dalla Lituania era arrivato con la famiglia a New York. Dopo la laurea in architettura, stringe amicizia con un gruppo di artisti e musicisti che gravitano attorno a John Cage e a La Monte Young: la varietà delle espressioni artistiche (musica, arte, cinema, danza, fotografia, design, teatro) ispira a Maciunas l'idea di unire forze di intellettuali di diversa formazione in un unico movimento, con il tentativo di potenziare il rinnovamento culturale, sociale e politico che sta esplodendo con la rinascita economica.

È il 1961 quando nasce Fluxus (dal verbo to flow, fluire, scorrere), dal nome della rivista portavoce delle idee del movimento. Contano le radici europee di Maciunas, a cui è noto il cammino secolare dell'arte figurativa e la furia novecentesca di stravolgere tutto, rinnegando la tradizione, ricominciando da capo. L'America è il luogo ideale dove tutto può ripartire, libero dai pressanti condizionamenti della vecchia Europa.

La società è in grande fermento, richiede nuovi linguaggi per nuove istanze, e Maciunas ha l'abilità di cogliere la novità delle voci che si uniscono in un unico coro di proposte, ricerche, esperienze variegata e audaci. Ma non è nato tutto dal nulla, sicuramente il terreno era stato preparato nei decenni precedenti e non stupisce, forse, sapere che l'artefice della grande innovazione era stato - e non è un caso - un europeo: Marcel Duchamp.

Giunto a New York nel 1915, si era legato subito a Francis Picabia e Man Ray, costituendo il cuore delle espressioni 'Anti-Arte' negli Stati Uniti: le loro opere e i loro mezzi espressivi costituiscono la base per tutta l'arte concettuale degli anni '60-'70, al punto che la definizione 'Neo-Dada' può essere adottata come un termine-cupola sotto cui si raccolgono movimenti come Fluxus, Happening, Nouveau Réalisme, Pop Art, Body art, Performance e altri. La cifra che unisce le diverse esperienze è la negazione che sia necessaria l'abilità tecnica per 'fare arte': non occorre saper disegnare o dipingere per essere un artista, come dimostra la scelta di esporre o rappresentare oggetti della quotidianità con forme decontestualizzate rispetto all'uso originario, o l'audacia di mostrare il proprio corpo in performance vicine al linguaggio teatrale.

Sicuramente Fluxus è fortemente influenzato anche dalle idee del musicista John Cage, grande sperimentatore interessato più al processo della creazione che al risultato della composizione, che giunge a teorizzare le basi della musica sperimentale che indagano il concetto di 'indeterminatezza' nell'arte: Cage non cerca la bellezza della musica, non persegue una fusione dei suoni che incanti l'ascoltatore, è piuttosto interessato a capire come le leggi del suono interagiscano in una situazione di improvvisazione, in cui spesso il silenzio conta più delle note prodotte dai diversi strumenti dell'orchestra. Per Cage il silenzio equivale ai monocromi degli artisti del Gruppo Zero, perché tutto è previsto dove nulla è stabilito, tutto è presente dove nulla è espresso.

Maciunas muore prematuramente, ma fa in tempo a vedere quanto grande diventa il movimento, quanti artisti di tutto il mondo si riconoscono in questa potente Idea dell'arte 'mind made only', che vale per il concetto proposto più che per l'abilità tecnica della resa espressiva. Essere artista da Duchamp in poi, del resto, non significa più comunicare messaggi attraverso diverse tecniche espressive, ma vuol dire adottare tutte le forme espressive - fino alla proposta di sé, come per la Body Art - per interpretare istanze e disagi della società in continua trasformazione, in continuo flusso, appunto.

Più che un movimento in senso stretto, inteso come incontro di artisti che si riconoscono attorno a un manifesto, Fluxus è un luogo mentale che lega artisti di diverse discipline, uniti dal desiderio di rinnovare la cultura, la società e la politica con la convinzione che appartenere a un gruppo darà la possibilità di far sentire più forte la propria voce: nessuno ha la pretesa di creare capolavori, ma tutti hanno la convinzione di partecipare a una grande battaglia di rivoluzione artistica in cui il semplice 'flusso' della vita quotidiana diviene protagonista della lettura più filosofica che estetica del vivere individuale. E tanto è più forte il gruppo, che conta oggi più di seicento nomi, tanto più è convincente la voce del singolo artista, coraggioso nella sua diversità perché abile nel mescolare diversi media seguendo gli spunti degli altri artisti.

VINCENZO AGNETTI

Quando mi vidi non c'ero

In fondo tutta la ricerca di Vincenzo Agnetti (1926 - 1981) è racchiusa in questo binomio - contraddizione in termini - rappresentato nell'*Autoritratto* del 1971. L'ossimoro fondativo della 'filosofia negativa', che nega nel momento stesso in cui afferma di possedere la chiave della conoscenza, rappresenta il nucleo dello studio che accompagna Agnetti nel corso di tutta la breve esistenza, motivando la produzione poetica e pittorica, sostanzialmente la ricerca teorica, guidando le scelte di critico d'arte.

Ricordare per dimenticare - è rappresentativo il libro-opera *Dimenticato a memoria*, del 1969 - , cercare un codice comunicativo negando la finalità stessa della comunicazione, comporre per dissolvere, tentare di travalicare l'immanente negando però che esista un infinito che non siano le pampas, la tundra, il deserto, i luoghi del nulla dove Agnetti viaggia alla ricerca dell'oblio del tutto.

Nato a Milano eppure collocato con la mente a un passo dalle stelle - non è un caso che sia *Lucernario* del 1981 l'ultima opera rimasta incompiuta - attraversa con inquietudine di poeta e visionarietà di artista le esperienze della città che andava ritagliandosi un ruolo da protagonista sul finire degli anni '50.

Gli studi compiuti all'Accademia di Brera e la breve frequentazione del Piccolo Teatro danno solo l'avvio a quello che diventerà presto l'originalissimo equipaggiamento culturale di un intellettuale completo come solo l'Umanesimo conobbe, in equilibrio tra studi umanistici e scienza, teoria e sperimentazione, dogmatismo e libertà. È dapprima scrittore di versi e pittore informale, ma distrugge ogni traccia di questi esordi, mantenendoli dentro di sé con sentimento contrario, in dialogo costante con la sua motivazione più intima. È apparentemente estemporaneo come solo un creativo può essere, minuziosamente perfezionista come solo un teorico riesce a diventare, coltissimo e raffinato, geniale e generoso. L'amicizia con Enrico Castellani e Piero Manzoni provoca un effetto volano alla sua voce apparentemente vocata alla solitudine, che nel darsi agli altri diviene più sicura: dalla fine degli anni '50 agli inizi degli anni '60, dopo aver perfino sperimentato l'attività di scultore ceramista ad Albisola, dove Manzoni va per le vacanze, dove incrociano Lucio Fontana, condivide con gli amici ideali, progetti, aspirazioni artistiche.

Naturalmente poi distrugge anche le ceramiche di quegli anni, come tante altre cose, come non fossero mai esistite.

È un finissimo esteta, dotato di rapido intuito e forza di penetrazione: l'aria di rinnovamento che si respira a Milano lo motiva a comprendere il nuovo linguaggio che gli amici Castellani e Manzoni, uniti ideologicamente attorno alla rivista *Azimuth* (da loro fondata nel 1959) andavano cercando, basato sull'azzeramento dell'esperienza artistica precedente. Ma è proprio quando comprende tutto, quando i suoi saggi sostengono con successo l'opera degli amici, che decide di partire. Dapprima la meta è l'Argentina, dove lavora nell'industria dell'automazione elettronica, poi saranno la Scandinavia e l'Arabia.

Tutta una grande operazione di mettere e cavare, aggiungere e sottrarre, imparare e cancellare, in una oscillazione tra Tempo Perduto e Tempo Ritrovato - la figlia ricorda che il papà leggeva ad alta voce nella sua camera di bambina la *Recherche* di Proust - che ancora non può che condurre ad un tempo di nuovo perduto. E dopo l'annullamento di tutto nelle terre dei diversi deserti, di cui rimane traccia nelle duemila pagine dei quaderni di appunti intitolati significativamente *Assenza*, Agnetti è pronto per l'arte.

Nel 1967 torna in Italia e scrive per gli amici artisti o si dedica a brevi saggi teorici, pubblicati su riviste o recitati in monologhi. Non dimenticherà mai le possibilità della scena, le infinite occasioni della voce, lui che nella giovinezza, al Piccolo, aveva incantato maestri e compagni di corso con la sua voce così bella, impostata e calda, che lui stesso amava ascoltare.

Lo attendono quindici anni di vita frenetica tra ideazione, realizzazione ed esposizioni in Italia e all'estero: il successo di critica è immediato e incoraggiante per trovare nuovo fuoco – non è quello rubato agli dèi, semmai è donato, nato per autogenesi – per l'assillo che lo domina, nella ricerca dell'espressione che dica tutto senza dire, in fondo, qualche cosa di definitivo. E non c'è artificio, non c'è derisione dello spettatore, piuttosto il grande rispetto di coinvolgerlo nel dinamismo della comunicazione che resta fluida, ambigua, criptica e astratta anche quando le parole apparentemente veicolano un contenuto dal significato evidente. Per lui lo spettatore è importante quanto gli altri elementi dell'opera, anzi, lo spettatore è strumento imprescindibile perché l'opera abbia compimento e Agnetti desidera che in qualche modo 'continui' a vedere la mostra con gli occhi della mente, anche dopo essere uscito dalla galleria dove ha visto, spesso disorientato, le opere esposte: poiché si tratta di un atto comunicativo, occorre necessariamente un destinatario che comprenda lo stesso codice, anche se il codice è apparentemente impazzito perché assomiglia ad una società di difficile classificazione, dal momento che tutto deve essere di nuovo fondato.

La produzione di questi anni è frutto di una ricerca inesauribile e feconda in cui domina proprio la riflessione sul linguaggio, come dimostrano i *Feltri* – pannelli scritti con lettere realizzate con la tecnica dello stencil e poi marchiate a fuoco o dipinte – che raffigurano ritratti e paesaggi rarefatti e onirici o gli *Assiomi* – lastre di bachelite nera con incisi paradossi, contraddizioni, assiomi, più rigorosi dal punto di vista concettuale rispetto alla forte carica poetica dei *Feltri*.

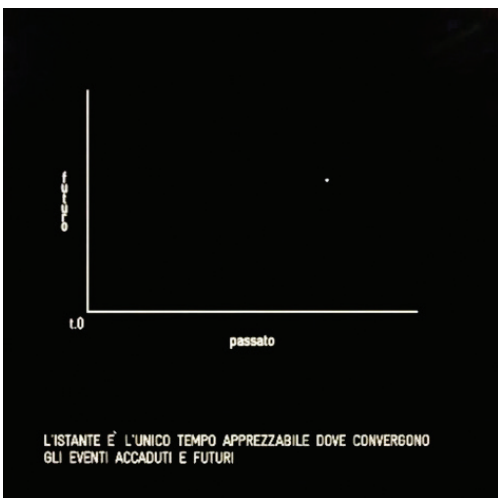
È inutile tentare di individuare il confine tra Agnetti poeta e Agnetti artista o critico, filosofo o saggista, perché è stato sempre una sola cosa, a partire probabilmente dagli anni trascorsi al Piccolo a capire se poteva diventare attore. Fondamentalmente, anche quando si è mostrato più freddo e distaccato, Agnetti ha messo in scena se stesso, con il suo eterno dubbio amletico tra le possibili opzioni esistenziali – e *Progetto per un Amleto politico* è il titolo di un'opera del 1973 – e il gioco di inventare un teatro statico, operazione già di per sé contraddittoria, perché non esiste uno spettacolo senza azione e senza movimento: eppure l'artista dimostra che anche un oggetto o un'opera d'arte possono essere personaggio, e basta una lettera o un numero perché si possa parlare di testo, bypassando in questo modo l'evidente limite della proposta drammaturgica, avvicinando l'opera alle performance che stavano conoscendo una stagione di successo crescente, al passo con i tempi. All'artista il compito di scegliere regia e codici linguistici.

Questa è forse la ragione dell'affermazione nel momento in cui Agnetti intraprende l'avventura a New York: la capacità di passare continuamente da un mezzo espressivo all'altro lo avvicina alla ricerca dei suoi contemporanei e spinge il movimento Fluxus ad adottarlo senza esitazione, integrandolo nella schiera sempre più nutrita degli artisti che gravitavano attorno a Maciunas.

E anche se Agnetti trova nel caos della grande città cosmopolita lo stesso silenzio dei luoghi desertici che tanto aveva cercato, a New York non si ferma mai per periodi molto lunghi ma inizia una vita di pendolare dell'arte, così simile all'andamento magmatico, fluido del suo pensiero mai fisso, in oscillazione tra diversi livelli della mente, tra diverse esternazioni della sua estetica sempre coerente, se la si legge oggi a quarant'anni di distanza dalla morte. Sono dell'ultimo periodo le *Photo-graffie*, in cui la carta fotografica esposta alla luce viene graffiata per tracciare dolcissimi paesaggi della mente, sottili fili della memoria che già vola verso l'oblio, giochi impalpabili di punti luminosi, fiori che tremano nella notte o personaggi fragili come fantasmi.

L'eterno poeta sembra tornare al punto di partenza: non c'è qui la ricerca di un bilancio dell'uomo maturo, semmai lo stupore giovanile che nella Milano degli anni '50, ancora devastata dai bombardamenti eppure così desiderosa di rinascere, aveva messo in moto il grande sogno di un ragazzo incapace di conciliare gli opposti, o poco interessato a farlo. Appassionato studioso del linguaggio, crea una matematica in cui le lettere non implicano concetti algebrici ma cantano piuttosto la musica dell'universo primordiale e astratto, il solo che assomigli all'unico infinito futuro possibile in cui nessun uomo – in un iperbolico ossimoro che piacerebbe ad Agnetti – saprà più né parlare né leggere. Solitario e bisognoso di condivisione, sognatore e razionale, fuori da ogni corrente eppure più di tutti capace di interpretare il suo tempo nonostante non abbia avuto alcuna pretesa di interpretare il mondo, Agnetti parla ancora con una voce credibile, proprio per la convinzione che non esista una sola risposta di fronte alla complessità delle domande. Inevitabile che il pensiero vada ai versi di Montale (*Non chiederci la parola*, 1923) che sembrano dipanare con fluidità ciò che Agnetti, con diverse variazioni sul tema, si limita a suggerire per enigmata:

... Non domandarci la formula che mondi possa aprirti
si qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.



Assioma
cm 80x80



Photo-graffia
cm 40x30



Photo-graffia
cm 60x50

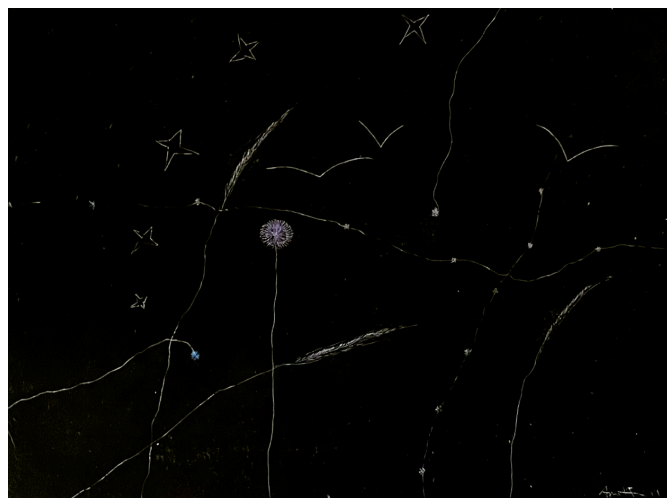


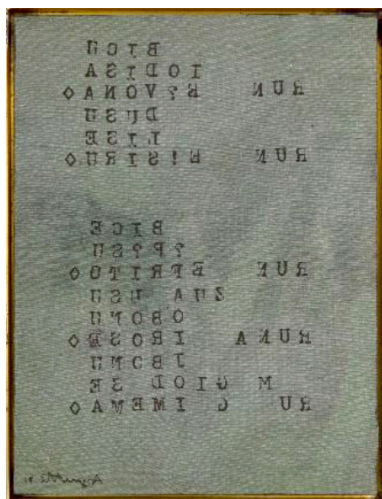
Photo-graffia
1981
cm 29,5x40,5



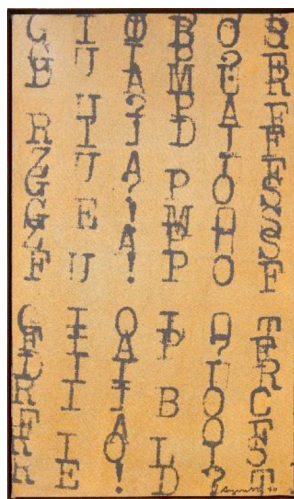
Assioma
cm 80x80



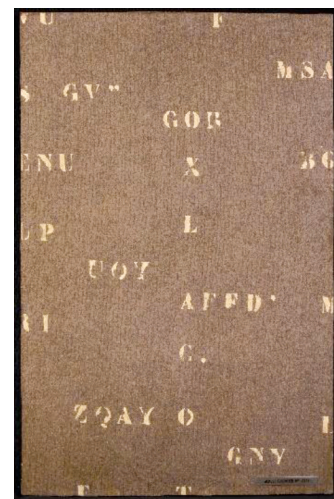
Feltro
cm 80x120



Oltre il linguaggio
cm 40x30



Oltre il linguaggio
cm 50x35



Feltro
cm 120x80

LUCIO FONTANA

Lucio Fontana e la famiglia Borsani

Quando nel 1947 Lucio Fontana rientrò dall'Argentina, iniziò a riallacciare i rapporti con gli artisti italiani del tempo. L'architetto Osvaldo Borsani conosceva bene quel mondo, in quanto negli anni del liceo aveva studiato all'accademia di Brera, diventando amico intimo di molti pittori e scultori tra i quali Fontana stesso, Spilimbergo, Melotti, Pomodoro, Tallone, Giandante.

Grazie ad amicizie comuni Lucio Fontana e Osvaldo ripresero a frequentarsi: in quel periodo Casa Borsani, la villa di Varedo (MB) appena ultimata dai gemelli Osvaldo e Fulgenzio per il padre Gaetano, assieme alla casa milanese di Osvaldo di via Montenapoleone, ospitava un tipico salotto culturale secondo la moda ereditata dal Settecento, in cui si riunivano intellettuali, artisti ed architetti per confrontarsi e disquisire sul 'saper fare' italiano del primo dopoguerra.

Gli artisti a quel tempo erano spesso in gravi difficoltà economiche, a causa della guerra e della scarsa richiesta di opere d'arte. Dal movimento dei salotti culturali, ad Osvaldo venne l'idea di coinvolgere gli amici artisti nel decoro delle case - danneggiate o distrutte negli anni della guerra - della borghesia milanese, che spiccava tra i principali clienti della società paterna ABV (Arredamenti Borsani Varedo). Grazie a questa idea geniale nacquero le collaborazioni di ABV con gli artisti, tra i quali figurava in primo luogo proprio Lucio Fontana. Fra i primi lavori che gli furono affidati ci fu la realizzazione di alcuni decori per villa Borsani in Brianza, tra i quali si possono annoverare la serie di 32 fioriere a muro in ceramica smaltata che adornavano la recinzione esterna della villa, e numerose altre opere che sono state aggiunte negli anni, fra le quali 'Cavallo e cavaliere'.

Il rapporto tra i Borsani e Fontana divenne sempre più stretto fino a diventare una vera e propria amicizia che darà luogo alla realizzazione di collaborazioni molto importanti, come maniglie, fregi, tavolini, consolle, fino a sfociare nelle tre cappe per camino in ceramica smaltata (tra le quali la cappa di villa Borsani del 1948/1949 e la cappa attualmente esposta alla fondazione Prada).

Venne poi il tempo di numerosi soffitti e controsoffitti decorati, tra i quali il più famoso è quello realizzato per la sala da pranzo dell'hotel del Golfo a Procchio (Elba) - interamente progettato da Osvaldo Borsani e decorato da Fontana - che attualmente adorna la sala all'ultimo piano del Museo del '900 in piazza del Duomo a Milano.

L'amicizia negli anni divenne sempre più stretta, tanto che Lucio Fontana realizzò opere da offrire in regalo per particolari occasioni della famiglia, come ad esempio il busto di Alba Borsani (moglie di Osvaldo) e le teste in ceramica smaltata donate per la nascita delle sue figlie (Valeria e Donatella); dopo la nascita avvenuta nel 1953 del primogenito di Fulgenzio Borsani (gemello di Osvaldo), nel 1956 realizzò una testa per Paolo all'età di circa 3 anni, qui esposta.

La collaborazione di Fontana con i Borsani continuò per tutta la durata della sua vita, anche se diventarono rari i suoi interventi dopo gli anni '60, in quanto l'artista maturò sempre più il 'concetto spaziale' che sfocerà nei famosi tagli che prenderanno definitivamente il posto delle ceramiche smaltate, le quali erano più adatte ad essere integrate negli arredi di Osvaldo e nelle sue opere architettoniche. Osvaldo inoltre, nel 1953, assieme al gemello Fulgenzio fondò Tecno SPA, con la quale si dedicò principalmente al design ed alla produzione di arredo per ufficio.

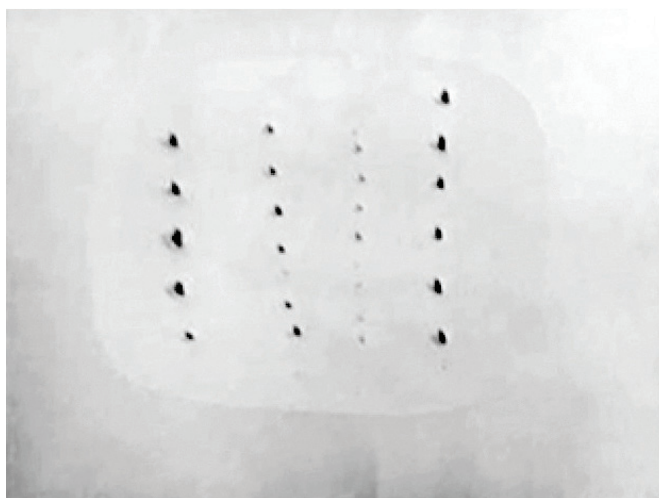
Federico Borsani



Cavallo e cavaliere

Ceramica

cm 50x50



Concetto spaziale

1965

cm 43x57



Teatrino
1968
cm 70x70



Ritratto di Paolo Borsani
Ceramica



Concetto spaziale
1951
Terracotta
cm 40



Ceramica
cm 45x36



Ceramica
cm 45x36



Ceramica
cm 45x36



Ceramica
cm 45x36

YAYOI KUSAMA

Diventare una sola cosa con l'eternità

Ha dieci anni Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929) quando disegna il ritratto di una bambina vestita compostamente con il kimono tradizionale, il viso chino in modo pudico, gli occhi chiusi, la bocca chiusa, il naso fortemente marcato con la matita nera. I capelli sciolti. Tutto lo spazio è riempito di pois, piccoli e fitti sul volto, più grandi sull'abito e sullo sfondo. Tutta la vita non è stato altro che ripetere all'infinito il prototipo del dolore silenzioso allo scopo di eliminare la figura, lasciare solamente i pois a rappresentare l'urlo e l'esistenza, la faticosa immanenza e il desiderato infinito a cui tende.

Il grande magma dell'artista giapponese lascia intravedere in filigrana varie correnti dagli anni '50 in poi, dal Surrealismo al Minimalismo, dalla Pop Art alla Land Art, gli Happening, le Performance, ma come avviene per Frida Kahlo, che a lungo lottò per non essere considerata surrealista e restare fuori da ogni classificazione, solo la biografia di Kusama, solo la sofferta esperienza dolorosa consente di capire come la sua arte resti al di fuori di qualunque movimento, di qualunque definizione, indipendente dalle esperienze dei suoi contemporanei.

Non occorre una approfondita analisi psicanalitica per riconoscere nelle opere il disagio che accompagna l'intera esistenza dell'artista, che soffre fin dall'infanzia di disturbi ossessivo-compulsivi e allucinazioni, causati dalle ripetute violenze domestiche.

La salvezza è racchiusa nella possibilità di andare via, differenziarsi, annullarsi nell'esperienza collettiva per colmare il vuoto immenso in cui si sente impotente e prigioniera.

Nel 1957 arriva a New York, città davvero difficile in quel tempo per una giovane artista, per di più giapponese. Eppure la sua appassionata energia, la sua sregolatezza innocente, la vitalità ribelle e proattiva attirano in pochi anni l'affetto e la simpatia di grandi artisti già affermati come Andy Warhol, Lucio Fontana e Joseph Cornell.

Tra Performance audaci e Happening scandalosi, che comportano perfino l'arresto, richiama l'interesse della critica e del pubblico e comincia a esporre presso le più importanti gallerie d'America e d'Europa. Ed è proprio in Europa che il suo linguaggio raffinato viene compreso in modo più acuto, tanto che Kusama, che in qualche modo - per la molteplicità dei media - utilizzati negli Stati Uniti era riconducibile a Fluxus, viene invitata a partecipare ad alcune mostre del Gruppo Zero.

Rivede Lucio Fontana che ha un sentimento protettivo per la giovane donna quanto prova reale ammirazione per l'artista originale dalla visione inesauribile, tanto da offrirle un atelier nel suo studio di Milano. È significativo il fatto che avviene nel 1966 in occasione della Biennale di Venezia: Kusama improvvisa nel giardino davanti al padiglione italiano l'installazione *Narcissus Garden*, 1500 sfere riflettenti sparse su un tappeto di erba sintetica: specchi per moltiplicare il riflesso, o allontanarlo da sé catturando il riflesso del mondo. L'artista narra che fu Fontana a finanziare il progetto, offrendole 600 dollari per comprare a Firenze le sfere, che poi pazientemente e allegramente collocò con lei sul prato, giocando a capire come riflettessero meglio il cielo, i gabbiani e le fronde degli alberi.

Ma non è servito allontanarsi dal Giappone per lasciare alle spalle l'incubo dell'infanzia violata, la malattia mentale che molto probabilmente, alla ricerca di una via di fuga, ne è

derivata: l'artista è lucidamente consapevole della sua patologia e da sempre cerca nell'arte la terapia che, distaccandola dal faticoso mondo reale, la ponga in contatto con un infinito rassicurante, seppure immaginario, insistentemente ricreato sulla tela o nelle tre dimensioni. La malattia mentale di Kusama è la spersonalizzazione, un disturbo dissociativo in grado di alterare la percezione di sé che comporta un totale distacco dal corpo e dai processi mentali: ciò significa per l'artista immergersi nell'immaginazione per trovare la realizzazione del suo mondo interiore, costituito da un infinito astratto colmato all'infinito, in modo ossessivo, da punti - denominati pois - che ne fissano la reale esistenza, trattengono la forma perché diventi esperienza "esteriore", specchio della sua costante visione.

I Want To Live Forever, il titolo di diverse opere, racchiude l'unico principio attorno a cui ruota tutto il lavoro di questa donna appassionata che vive come se fosse calata in una eterna performance: al principio "Penso dunque sono", Kusama oppone l'affermazione "Dipingo dunque sono", aggrappandosi alla vita attraverso la ripetizione inesauribile degli atomi - cellule - monadi che, colmando lo spazio, trattengono il tempo e lo disegnano su misura della sua intelligenza geniale, della sua inesauribile vitalità.

Le ricorrenti reti (Net) e i pois la rassicurano: nella giovinezza ha affermato di poter dipingere fino a 50 ore consecutive senza mangiare, senza dormire. E tra l'altro, nella New York del periodo in cui era una semplice sconosciuta provocatrice originale, spesso ha saltato i pasti, spesso non ha trovato un alloggio, perché era piuttosto alla ricerca di uno studio in cui poter fissare il turbine che le ruotava in testa, nel tentativo di trovare finalmente un ordine.

La malattia mentale è un paesaggio interiore che non l'abbandona mai, ma l'arte consente a Kusama di estrarlo da sé, allontanarlo, farlo diventare 'altro' e infine donarlo al pubblico, all'eternità.

"Mentre dipingo si generano naturalmente delle onde e questo ha su di me un effetto molto buono ... mi fa sentire il ritmo e la vibrazione."

Nei punti ripetuti regolarmente, ossessivamente, qualcuno ha visto frammenti del cosmo, particelle vaganti che nella regolarità della costruzione ritrovano le regole della materia, ma basta osservare il disegno realizzato da Kusama a dieci anni per capire che quei piccoli cerchi dipinti uno ad uno sono gli elementi che la compongono, miriadi di tracce di sé, fisiche e metafisiche: l'artista riesce ad esistere solo nella rappresentazione realizzata attraverso la pittura e la scultura, che ristabiliscono l'ordine e donano senso al faticoso, eterno tentativo di conciliare i mondi opposti 'dentro' e 'fuori' di sé, nel sogno di una armonia e di una luce che guarisca e salvi.

L'infinito può essere così misurato nello spazio di una tela, piccola e preziosa come un diario intimo o grande come un'intera parete per rappresentare la frantumazione atomistica di un'anima in perenne ricerca di un ubi consistam; l'infinito può essere agguantato e fissato su una scarpa o una zucca, per dimostrarne l'esistenza, altrimenti vaga e fragile. Eppure Kusama non è una donna fragile, è ferita. È determinata e sicura di sé, come dimostra il suo restare fedele al primo linguaggio che già raccontava tutto.

Eppure un forte sentimento di horror vacui l'accompagna da sempre, risolto con la trovata di riempire il mondo di punti o di reti, per fissare il reale o irretirlo in una gabbia ontologica da cui niente potrà sfuggire, in cui tutto sarà trattenuto e finalmente compreso.

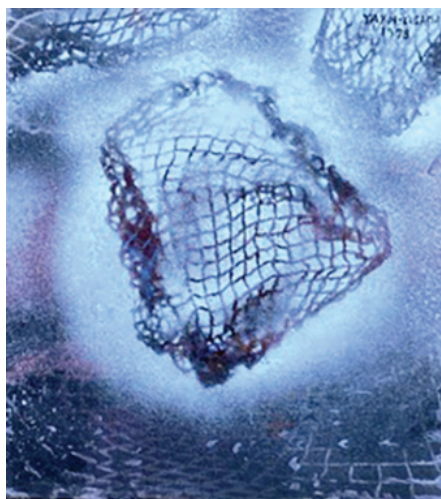
Quando nel 1973 torna in Giappone, probabilmente delusa per non essere riuscita a realizzarsi nel complesso scenario americano, è praticamente una sconosciuta; lei che era finita sui giornali perché si è mostrata nuda in pubblico per gridare contro la guerra del Vietnam, in patria non è nessuno; è di nuovo solo la bambina violata, che può salvarsi unicamente attraverso l'arte. Si fa dunque ricoverare in un ospedale psichiatrico di Tokyo famoso per il suo programma di arte terapia, dove vive tuttora, dove c'è il suo studio in cui ricrea all'infinito i quadri della serie *Infinity Net*, con differenti versioni frutto di idee sempre nuove.

È da poco rientrata in Giappone quando scrive l'autobiografia *Odyssey of My Struggling Soul* (Odissea della mia anima di lottatrice), che molto dice sul viaggio compiuto dall'artista famosa per le zucche e i grandi fiori, le performance di liberazione sessuale post sessantottine, i piccoli falli moltiplicati all'infinito, in un tentativo di esorcizzazione condotta con leggerezza su un tema drammaticamente vicino alla sua esperienza umana.

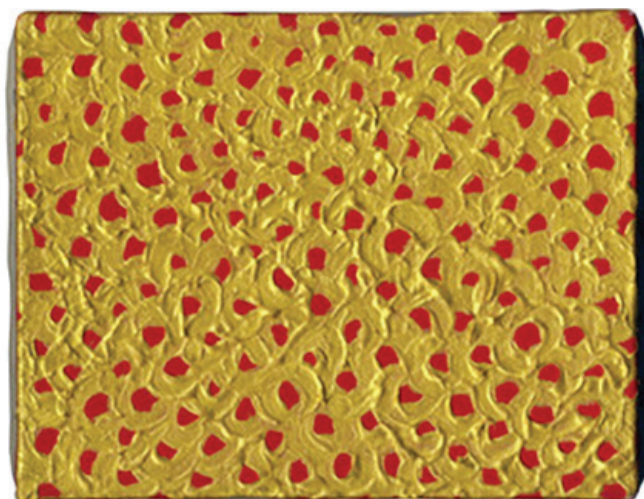
Eppure, nonostante le reti lascino intravedere tutta la fatica esistenziale di Kusama, è la luce che alla fine vince su tutto, come mostra l'opera *Aftermath of Obliteration of Eternity* del 2009: il soffitto e le pareti di una piccola stanza sono rivestiti di specchi, il pavimento è coperto da un sottile strato di acqua; un numero infinito di piccoli led luminosi, posizionati su un cavo che pende dal soffitto, crea un gioco magico di riflessi; le luci intermittenti sembrano candele votive che offrano all'infinito il rosato chiarore che, moltiplicandosi nel riflesso dei molteplici specchi, crea un bozzolo di calda, rassicurante luminosità.



Untitled
1997
cm 22x18x11



Mirage
1978
Tecnica mista
cm 27,2x24,2



Untitled
1998
Tecnica mista
cm 14x18





IMMANENTE INFINITO



Vicolo Santa Chiara, 4 Varese

+39 335 439 208

info@ddproject.it

