

ARTIST'S WRITINGS BEFORE 2000

RISPOSTA A DUE DOMANDE DI RISK 1996

Caro S.,

rispondo alle domande che mi hai posto per RISK dilungandomi un po' di più sulla prima, ma rispettando l'ampiezza complessiva concessami.

1- Fare arte oggi significa niente di diverso da quanto ha sempre significato nel passato, prossimo o remoto: assumere l'opera come il luogo centrale dell'esperienza interrogante dell'uomo e dei complessi problemi teorici e pratici che ne conseguono. Con una difficoltà in più per noi, dovuta alla necessità di fare i conti sul serio con la tradizione estremamente radicalista della modernità, senza ipotizzare arcaici ed improbabili percorsi a ritroso, non meno semplificanti della predicazione di una pura e semplice dissoluzione dell'arte nella realtà. Tutto ciò senza altro fine se non di offrire un senso al nostro fare. Per tale ragione sarà opportuno, da una parte, ridurre il volume delle chiacchiere, dall'altra non occuparsi per nulla delle questioni esteriori, "esercitando" di più "l'ingegno nelle proprie invenzioni". In particolare, da parte mia, e per dirla con le parole dei biografi rinascimentali, vorrei semplicemente continuare a vivere "non avendo in tutta la vita altro piacere che la pittura e lo studio, da cui nulla può distogliere la (mia) mente".

2- Ci vuole una politica capace di fondare la propria egemonia sulla centralità di una politica culturale autenticamente democratica, perché rivolta tanto ad accogliere con acuta sensibilità le istanze del nuovo, quanto a conservare i valori forti del passato, piuttosto che a negare e disperdere gli uni e gli altri, come più spesso succede.

CONFORMISMO E COMPLESSITA'

(Manifesto, Galleria Unimedia Artefiera di Bologna, 1992, poi in: Insulae, Costa & Nolan, Genova, 1993)

Il sistema dell'arte è oggi dominato da un conformismo generalizzato che assume ottimisticamente il vuoto di idee e di atteggiamenti innovativi come elemento di semplificazione del reale.

E' invece necessario che l'artista usi tutto ciò di cui dispone per affermare il valore positivo della complessità di cui l'opera è espressione, una complessità irriducibile ai rassicuranti luoghi comuni del pensiero secondario.

Al contrario, come l'arte non può mai rinunciare a rimettere in discussione le proprie radici, i propri fondamenti, i propri luoghi, ed insieme i propri comportamenti e le strategie, così essa non può prescindere da una rinnovata ricerca di senso che le conferisca dignità d'essere, capacità inesauribile di produrre significati, ripensando il proprio statuto ontologico per ricondurre l'opera alla fonte del proprio che è, alla sua stessa origine, all'offerta della propria aletheia.

Un'arte che continui ad esprimersi come necessità e destino dell'umano, come praxis o azione di un fare originario assolutamente libero, in virtù del quale la necessità si trasformi in libertà rivelando l'assoluto, che o è nell'opera o non è in alcuna parte.

E' solo attraverso la praxis che l'opera può infine apparire e darsi quale tèlos, compimento ed evento, esito e risultato, al theorèin che la contempla, in quanto accade secondo necessità propria, non rimandando ad altro da sé, totalmente riposando in se stessa.

Costruzione di un vero atto vitale, la libertà, la bellezza e l'eternità dell'arte sono pari soltanto all'intima coerenza interiore che ad essa è richiesta, alla necessità del proprio ordine, ma di un ordine che non subisce pressioni estranee, venute da fuori a sottrarre coerenza ed autonomia alla concezione dell'opera.

L'artista, in quanto fattore e demiurgo, deve essere osservatore della legge, ma di quella legge

interiore, di quell'ordine che ispira il suo fare, che egli trova dentro sè stesso e che si manifesta nell'arte, nella techne, "qualsiasi causa - dice Platone - che fa passare qualcosa dal non essere all'essere".

Questo è il mistero dell'arte.

Trarre dal Silenzio, un Silenzio che parla nell'artista, e quasi per caso, l'inesprimibile e il necessario. L'atto dell'artista che ci riconduce all'origine della materia determinandola come essente, acquista il significato generale del dominio su tutto ciò che è plasmabile, su tutto ciò che è forma, distanza ed avvicinamento al nulla originario, al vuoto purissimo.

Forse l'arte è proprio questa sospensione sull'abisso del nulla, e del nulla essa riferisce agli uomini, del fascino del principio.

L'essere dell'arte, come si svela nel suo accadere, nel suo apparire, nella sua determinata indeterminatezza, indica all'uomo il fondamento della struttura dell'esistente, dove necessità e caso riposano insieme.

L'esserci dell'arte è dunque la testimonianza ad un tempo dell'esserci dell'uomo, attraverso il suo essere nel mondo ed il suo fare, come della presenza necessaria del nulla.

Un nulla che i secoli hanno chiamato Dio.

PAESAGGI DELL'ESILIO

(Insulae & Insulae, Qnst n. 3, Venezia, 1993)

Il tema centrale della mia pittura è stato quello del paesaggio, tema romantico, ad indicare un sentimento complesso di appartenenza dell'uomo al mondo, di radicamento nella terra anche quando più forte, ed anzi quanto più forte si fa la tensione verso l'ideale.

Le mie Maree hanno avuto tra i possibili significati questa visione della natura come luogo della propria dissoluzione e della transizione (...)

Si tratta dunque di un paesaggio inteso come condizione d'esilio, come luogo della lontananza, in cui non solo l'uomo ma la natura stessa sono del tutto assenti, e che tuttavia si sente il bisogno di cercare e rappresentare per rammentare la propria terzietà.

Ma è più precisamente un luogo dell'origine quello da me cercato, coincidente con le ragioni stesse del fare dell'arte, che conduce al disvelarsi dell'opera, alla sua illuminante Verità, in cui si esprime la necessità ed il destino dell'umano.

In questo nucleo concettuale consiste la complessità del fare dell'arte, la sua libertà, la sua bellezza, la sua irriducibilità ad ogni semplificazione, la sua mimesis attiva capace di ri-creare la materia (...)

Un tale sentimento dell'arte comporta una distanza incolmabile con il tempo della cronaca, con le ragioni dell'avere, non permette la massimizzazione utilitaristica del pro-detto poichè l'arte non è rivolta a tale scopo precipuo ed anzi non ha alcun scopo, ma sospende l'azione da ogni utilità o scopo.

Da un certo numero di anni ho approfondito ed ho proposto ad altri artisti il significato di una metafora, delineata dall'immagine dell'isola, che può meglio di tante parole indicare quella differenza su cui si fonda ogni identità dell'altro e, nello stesso tempo, permetterci di cogliere "il segno nascosto ed enigmatico dell'arte" di cui parla Carlo Sini.

Come a dire che ogni vera espressione dell'arte costituisce una "inesauribile individualità" (Massimo Donà), che gli artisti sono insulae necessarie ed irriducibili "eppure collegati come dallo zoccolo di un fondale oceanico e posti in relazione dalle onde vibratorie dell'onda marina che di isola in isola trasmette muti messaggi e comuni atmosfere". (Sini)

INSULARITA' DELL' ARTE

(Centro Convegni Zitelle, Venezia, 12 giugno 1993)

L'isola, simbolo della vitalità dello spirito in opposizione allo scoglio, causa di timore e simbolo della pietrificazione, cioè della chiusura della coscienza in un atteggiamento di ostilità e di stagnazione nella via del progresso spirituale, è immagine emblematica del fare stesso dell'arte.

L'arte dunque è come un'isola, un germoglio (uovo, loto, isola) emerso alla superficie dell'oceano, dell'indistinto primordiale, dell'indeterminato iniziale, sul quale dorme la divinità, mare delle acque inferiori su cui è planato lo Spirito, e dalle quali Izanagi ha tratto con la propria lancia, per coagulazione, la prima isola.

L'isola dell'arte rinvia anche all'immagine dell'Isola Centrale Emergente, che nella ricerca del Graal si chiama Monsalvat, cui si giunge solo dopo una navigazione o un volo, al centro spirituale primordiale che è l'Oceano delle Esistenze, il Mare delle Passioni yoga o il Tempio Khmer di Neak Pean, situato al centro di un bacino quadrato, dove, secondo l'antica religione bramanica cambogiana si guariscono le malattie del corpo e dello spirito.

Anche Sant'Isacco di Ninive esprime questa idea quando paragona le diverse conoscenze acquisite dal monaco nel corso della sua esperienza spirituale "ad altrettante isole, finchè infine sbarca e dirige i suoi passi verso la Città della Verità, i cui abitanti non si dedicano più ai traffici, dove ciascuno è soddisfatto di ciò che ha".

L'arte è, in questo senso, un cammino verso la verità dell'essere altrettanto quanto lo sono la filosofia o la religione, la sua meta e luogo di origine è il Regno dello spirito, della Grande Pace, della Thule (estremo limite e coscienza primordiale) echeggiata in Atlantide, nell'isola verde celtica, nelle isole bianche primordiali del Giappone, l'isola di schiuma di Awa e l'isola di cristalli di sale scesi dalla lancia di Izanagi di Onogorojima, in Albione, la bianca isola britannica dei misteri druidici.

L'isola dell'arte, conservando del fondale del primordiale oceano il suono segreto, continua a parlare agli uomini e a dire loro il senso dell'origine, a porre la questione fondativa, il problema stesso della sua natura, del suo "essere nella coscienza ed oggetto della coscienza" (Gentile), e la necessità del fare espresso come bisogno e destino dell'umano (..)

Evento eccezionale, estraneo alla normalità delle prassi produttive, il fare insulare dell'arte sospende il fare quotidiano e realizza uno spazio singolare di riflessione attiva che incide la carne del mondo senza possederla.

Quando, alcuni anni fa, proposi anche ad altri amici artisti la metafora delle Insulae per un ipotetico punto sull'arte attuale, pensavo anche all'insularità come distanza, come possibilità di darsi tempo per meglio avvicinare le questioni urgenti di una rifondazione dell'esperienza estetica contemporanea, lontani dal rumore e dal frastuono del sistema (...)

Mi sono accorto in quel periodo che anche alcuni altri artisti operavano già con la medesima aspirazione, rivolta per di più ad un proficuo incontro con la filosofia, riconoscendo nell'arte l'espressione di un unicum non riconducibile, sic et simpliciter, ad alcuna rassicurante tendenza, e perciò stesso necessitante una autonomia che riposa totalmente in sè, nel significato universale della poiesis rispetto a quello particolare della storia (...)

Come a dire che vi è una specificità di ogni opera d'arte, una insularità che non è solo distanza, per dirla con Donà, "dal diveniente esistere delle determinazioni mondane, pur in un certo modo implicandola, ma pienezza e ricchezza che ogni insula, ogni monade, perfetta ed universalissima individualità", conduce con sè.

Tra questi artisti è nato un rapporto, costruito attraverso stringenti verifiche sull'opera e sulle idee, che ha individuato nella pratica primaria del pensiero il nesso più profondo con il fare dell'arte, condizione per riprendere una riflessione forzosamente interrotta negli ultimi anni, risposta ad un mondo dell'arte dominato troppo spesso da interessi esclusivamente economici e perciò stesso percorso dalle ideologie della merce e dalle teorie del profitto (...)

L'insularità di ogni artista è perciò lo specchio ma anche la condizione e la garanzia della natura singolare ed irriducibile di ogni opera, della sua complessità e della sua sostanza qualitativa, della sua capacità di produrre visioni, della sua potenza teorizzatrice, un theorèin questo o un vedere che si produce nello spazio del quadro, ossia nello spazio che il quadro o l'opera riescono a sottrarre allo spazio assoluto.

Per questo il dire dell'artista è innanzitutto il dire dell'opera, la visione che essa produce singolarmente al mondo radicandosi nella terra, se è vero, come io credo, che l'essere cui l'opera rinvia non può escludere tutte le contraddizioni del divenire, ma anzi le accoglie in sè, le fa esplodere in sè, seminandole come differenza nel suo stesso cuore, nel cuore dell'identico.

Un'insularità che non significa allora in alcun modo un distacco dalla realtà per un superiore e non meglio identificato piano dell'esistenza, tanto meno una mal tollerata marginalità nel senso in cui

viene comunemente impiegato il termine, ma anzi l'impegno a cogliere, nell'epoca di radicale trasformazione in cui viviamo, l'occasione per una disincantata problematizzazione del proprio fare ed una conseguente riflessione intorno alla complessità che gli è propria.

Ed insieme la convinzione che è rispecchiata anche nello spirito generale di questa Biennale d'Arte dedicata ai punti cardinali dell'arte, "alla coesistenza delle differenze" come dice Bonito Oliva, "al nomadismo e alla coesistenza dei linguaggi", ossia che il nostro tempo abbia esaurito la logica degli ismi, l'accademia del nuovo per il nuovo, dell'originale per così dire a tutti i costi, a vantaggio piuttosto della complessità e diversità delle culture e delle esperienze, e per quanto ci riguarda come artisti dell'occidente in particolare, di un ripensamento di fondo sui nodi che possono condurci ad individuare, ciascuno con grande autonomia, nuove forme di esperibilità estetica, tali da produrre una autentica e finora impensata renovatio mundi, attraverso il superamento degli attuali equilibri, per dare al mondo, "altre simmetrie, altri volti, altre configurazioni" (Donà).

GYMNASION

camminare quando tutti dormono

(Per una mostra di artisti di Brera, Milano, 20 febbraio 1993)

Gymnasion vuole presentarsi come il luogo di una evidente nudità, quella dell'arte nell'atto di esercitare il proprio corpo, messo a nudo (gymnòs) per questa ragione dagli artisti in lizza (gymnasion).

Ma il nudo corpo dell'arte quanto più si dà come esercizio (ex arceo), traendo fuori da sé propriamente ciò che è nascosto e segreto (arcanus), tanto più lascia intravedere nella propria carne la matrice di quel fare che è il luogo originario dove la verità si fonda ed affonda per ricondurre poi lentamente alla luce, in un processo complesso di disvelamento, un "qualche cosa", frutto di un iter interiore di ricerca e scoperta, di esercizio appunto, che è infine quel che potremmo dire senso (...)

Dunque il confronto che gli artisti, in gran parte studenti dell'Accademia di Brera, intendono promuovere con Gymnasion, fa della loro palestra un osservatorio estremamente interessante e quasi privilegiato per cogliere in corpore ed in itinere lo sviluppo di alcuni fondamentali nodi problematici posti in essere dalle forme di un fare, o di un causare, vieppiù consapevole del proprio destino. (...)

La prima conseguenza che ne deriva è quella di una problematizzazione del fare arte che recuperi un'area composita di ricerca artistica, caratterizzata non da affinità di movimento o di poetica tra gli artisti, oggi non più proponibili, ma dall'identificazione di talune questioni concettuali, che siano fondanti di una nuova eticità dell'arte.

La seconda conseguenza è il privilegiare la complessità rispetto a tutto ciò che è semplificatorio, il che è l'esatto contrario della logica di un certo mercato tipico degli anni '80, ancor oggi vivo benché in forte crisi.

Ancora si dovrà sostenere il valore positivo di una certa insularità rispetto al presenzialismo come tecnica di rappresentazione dell'arte, ma anche e soprattutto per darsi tempo, oltre l'effimero e l'occasionale.

L'insularità deve essere anche per ogni artista la coscienza della ricchezza e della diversità di ognuno (...)

Infine si dovrà considerare l'assunzione di una comune pratica rifondativa di arte e filosofia, discipline tra le quali riconosciamo affinità notevoli, mentre la critica d'arte dovrà riaffrontare urgentemente la questione dei propri statuti ormai palesemente inadeguati.

Sono certo pertanto che gli artisti di Gymnasion sapranno darsi tempo e puntuali occasioni di riflessione, di incontro, dopo questa prima esperienza.

A partire dalle premesse qui indicate, che in prima persona condivido come artista e come docente, essi potranno dare, speriamo, un contributo di rilevante interesse alla ricerca artistica dei prossimi anni (...)

NECESSITA' DELL'ARTE

(Convegno Centro Zitelle, Venezia, 19.09.1992)

(...) "la coscienza dell'arte è simile alla coscienza della vita morale, poiché l'una come l'altra sono la coscienza di attività immanenti dello spirito umano" (Gentile).

Dunque, se l'arte è questione immanente al sentire della coscienza umana significa che essa si esprime come bisogno e destino dell'umano, come ananke, necessità di un fare originario che i Greci hanno chiamato poíesis da poièin, azione umana in sè stessa, secondo Aristotele, a prescindere dalle intenzioni che possono accompagnarla, a cui dobbiamo in italiano poesia.

La quale niente altro è, dice Socrate, che mythous poièin, i quali a loro volta, molto spesso, secondo Aristotele, vengono trovati dai poeti apò tyches, per caso, come a dire che ciò che conta davvero non è il mythos, ma il poièin appunto, così come parlando di pittura egli dice che non è la mímesis a contare, ma "l'esecuzione, il colorito, o qualche altra cosa", segno che la mímesis non è imitazione e che oggetto della mímesis non è una realtà oggettiva, che mímesis e mythos non sono valutabili in rapporto a tale realtà. (...)

Ma appunto ad un ordine interiore, ad idee che egli ricava da sè, si richiama l'artista, piuttosto che a quelle vere realtà che sono visibili a chi, liberatosi dalle catene è uscito dalla caverna alla luce. Ecco lo scandalo, l'ostacolo dell'arte, denunciato da Platone in tutta la sua portata eversiva, che fa dell'artista un falso demiurgo, un sofista suscitatore di fantasmi.

E l'arte è solo un gioco di specchi. Ma potremmo dire anche: ecco il mistero! (...)

ARTE VERITA' BELLEZZA

(Qnst n. 0, Venezia, novembre 1991)

"ciò che è necessario si canta, non si parla

la musica - una musica che Platone...

Platone avrebbe intrasentito

sulle ceneri della Sapienza"

(Raffaele Perrotta: Gli scuri delle semantiche, pag. 71)

(...) "Si tratta di un momento critico vero e proprio, di krisis, forza distintiva che il pittore mette in gioco come non mai nel nostro secolo, caratterizzato egli come è dalla volontà di capire e di chiarire i procedimenti pittorici o artistici proprio attraverso l'esecuzione del segno iconico in quanto tale", intendendo la pittura come una interrogazione della pittura stessa.

Ne discende la possibilità per il segno iconico di poter essere linguaggio totale, benché l'uso del logos l'abbia limitato ed emarginato storicamente in posizione subalterna, facendo invece del logos lo strumento dei saperi filosofici, scientifici, poetici.

La criticità dell'operazione pittorica peraltro non è caratteristica che riguardi la sola arte contemporanea, ma tutta intera l'arte moderna (...)

L'arte moderna e l'arte contemporanea non hanno affrontato problemi completamente diversi o di altra natura.

La differenza, come sostiene Louis Marin, è nel fatto che le proposte di soluzione dei problemi offerte dai pittori moderni hanno nascosto per molto tempo alla coscienza critica quanto alla doxa comune, i problemi affrontati e risolti, permettendo ai discorsi della critica e della storia dell'arte di assumere un ruolo primario.

Al contrario, quello che caratterizza la pittura contemporanea è che la pratica pittorica, e più vastamente artistica, è la sperimentazione diretta presentata come il soggetto stesso della pittura, coincidente perciò con il problema teorico stesso della pittura, nel momento in cui, come nelle scienze fisiche e biologiche, si sperimentano le condizioni che rendono possibile l'opera, il quadro, e la sua visione da parte del pubblico.

In altre parole la pittura esercita pittoricamente la sua teoria della pittura, facendo un'opera, cosicché il quadro ne diventa il campo, o meglio un determinato campo, di sperimentazione.

Peraltro come il concetto di rappresentazione non può essere ridotto a quello di figurazione nel

senso di un riferimento ad oggetti o esseri empirici, esterni, reali da rappresentare illusoriamente attraverso il quadro, ma semmai figurazione si deve intendere nel senso di figura e finzione da fingere, ovvero plasmare, dare forma, organizzare ed articolare un continuum che può essere senz'altro anteriore ad ogni identificazione dell'oggetto, cosicché quando l'artista crea dà forma visiva a delle immagini o figure mentali, legate tanto al mondo reale quanto alla propria esperienza intellettuale, anche l'esperienza poetica dell'arte attuale ha modificato radicalmente il proprio rapporto con i topoi tradizionali dell'estetica, in primis con quelli relativi alla questione della mimesis intesa ora piuttosto come operazione ed esperienza attiva, che come tensione verso il bello di natura, evitando di confondere la rappresentazione con il rappresentato. (...)

L'antintellettualismo ancor oggi operante ed implicito nella identificazione romantica del bello e dell'arte, che ha condotto alle estreme conseguenze relativistiche l'idea settecentesca del gusto inteso come capacità di distinguere il bello, in opposizione alle poetiche intellettualistiche dell'antichità classica, in cui i due termini erano distinti, il primo considerato come un fatto della natura, del tutto indipendente dall'azione umana, il secondo come espressione di un poièn tipicamente umano ed oggetto di una specifica scienza poetica, che di conseguenza tentava di stabilire razionalmente il kanon della bellezza e della perfezione estetica, sembra oggi altrettanto inadeguato delle concezioni estetiche del passato, nella misura in cui sono venute meno le ragioni stesse di un'estetica siffatta.

La messa fuori campo dell'estetica è la conseguenza per certi versi del venire meno della sua necessità nel momento in cui l'artista si riappropria apertamente della totalità critica linguistica e significativa della sua operazione, ma ancor di più è la conseguenza del passaggio dell'arte ovunque nella realtà, producendo come sostiene Baudrillard "una confusione totale e in primo luogo l'impossibilità di cogliere di nuovo il principio di una determinazione estetica, così come politica o sessuale, delle cose... e questo perchè la situazione si è generalizzata all'estremo... tutto è politico, tutto è sessuale, tutto è estetico. Simultaneamente."

Ma "quando tutto è politico niente è più politico, il termine non ha più senso; quando tutto è sessuale, niente lo è più, la sessualità perde ogni determinazione; quando tutto è estetico, niente è più nè bello nè brutto e l'arte stessa sparisce.

Questo stato di cose strano e paradossale, che è insieme il compimento totale di un'idea, la perfezione del movimento moderno, e la sua negazione, la sua liquidazione attraverso il suo eccesso, e la sua stessa estensione al di là dei propri limiti, è ciò che chiamerei con un'unica figura il transpolitico, il transessuale, il transestetico".

L'estetizzazione generale delle cose coincide con quello che Baudrillard chiama il "grado xerox della cultura".

La consapevolezza critica del poièn artistico non è negata tuttavia nè sminuita dalla sparizione dell'arte implicita nella realizzazione della sua utopia nel reale attraverso l'eccesso di immagini, la simulazione ed il suo rovesciamento negativo nell'estetica della merce.

Al contrario è proprio la consapevolezza che l'artista ha della sua condizione di "eroe moderno" in senso baudelairiano "non più del sublime dell'arte, ma dell'ironia oggettiva del mondo della merce", a fare di lui il protagonista di una aletheia che si disvela come vuoto di senso ed anche desiderio di senso nel disconoscimento della propria sparizione attraverso la vocazione a simulare/si.

La simulazione rivolta a se stessa perciò è la verità dell'arte almeno quanto l'arte è la verità della simulazione e l'una non può essere senza l'altra.

L'arte per questa ragione non possiede verità estranee a sè, nè mezze verità, ma simula ovvero è simile a se stessa e in ciò trova la pienezza della verità.

L'aletheia dell'arte appare come un processo complesso di disvelamento (Heidegger) di un qualche cosa che "rivelandosi" (Husserl) porta alla luce "ciò che è più intimo dell'intimità mia" (Sant'Agostino). Il suo volto presenta una verità evidente dell'arte e una verità segreta, da secerno, dell'artista che quanto più sono coincidenti tanto più si illuminano a vicenda.

Questo "qualche cosa" frutto di un processo interiore di ricerca e scoperta, inventio da invenio, è secondo me il senso, inteso come facoltà di sentire = provare, sperimentare, vedere, imparare a conoscere, essere consapevole, ritenere, dell'essere artista che da solo sostiene il vuoto di senso dell'arte conferendole singolarmente eidos, forma e bellezza, stile.

La facoltà dell'artista corrisponde allora, in ultima analisi, alla capacità di dare forma all'arte

confermandone nello stesso tempo la necessità , al di là della propria scomparsa, attraverso il continuo disconoscimento di sè.

Nel paradosso tra necessità dell'arte, espressa anche dalla presenza viva dell'artista, e sua sparizione nel mondo e nell'universo negativo della merce, dell'estetica diffusa o transestetica che dir si voglia, si pone esattamente la verità dell'opera ed anche la sua bellezza, il suo eidos appunto, niente affatto consolatorio.

La verità dell'opera, eo modo la sua bellezza, è pertanto il fondamento unico di ogni altra possibile verità.

Questa si deve ricercare, da qui si deve partire per ogni avventura, da questa semplice considerazione.

Per questo motivo l'artista si è fatto consapevole che non la propria Weltanschauung, nè l'estetica materiale dell'opera, (...) ma la facoltà di sentire solamente istituisce la verità più profonda ed assoluta, quella dell'opera che trascende ogni materiale, ogni tecnica, ogni ideologia culturale e che si offre alla lettura del nostro sguardo ben oltre ciò, portando alla luce l'atto della simulazione, idem creazione, attraverso la sua forma appariscente, portando, come dice Celant, "l'attenzione sull'inganno dell'arte", sul suo drammatico vuoto di senso, io direi, privo di contenuti al di fuori della propria autorappresentazione.

MAREE - GEZEITEN

(Venezia Oggi, zur Documenta 8, Kassel, 1987)

Malen ohne Zeichnung, nur mit dem Farben, in einer dynamischen Vision der Räume, die absieht von plastischen Formen und den Gesetzender Perspektive, das Fühlen evokatorischer atmosphärischer und lyrischer Werte der Farben, - diese sind die Merkmale, die die Tradition der venezianischen Malerei von der Renaissance bis heute auszeichnen und qualifizieren. Keinen geringen Anteil daran hatte die bemerkenswerte Suggestivkraft der venezianischen Landschaft mit ihren weiten Flächen, vor allen aber lag es am Zauber Venedigs, im Licht schwebend zwischen Wasser und Himmel und sich ständig verändernd. Die besondere Art dieser Wirklichkeit ist so beschaffen, dass sie jeden verändert, der von ihr gefangen ist, ihm behutsam und Schicksalhaft den Weg vorzeichnet.

Allerdings müssen wir gleich klarstellen, dass diese Realität gewisse rhetorische Rückwärtswendungen zu den eigenen Wurzeln und den heimatlichen Gewässern absolut nicht gestatten kann, dass sie sich vielmehr umsetzen muss in einen ursprünglichen und erneuernden Stoss, eine dynamis, fähig, die Sensibilität der eigenen Zeit zu interpretieren und einzuprägen. Merkwürdigerweise scheinen die Malerei, Venedig und unsere Zeit selbst sich übereinstimmend durch die Charakteristik des "postumen" und "schwachen" auszuzeichnen, die diese Stadt wieder in die Stellung eines von der Phantasie bevorzugten Ortes bringt, die in der Vergangenheit Paris, Wien oder New York innehatten (wie sonst wäre das grosse wirtschaftliche und kulturelle Interesse zu erklären, das diese Stadt geniesst?).

Ich schrieb vor einigen Jahren in Bezug auf meine Arbeit: "Selbst die Maree-Gezeiten wie die Cuori Veneziani-Venezianischen Herzen, die Stelle-Sterne, die Piccoli ritratti sulla motonave per Torcello-Kleinen Portraits auf dem Motorboot nach Torcello und die Fuochi in Laguna-Feuer auf der Lagune, haben ihre wirklichen Wurzeln in dieser einzigartigen Verflechtung von Natur, Geschichte und Artefakt, die Venedig ausmacht, so dass meine Bilder nur der Reflex der kleinen täglichen Anregungen sind, die eine Stadt wie Venedig, Ort des modernen Transmodernen par excellence, auf die individuelle Phantasie ausübt: Inseln und Vögel, eingetaucht in goldene, psychische Lagunen ohne Gestalt; gelbe und grüne Wüsten, zerstört von Gemurmeln und Anrufungen... All das bedeutet, dass Venedig für mich ein symbolischer Ort von beträchtlicher Bedeutung ist, ein Kernpunkt für das Verständnis einer Zeit der Synthesen und Übergänge, Zeit einer neuen Spiritualität wie die, in der wir leben" (1982).

Im selben Katalog (Einzelausstellung Galleria del Cavallino, Venedig) schrieb ich, Baudelaire zitierend: "Oben auf den Teichen, auf den Tälern und jenseits der bestirnten Sphären, bewegst du dich hurtig, mein Geist, fliehst von hinnen... und in der Luft hochoben fliegst du, um dich zu reinigen und trinkst wie eine reine und göttliche Flüssigkeit das strahlende Feuer der himmlischen regionen". Es

handelt sich um eine Überwindung jener Position, die ich im Jahre 1977 (Einzelausstellung Galleria del Cavallino, Venedig) selbst definiert hatte als Neuen Romantizismus, individualisiert als "notwendige Bedingung zur Überwindung des Leidenscharakters wie er in so vielen Operationen analytischen Typus auftritt. Diese Position begann sich nun niederzuschlagen "in der hellen und gelehrten Perzeption des authentischen trans und post, mit einem Wort, am Ende einer historischen Epoche, die viel weitläufiger ist als das Jahrhundert zuvor". Es handelte sich um eine "Dekadenz, die sich nach besonderen und originalen Modulationen der Sensibilität neigte und die zusammenfällt mit dem Übergang zur nuklearen und telematischen Gesellschaft". In der Malerei übersetzte sich dies alles in ein Klima von fast lyrischer Totalität, fortgesetzter Träumereien, das sich die "Beziehung mit einer eigenen gelebten, umweltsbezogenen Realität zueigen machte; Venedig, die Lagune, ihre Reflexe, ihr antikes Gold... und zur gleichen Zeit auf jener Gegebenheit des Bildes Reaktionen der Erinnerung und eines vibrierendes Gefühls bewirkte, das fähig war, Verführungen, Raffinessen und Täuschungen zu trotzen" (Crispolti).

Eine Malerei also, die Nahrung bezieht aus "einer Dimension täglicher Irrealität und dem totalen Umsturz innerhalb des eigenen lyrischen Kontinuums, entstanden aus ununterbrochenen Entdeckungen und süßer, visionärer Selbstaufgabe".

In den letzt drei Jahren habe ich am Thema der Gezeiten festgehalten, wenn ich auch gleichzeitig andere angegangen bin (z. B. *Finestre Veneziane - Venezianisches Fenster*) mit Resultaten, die sich im Lauf der Zeit gewandelt haben. In den ersten Arbeiten, wie in *Celeste Marea - Himmlische Gezeiten* von 1983 (Sammlung P. Teglio, Genua), wo schon der Titel darauf anspielt, dass ausser den Bezügen zum Wasser auch himmlische, spirituelle gemeint sind, übertragen sich Ebbe und Flut der Lagune zwischen Wasser, Land und Luft auf komplexe Seelenzustände, und diese wiederum "suggerieren vielfältige Bilder, die sich aufheben und ergänzen... bis sie sich zu reinen Erinnerungsspuren reduzieren" (Nonveiller).

In den späteren Gezeiten schwächt sich der magmatische Aspekt indessen ab, als ob das Chaos der Erinnerungsspuren dazu neigte, sich in einem neuen geordneten Kosmos aus natürlicher und chemischer "Schlacke" aufzulösen, in einer neuen Zusammensetzung "postumen" Charakters, der dennoch eine klarere und transparentere Vision fliessen lässt, eine harmonischere und kristalline Disposition süßer und melancholischer Formen, die, wenn sie auch verschwommene Lagunenwege evozieren (Sandbänke, Wolken, Wasser), auch andere astrale Welten suggerieren, das Bild einer von fruchtbarer, schöpferischer Hand geordneten Galaxis.

Eine Vision, die sich zwischen blendendem Licht und nicht mehr verhüllter Kostbarkeit der Dimension des Absoluten öffnen zu wollen scheint, als ob die Malerei, im Versuch, jeder Qual zu entsagen, sich der Extase des kühnsten und reisten Gleichgewichts hingeben wollte. Von einem musikalischen Gesichtspunkt aus könnte man an Stille denken, an eine Pause zwischen grosser Klangfülle, Und in dieser Stille arbeite ich, die Gedanken scheinen weit weg, ich konzentriere mich auf meine Hände, auf die weisse Leinwand, die auf eine Geste wartet. Ich ziehe einen schnellen Strich, während man zum Zeichnen Zeit braucht; hinter der Leinwand und der Mauer sind die Dächer und zwischen ihnen, jenseits der Häuser, ist da das Wasser der Kanäle, das die Wolken spiegelt, sind da die Inseln, wie Flecke dunkler Erde eingetaucht in die Transparenz von Luft und Wasser. Die Zeichnung ist ein leichter Faden, wie ein Moment der Erinnerung ohne volle oder leere Räume, der die Luft nicht vom Wasser, die Erde nicht von den Wolken unterscheiden lässt; mir gefällt ihr Geheimnis, ind manchmal habe ich daran gedacht, aufzuhören und dann...Das Mischen und Dosieren der Farben ist ein Ritus. Das Bild ist Farbe, Luft, Wasser, die sich überlagern in fortwährenden Schichten und Lasuren, so dass die Arbeit anwächst.

Am Ende ist das Bild ein Stück eines Meer- oder Sternuniversums, nicht perspektivisch, aber abgrundtief fern; doch ist es hier vor meine Augen geschleudert, fühlbar wie eine Haut. Der Lack steigert noch die Farbtöne, macht sie leuchtend und überhöht zauberisch die malerische Materie. Die Hand tanzt, wenn der Pinsel mit einer poetischen Geste alchemistisches Gold darüber ausschüttet. Alle Energie ist in das Bild übergegangen, und ich bin wohligh erschöpft.

In den *Maree - Gezeiten* der Jahre 1986 und 1987 wurde zunehmend das Gefühl des Abschlusses und des Vorüberziehens eines ganzen Erfahrungskreises deutlich. So war es kein Zufall, das die Ausstellung meiner Bilden in der Galleria Unimedia in Genua im Dezember 1986 den Titel *Ultima Marea* trug; damit sollte implizit gesagt werden, das ein Arbeitszyklus seinem Ende zuneigte, was

bereits erkennbar war am Heraufholen eines anderen Teils der Konzeptualität: sie entzog dem Bild Hitzigkeit, wodurch es sich dem Betrachter weicher, jedenfalls, aber weniger sinnlich darbietet und eine intellektuelle Emotion vermittelt, die das Ergebnis eines gewachsenen und wiederum verwirrenden Bewusstseins des fundamentalen Zwiespalts war. Die Kunst ist der Phönix, der aus der Asche aufsteigt, ein Feuer, das ewig gläht, ohne zu verbrennen. So entstand aus den letzten Maree die erste Idee zu den *Paesaggi d'esilio-Exillandschaften*. Es handelt sich hier um neue innere Landschaften, die das Gefühl für die Natur noch deutlicher und radikaler als zweideutig darstellen sollen, als ein Schwanken zwischen dem Wissen um die Irreparabilität des Verlustes und dem Qualvollen Wunsch nach Wiederaufblühen. In dieser Natur, einem betäubenden, lautlosen Uranorama, ist der Künstler wie der Verbannte, der "*feugon ap'oikon as ego feugo fugas*" ("da ich von meinem Vaterhaus so verbannt", Euripides, *Andromache*, 976), auf der Suche nach dem Klang der Dinge umherirrt, um ein unmögliches Panorama wiederherzustellen, in dem jeder Mensch sein Haus, in dessen sprechender Stille jeder Mensch seine Seele wiedererkennen kann. In einer Zeit, die geprägt ist von Ängsten, von Umweltkatastrophen, deren Auswirkungen unser Leben noch lange belasten werden, scheinen Titel wie *Ultima Marea-Die letzten Gezeiten* und *Marea al tramonto-Gezeiten bei Sonnenuntergang* eine vage und unsichere Atmosphäre von einem Krieg der Sterne zu evozieren, das Bild eines alles entscheidenden, verhängnisvollen Schlages, aber auch das quälende und gleichzeitig beharrliche, quasi bogarthafte Warten auf ein unausweichliches, scheinbar hoffnungsloses Ereignis, eine Lust, in die Zukunft zu fliehen, während das Böse und die Sehnsucht nach der Vergangenheit akuter werden. Vielleicht wollen meine *Paesaggi postumi* auch dies zum Ausdruck bringen.

LYRICAL LANDSCAPES: TIDES

(Venezia Oggi, zur Documenta 8, Kassel, 1987)

Painting without drawing, using only the colors, in a dynamic vision of spaces that leaves out of consideration plastic forms and perspective laws; feeling the most evocative values, atmospherical and lyrical, of the colors; these are the characteristics which distinguish and qualify the tradition of the Venetian painting, from the Renaissance up to the present time. No little moment had in this process the great suggestion of the venetian landscapes, with their open spaces, and, above all, the magic unreality of Venice, suspended in the light, between water and air, and continually changing. The particular nature of this reality is such as to render different anyone who is seized by it, gently and fatally showing him his way. However, we must make clear at once that this reality cannot absolutely justify some rhetorical and backward sinking into one's own roots, or maternal waters; rather, it must lead to an original, innovative push, a dynamis capable of interpreting the sensibility of one's own time, and to imprint it.

Amazingly, the Painting, Venice, and even our Time, seem to coincide today for a common posthumous and feeble characteristic, which gives this town back again to her destiny of a privileged site of the imagery, as in a recent past were Paris, Vienna or New York City (if not so, how could we explain the big economic and cultural interest concentrating on this town?).

Some years ago, I wrote about my work as follows: "Even the Tides, like the *Cuori Veneziani* (Venetian Hearts), the *Stelle* (Stars), the *Piccoli Ritratti sulla Motonave per Torcello* (Little Portraits on the Motorship to Torcello), and the *Fuochi in Laguna* (Fire on the Lagoon), have their true root in that particular interlacement of nature, history and artifice representing Venice; so that my paintings are nothing but the reflex of the small, daily solicitations which a town like Venice, pre-eminent place of the modern transmodern, operates on the individual imagery: islands and birds submerged under lagoons made of psychic gold, shapeless; yellow and green deserts, broken by murmurs, invocations... All this means that Venice is for me a symbolical place of remarkable value, a basic knot for the understanding of a time of synthesis and transition, of a new spirituality, as is the time we are living now" (1982).

In the same catalogue (One-man Show, Galleria del Cavallino, Venice) I noticed, quoting Baudelaire: "Up above, on the ponds, on the valleys, over the woods, in the clouds and over the seas, beyond the sun, beyond the ether, far off the borders of the starry spheres, thou, my spirit,

thou move nimbly, thou run far away... and in the upper air thou fly to purify and sip, like a pure and divine liquid, the bright fire of the limpid regions". It was a question of overcoming that position I myself had defined in 1977 (One-man Show, Galleria del Cavallino, Venice) as "New Romanticism"; a position individualized as "the necessary condition to overcome the character of suffering emerging in so many operations of an analytic type". This position was now settling "in the lucid and learned perception of the authentic trans and post; in a word, of the end of a historical epoch much ampler than the past century".

It was matter of a "decadence declined according to special and original modulations of the sensibility, and it coincides with the passing into the nuclear and telematic civilization". In painting, all this turned to a clime of an almost lyrical totality, of a continuous reverie, appropriating the "connection with a proper, lived environmental reality; Venice, the Lagoon, its reflex, its old golds... and at the same time causing on that datum of image the reactions of the memory and of a vibrant sentiment, capable of defying seductions, refinements, and deceptions" (Crispoliti).

So, a painting feeding on "a dimension of daily unreality and total upsetting within one's own lyrical continuum, made of uninterrupted explorations and sweetly, visionary abandonments".

In the past three years, I paused on the theme of Tides, although I was at the same time confronting with others (for example, Finestre Veneziane (Venetian Windows), with results that have changed in the course of time.

In my first works, like Celeste Marea (Celestial Tide) of 1983 (Collection P. Teglio, Genoa), allusive even in the title, and evoking, in addition to marine references, just celestial and spiritual ones, the lagoon's ebb and flow among water, land, and air, is superposed upon complex states of the mind, which "suggest manifold images, eliding and completing one another... until they are reduced merely to memory traces" (Nonveiller).

In the more recent Tides instead, the magmatic aspect becomes feebler, as if the chaos of the memory traces would tend to resolve into a new, orderly cosmos made of natural and chemical "waste" together, into a new compound of posthumous character, nevertheless allowing to flow a clearer and transparent vision, a more harmonic and crystalline disposition of sweet and melancholy forms, which, though calling forth evanescent lagoon passages (sandbanks, clouds, waters), suggest also other astral worlds, images of a galaxy regulated by a bountiful, creative hand.

A vision that, between glares and preciousities no more concealed, seems to open on the dimension of the Absolute, as if painting wanted to offer itself to the ecstasy of the boldest and purest balances, in an attempt to give up every torment.

From a musical viewpoint, I believe one can think of the silence, a pause between two sonorities. And in this silence I work, my thoughts seem far away, I concentrate on the hands, on the white canvas and the wall are the roofs, and amidst them, beyond the houses, there is the water of the canals, reflecting the clouds; there are the islands, like spots of dark land sunk in the transparency of air and water. The drawing is a light thread, like a surfacing memory without full or empty spaces; it does not allow to tell the air from the water, the land from the clouds; I like its mystery, and sometimes I thought to stop, but then...

Mixing and dosing colors is a rite. The picture is color, air, water, all superposed in successive layers and glazings, so that the work grows. At the end, the picture is a piece of a marine, stellar universe, out of perspective, but abysmally distant; yet, it is as thrown before my eyes, and tactile like a skin. The varnishes raise the tones, make them brilliant; magically, they exalt the pictorial matter. The hand dances when the brush throws, with a poetical gesture, the alchemic gold.

Every energy has been transferred into the painting, and now I feel pleasantly tired.

ULTIMA MAREA

(Catalogo Personale, Galleria Unimedia, Genova, 1986)

La vita è l'universale respiro della natura (Shelling)

Ultima marea è espressione che sembra evocare, in questi tempi di paure, e disastri ecologici le cui conseguenze peseranno a lungo ancora sulla nostra vita, una vaga ed incerta atmosfera di guerre

stellari, l'immagine di un urto decisivo e senza rimedio, ed insieme l'attesa angosciata ma ferma, un poco bogartiana, di un evento inevitabile, apparentemente senza speranza, voglia di fuggire verso il futuro, mentre il male e la nostalgia del passato si rendono più acuti.

Forse anche questo è uno dei possibili significati delle mie ultime Maree, paesaggi in cui la memoria della natura e dell'uomo, il caos delle tracce, si risolvono in un nuovo cosmo ordinato di scorie naturale e chimiche insieme, in un inedito composto di carattere postumo.

Ho già detto più volte quanto abbia influito su questa visione lo spazio di Venezia, "luogo del moderno transmoderno", nodo simbolico fondamentale per la comprensione di un tempo di sintesi e transizione qual è quello in cui viviamo.

Ma Ultima marea vuole anche dire che si è concluso un ciclo di lavoro, il cerchio di una spirale singolarmente apertosi in questa medesima e per me importante città: Genova. Genova, polarità marina e occidentale di Venezia.

L'arte, come sempre, è l'araba fenice che sorge dalle proprie ceneri, un fuoco che arde eterno senza bruciare, così dalle ultime Maree si è generata ormai la prima idea dei Paesaggi d'esilio, nuovi paesaggi interiori che, nelle mie intenzioni, dovranno rappresentare ancor meglio e radicalmente il sentimento della natura come contesto ambiguo, oscillante tra l'irreparabilità della perdita e il desiderio tormentoso della rinascita.

In questa natura, frastornante uranorama privo di suono, l'artista è come l'esule che, "feúgon ap'óikon ás egò feúgo fugás" ("errando esule così dalle mie case in fuga", Euripide, Andromaca, 976), vaga alla ricerca del suono delle cose, per restituire un impossibile panorama nel quale ogni uomo possa riconoscere la propria casa, nel cui silenzio parlante ogni uomo possa riconoscere la propria anima.

Il secondo movimento di Caterina Gualco, riferito alla presente stagione espositiva della sua galleria è perciò coincidente con il secondo movimento delle mie Maree, ove fine ed inizio si intrecciano.

PAESAGGI LIRICI: LE MAREE **(Origini, n. 1, 1986)**

Dipingere senza disegno, col solo colore, in una visione dinamica degli spazi che prescinde dalle forme plastiche e dalle leggi prospettiche, sentire del colore i valori più evocativi, atmosferici e lirici è caratteristica che distingue e qualifica la tradizione della pittura veneziana, dal Rinascimento ad oggi.

Non poco peso ha avuto in ciò la notevole suggestione del paesaggio veneto, con i suoi spazi aperti, e soprattutto la magia irrealista di Venezia, sospesa nella luce tra acqua e aria, cangiante ad ogni momento.

La speciale natura di questa realtà è tale da rendere per sempre diverso chi ne viene preso, segnandone dolcemente e fatalmente il cammino, benchè si debba subito chiarire che essa non può assolutamente giustificare certi retorici e retrivi annegamenti nelle proprie radici o acque materne, bensì deve tradursi in spinta originale ed innovativa, dynamis in grado di interpretare la sensibilità del proprio tempo e di incidervi.

Straordinariamente la Pittura, Venezia e il nostro Tempo stesso sembrano oggi coincidere per un comune carattere postumo e debole, il che restituisce nuovamente questa città al suo destino di luogo privilegiato dell'immaginario, come in un recente passato lo sono state Parigi, Vienna e New York (diversamente come spiegare gli imponenti interessi economici e culturali che vengono concentrati su di essa?). (...)

Nella pittura tutto ciò si traduce in clima di quasi totalità lirica, di continua rêverie che si appropria del "rapporto con una propria vissuta realtà ambientale, Venezia, la laguna, i suoi riflessi, i suoi ori antichi... e al tempo stesso provoca, su quel dato di immagine, le reazioni della memoria e di un sentimento vibrante, capace di sfidare seduzioni e raffinatezze, ed inganni..." (Crispoliti).

Dunque una pittura che trae alimento da "una dimensione di irrealtà quotidiana e di capovolgimento totale entro il proprio continuo lirico, fatto di esplorazioni ininterrotte e di abbandoni dolcemente visionari" (idem).

Negli ultimi tre anni mi sono soffermato sul tema delle Maree, nonostante ne abbia affrontati contemporaneamente altri (le Finestre veneziane, ad esempio), con risultati che sono mutati nel tempo.

Nei primi lavori, come in Celeste marea del 1983 della Collezione P. Teglio di Genova, allusiva fin nel titolo, che richiama infatti oltre che datità marine, elementi celesti appunto e spirituali, il flusso e riflusso lagunare tra acqua, terra e aria si sovrappone a stati d'animo complessi che "suggeriscono molteplici immagini che si elidono o si completano...

fino a ridursi a mere tracce mnestiche" (Nonveiller).

Nelle Maree più recenti invece l'aspetto magmatico si assottiglia (...) lasciando fluire una visione più chiara e trasparente, una disposizione più armonica e cristallina delle forme, dolci e malinconiche, che se pure evocano evanescenti tragitti lagunari (barene, nuvole, acque), suggeriscono anche altri mondi astrali, l'immagine di una galassia ordinata da una feconda mano creatrice.

Una visione che tra barbagli e preziosità non più celate sembra volersi aprire alla dimensione dell'assoluto, come se la pittura, nel tentativo di rinunciare ad ogni tormento volesse offrirsi all'estasi di più arditi e puri equilibri.

Da un punto di vista musicale credo che si possa pensare al silenzio, ad una pausa tra due forti sonorità.

E nel silenzio io lavoro, il pensiero sembra assente, concentrato sulle mani, sulla tela bianca che attende un gesto.

Traccio un segno, velocemente, mentre per dipingere ci vuole tempo, dietro la tela e il muro ci sono i tetti e tra i tetti, oltre le case, c'è l'acqua dei canali che riflette le nuvole, ci sono le isole come macchie di terra scura, sprofondate nella trasparenza dell'aria e dell'acqua.

Il disegno è un filo leggero, come un ricordo che affiora, senza pieni e vuoti, non lascia distinguere l'aria dall'acqua, la terra dalle nubi, ha un mistero che mi piace e qualche volta ho pensato di fermarmi, poi...

Mescolare e dosare i colori è un rito. Il quadro è colore, aria, acqua che si sovrappongono per continue stesure e velature, finché il lavoro cresce.

Alla fine il quadro è un pezzo di universo marino, stellare, non prospettico ma abissalmente distante, scagliato però davanti ai miei occhi, tattile come un pelle.

Le vernici alzano i toni, li rendono brillanti ed esaltano magicamente la materia pittorica, la mano danza quando il pennello vi precipita sopra con gesto poetico l'oro alchemico.

Ogni energia è passata nel quadro e sono piacevolmente stanco.

L'INNAMORAMENTO E' LA SPINTA VITALE (A come... Amore, 1985)

Il mio lavoro degli ultimi dieci anni esprime e sviluppa propriamente una condizione di innamoramento o incantamento che scaturisce dall'abbandono a ciò che ho più volte indicato come osservazione trasognata, una sorta di rêverie fluida ed ininterrotta, rivolta alle cose, alle persone, alle atmosfere che sono intorno a noi.

Questo stato d'animo prelude alla creazione che si manifesta di volta in volta nelle figure e nei miti dell'immaginario simbolico ed archetipale.

Così sono nati in massima parte i miei lavori, da Alice (giochi di un bimbo con Alice di evidente riferimento letterario: lievi eccitazioni dell'occhio, turbamento e vago senso di piacere nello sfioramento dei corpi) e Laio (mito della casa paterna) del 1976-1977 ed oltre, alle attuali Maree del 1983-1985, attraverso Norwid (mito nordico dello smarrimento amoroso) del 1979, i Piccoli Ritratti sulla Motonave per Torcello, i Fuochi in Laguna e i Cuori Veneziani, tra il 1980 e il 1983. L'innamoramento dunque coincide pienamente con la spinta vitale che genera l'opera, secondo molteplici varianti ed angoli di visuale.

Il presente progetto propone di verificarne due: quello comunicativo e quello passionale. Ecco perchè ho scelto rispettivamente I looked for... del 1976 appartenente al ciclo di Alice, e Marea del 1984, a titolo esemplificativo, benchè, in realtà le diverse componenti siano spesso compresenti e non facilmente divisibili, ma soltanto più o meno esplicite.

In I looked for... l'aspetto comunicativo dell'incantamento traspare non solo e non tanto nella scelta linguistica del mezzo (la fotografia o il video), poichè più che lo strumento in sè è per me determinante, come scriveva Gerardo Pedicini, "l'angolazione d'ascolto, la pratica continuata di una discesa nel profondo da cui emergono, come dal buio della notte, le immagini.

Qui, tramite l'audace reverie, si afferma la coscienza del sognatore che trova del vero in tutte le indisciplinatezze del linguaggio".

In Marea l'elemento vitale, amoroso, è il segno di una profonda passione per Venezia, intesa come luogo del moderno transmoderno per eccellenza. Le tracce mnestiche tendono a risolversi in un nuovo cosmo ordinato di scorie naturali e chimiche insieme, in un nuovo composto di carattere postumo, che lascia tuttavia fluire una visione più chiara e trasparente, una disposizione più armonica e cristallina delle forme, dolci e malinconiche, che se pure evocano evanescenti tragitti lagunari (barene, nuvole, acque), suggeriscono anche altri mondi astrali, l'immagine di una galassia ordinata da una feconda mano creatrice.

Il quadro è un pezzo di universo marino, stellare, non prospettico ma abissalmente distante, scagliato davanti ai miei occhi, tattile come una pelle, "forma di un ammalimento insieme archetipale, cosmico" (Toniato).

Brucia la passione, la mano danza quando il pennello vi precipita sopra con gesto poetico l'oro alchemico. Ogni energia passa nel quadro ed io rimango piacevolmente stanco.

NOMADISMO DELLA PITTURA

(Galleria del Cavallino, Venezia, 1984)

Il modo in cui gli artisti (pittori, musicisti, performers, poeti), hanno usato il video nel decennio scorso non ha niente a che vedere con l'abituale utilizzazione commerciale della televisione di allora e di oggi, anche se numerosi elementi di quella ricerca sono filtrati nel linguaggio della videocomunicazione di massa e specialmente nel video - rock dove ormai si considera l'aspetto performativo e visivo come parte irrinunciabile di ogni esecuzione sonora.

Il video d'artista infatti si è sempre collocato in un ambito di esperienze interne al sistema dell'arte, come possibilità di estensione del linguaggio disciplinare, in un momento storico in cui sembrava che l'arte tutta dovesse risolversi in un più generale sistema di segni e significanti che ne garantisse la sopravvivenza.

Tale apertura interdisciplinare, caratterizzata da una prevalenza del logos sul mythos e del concetto sull'opera, non poteva non comportare anche una tensione extra - mediale particolarmente attiva verso gli strumenti della moderna tecnologia (video ma anche computer, laser, fotografia), i quali d'altra parte ben si prestavano a tradurre la forte spinta dell'artista verso l'ambiente o il sociale intesi come luoghi dell'evento.

La crisi di questo atteggiamento, da non confondersi con la crisi della ricerca in toto, ha ricondotto agli specifici la funzione del linguaggio, restituendo l'arte a sè stessa e al proprio destino, in un mondo di rovine industriali altamente computerizzato.

Transavanguardia, Nuovi Selvaggi, Anacronisti, sono fenomeni diversi di costume in campo artistico, certamente interessanti in questo senso.

Tuttavia l'arte non può ritrovare totalmente sè stessa se non svelandosi all'abisso del tempo, guardando fino in fondo il proprio mito moderno, andando coraggiosamente alla deriva come vascello fantasma che naviga su onde, però elettromagnetiche.

Se così è, come credo, la più significativa prosecuzione della ricerca video ed in generale extra - mediale degli anni '70, è proprio forse in questo rinnovato nomadismo della pittura, nel suo erratico attraversamento cui ho cominciato a dedicarmi nella seconda metà degli stessi anni, dove preziosità antiche e fluttuanti radici si combinano con il colore acido e caramelloso della televisione e dei videogames, la luce del cielo e dell'acqua si confonde con quella dei laser, mentre il sentimento romantico della decadenza si intreccia con quello del futuro, in una autentica sintesi postmoderna.

The way artists (painters, musicians, performers and poets) used video in the 70s, is quite unlike the ordinary commercial use made by television, then and now, even if many elements of artistic research have penetrated into the language of the mass media especially in the video-clips of rock music, where the performative and visual aspect have become indispensable to every sound performance.

The artistic video has always been part of a circuit of experiences inside art, providing a possibility of extending the language of art.

This opening, characterized by the prevalence of the logos over the mythos and the concept over the work, also implied a powerful extra-medial tension towards modern technological instruments (video, but also computer, laser and photography) which were well suited to translate the artist's strong impulse towards the environment, or society, considered as places where events occur.

The crisis of this attitude, which must not be confused with the crisis of research in toto, returned the function of the language to its specific fields, and art to itself and to its destiny, in a highly computerized world of industrial ruins.

Nevertheless art can only rediscover its identity if it reveals itself to the abyss of time, by a complete examination of its modern myth, drifting bravely like a ghost ship on electromagnetic waves.

If that is how things are, as I believe, then the most significative continuation of extra-medial research in the 70s, perhaps consists in precisely this renewed nomadism of painting, in its erratic journey, where ancient preciousnesses and fluctuating roots combine with the acid and syrupy colour of television and videogames, the light of sky and of water mingles with laser beams, and a romantic feeling of decadence intertwines with a feeling of the future, in an authentic post-modern synthesis.

(L. Viola, 1984)

COME HO USATO LA FOTOGRAFIA (Proiezioni, Venezia, 1982)

Non mi sono mai considerato un fotografo per l'ovvia ragione di non esserlo, non avendone nè l'abito nè i modi, nè gli interessi o la competenza tecnica specifica.

Eppure in questi dieci anni di lavoro la fotografia è stata da me frequentata variamente ed usata come veicolo essenziale della comunicazione artistica secondo molteplici declinazioni espressive: concettuale filosofica analitica (L'identità/Il tempo, 1976), poetica intimistica narrativa (Alice, 1977), soggettiva lirica emotiva (Norwid, 1979), magica archetipica alchemica (Archetipi della notte, 1980;

Stelle, 1981; Cuori veneziani, 1982).

In tutti questi casi non mi sono mai posto il problema della fotografia in sè, tanto meno quello della fotografia cosiddetta artistica, ma ho semplicemente usato uno strumento che sentivo congeniale per le sue qualità ai bisogni della mia fantasia, secondo un rapporto che, in assenza di tecnicismi, è stato costantemente caratterizzato dall'anomalia e dall'arbitrarietà, insomma dalla massima libertà, formale, allo scopo di dar vita ad una immagine che, nell'assolutezza del proprio valore, fosse riconducibile ad una precisa area di significazioni e riconoscibile per la sua appartenenza ad una specifica poetica, così come io credo debba essere per un quadro.

Dunque ho sempre e solo cercato di fare dei quadri partendo dal presupposto di una possibile estensione dei linguaggi dell'arte, oltre che di una loro interferenza.

La fotografia mi consente di operare con immediatezza sulle forme della realtà, adeguandole al filtro del soggetto che percepisce, così come la pittura mi consente di travestirle di ulteriori significati.

DIPINGERE OGGI (Proiezioni, Venezia, 1982)

In questi anni prima ancora e più che il modo di fare è cambiato quello di sentire e di sentirsi, parallelamente si è passati da una concezione dell'arte come progetto e ricerca ad una dell'arte come espressione e per così dire destino.

Mi sembra tuttavia gravemente riduttivo pensare agli anni '80 e alle formule di volta in volta usate per definirli, come a un puro e semplice ritorno al gusto figurativo, alla manualità del dipingere e in generale alla tradizione formale che in questo atto si esprime.

Semmai è proprio l'atto in sé che conta e la novità più autentica e di aver allargato il territorio espressivo fino a riconsiderare fra i tanti atti possibili anche quello del dipingere.

Del resto il ripristino dei procedimenti pittorici appare nella sua incongruità proprio là dove esso riveste il carattere di una prassi marcatamente citazionistica che tende con spirito mistificatorio a negare la storia nel momento stesso in cui la ripercorre, sia pure malamente come unica ed estrema soluzione.

Non è difficile scorgere in ciò un pesante condizionamento mercantile.

Al contrario è necessario affermare l'esistenza di una linea di sviluppo dell'arte che, senza incorrere nella logica talvolta aberrante dell'accumulazione incontrollata di avanguardia su avanguardia (il che sta ripetendosi da parte di chi nega tale processo), sappia tuttavia farsi carico della reale portata innovativa espressa nelle pratiche di sfondamento dei linguaggi messe in atto nel decennio scorso, trovando parimenti nella felicità del sentimento, nell'ardore e nella fatalità del proprio esistere, le energie vitali di cui alimentarsi.

Questa è la strada che sto percorrendo.

FIGURE INQUIETE

(Catalogo Personale, Galleria del Cavallino, Venezia, 1982)

"In alto, sugli stagni, sulle valli, sopra i boschi, oltre i monti, sulle nubi e sui mari, oltre il sole e oltre l'etere, al di là dei confini delle sfere stellate, tu, mio spirito, ti muovi agilmente", recita Baudelaire, "fuggi lontano da questi miasmi ammorbanti, e nell'aria superiore vola a purificarti e bevi come un liquido divino e puro il fuoco che colma, chiaro, le regioni limpide".

Questa stessa tensione verso l'ideale paradossalmente coniugata con una spietata coscienza della triste misère sostiene oggi ancora il lavoro dell'artista.

La spinta di quel Nuovo Romanticismo da me individuato come condizione necessaria per superare "il carattere di sofferenza emergente in tante operazioni di tipo analitico", come scrivevo oltre cinque anni fa in occasione di una precedente mostra alla Galleria del Cavallino, teorizzando una trasformazione radicale della poetica quando, in pieno calvinismo concettuale, il solo uso del termine romantico odorava fortemente di eresia (ahimè, chi doveva non colse il segnale, ma ciò si spiega con l'emarginazione storica della cultura artistica veneziana), quella spinta ha completato la fase ascendente della propria parabola esaurendosi da una parte nel selvaggio romanticismo da operetta dei magnifici cinque e dei loro sbiaditi epigoni di provincia, tardivi e frustrati scopritori del *genius loci*, dall'altra venendosi a comporre nella lucida e colta percezione dell'autentico *trans e post*,

insomma della fine di un'epoca storica assai più ampia dell'ultimo secolo.

Si tratta di un decadentismo declinato secondo speciali ed originali modulazioni della sensibilità e che coincide con il passaggio alla civiltà nucleare e telematica.

Tuttavia esso ha in comune con il decadentismo del passato quel particolare ed alterato senso della realtà che procede dal crollo di una razionalità troppo compromessa con una storia nelle cui finalità non riusciamo a riconoscerci.

Donde la rinnovata attenzione per quella rete di segrete corrispondenze che costituisce la vera sostanza del reale, e di cui noi stessi, uomini, siamo parte; essa riabilita l'arte, decaduta come strumento di impossibile analisi razionale, come veicolo privilegiato di conoscenza soggettiva e rivelata, poichè solo attraverso la *rêverie*, l'osservazione trasognata, l'estasi è possibile attingere l'assoluto, il sublime e il mistero.

Su questo versante euristico bisogna collocare anche i miei lavori degli ultimi anni, i quali per altro verso non sono che il riflesso delle piccole quotidiane sollecitazioni che una città come Venezia, luogo

del moderno transmoderno per eccellenza, opera sull'immaginario individuale: isole e uccelli sommersi in lagune di oro psichico, informi; deserti gialli e verdi, rotti da mormorii, invocazioni, sfibrati dalla notte, vento tra le canne, ierofania di stelle, intreccio di fili dentro teneri cuori di amanti, cose da nulla, inquiete figure, nelle quali la ragione, errabonda, si purga (in attesa di nuove avventure?) mentre "tutta la stirpe nostra, come nell'arena il gladiatore, all'alba del secolo aspetta la morte" (D. Merezkovski)

LA VIDEOARTE **(Proiezioni, Venezia, 1982)**

La videoarte è stata una delle pratiche innovative fondamentali emerse dalla ricerca artistica degli anni '70, pur essendo stata prematuramente soffocata forse a causa del suo mancato incontro con una realtà produttiva che, cogliendone gli aspetti trasformativi del linguaggio, fosse in grado di veicolarne il passaggio dallo spazio riservato della galleria civica o privata a quello della comunicazione generalizzata, di massa.

Così questa esperienza non ha mai goduto in Italia di un sufficiente interesse diversamente da quanto avviene per esempio negli Stati Uniti e nel Canada, dove esiste ancora un grande numero di centri e circuiti culturali che, dotati di appositi finanziamenti pubblici e privati, promuovono la ricerca video.

La quale tuttavia non ha mancato di produrre, per quanto ci riguarda, risultati di notevole interesse, concretatisi non di rado nella elaborazione di forme e modelli estetico - comunicativi in seguito assunti dalla pubblicità, dallo spettacolo, eccetera.

Personalmente mi sono avvicinato al video nella prima metà degli anni '70, in un momento di prevalente interesse per il linguaggio, operando sulla molteplicità di piani che l'uso degli extra - media consentiva, favorendo altresì l'incrocio e l'interazione delle diverse aree di ricerca, e specialmente nel mio caso, della scrittura e della performance (Diario pubblico e segreto, 1975; Cancellazioni, 1975).

Il video inoltre esprimeva la propria anima più autentica, rivelando tutta la propria autonomia formale, nella video - performance e nel video caldo (Taking place, 1976; Identity as identification, 1976; Temporidentit  s, 1977; A 5' writing, 1977; Video as no video, 1978).

Negli ultimi anni mi sono orientato verso un uso pi   lirico ed emotivo dello strumento (Urlo , 1978; Do you remember this film? , 1979) parallelamente ad una complessa ridefinizione della mia personale poetica in chiave maggiormente soggettiva e fantastica.

Significativa espressione di un nuovo gusto    stato il video Frammenti di uno spazio interiore del 1980, realizzato insieme a Pierpaolo Fassetta, che    stato anche l'ultimo ad essere prodotto, nonostante la positivit   dell'esperienza di lavoro comune.

L'interruzione non pu   essere considerata casuale, ma va ricercata con ogni probabilit   nelle profonde modificazioni intervenute all'interno dei rapporti di produzione in questi anni, che hanno visto l'inevitabile passaggio dalla figura pionieristica del gallerista verso quella, assai pi   definita, del nuovo produttore televisivo, il quale necessita di un prodotto finalizzato al mercato dell'immagine televisiva.

Al contrario l'artista ha continuato ad operare, quando lo ha fatto, svincolato da ogni esigenza di mercato, e pi   frequentemente    stato posto nella condizione di non operare affatto.

Il mancato rendez-vous con il pubblico delle televisioni private e con i suoi gusti, spesso infimi, rappresenta dunque il punto senza ritorno di una crisi irreparabile della videoarte?

Bisogner   pensare alla riconciliazione su un terreno di comune interesse, e per primo quello della qualit  , non trascurando certi esempi, tra cui mi sembra opportuno citare l'uso integrante del video in senso eminentemente spettacolare, ludico o poetico, in tante esecuzioni musicali, nelle sigle e nella pubblicit   stessa.

Frammenti di uno spazio interiore per certi versi pu   essere considerato abbastanza vicino a questa ipotesi.

Non mi dispiacerebbe continuare.

SUL VIDEO 1980

Ho iniziato a lavorare con il video nel 1975, stimolato a farlo dalla necessità di trovare uno strumento che, per le sue caratteristiche, fosse in grado di fissare in tempo reale il rapporto tra immagine e parola, fra tempo dell'azione e tempo della scrittura, in sintonia con la ricerca che io andavo svolgendo in quegli anni nell'ambito della sperimentazione poetica.

I primi video furono prodotti da me autonomamente, con una attrezzatura assai limitata.

Una diversa possibilità mi fu data l'anno successivo dalla Galleria del Cavallino di Venezia che, organizzando un incontro video a Motovun in Croazia tra artisti italiani ed iugoslavi, mi offrì l'opportunità di produrre alcune opere legate alla tematica prescelta, quella dell'identità, particolarmente attuale e sentita dagli artisti partecipanti.

Negli anni seguenti furono organizzati dalla Galleria del Cavallino video-laboratori periodici tra i quali uno di notevole importanza sull'uso del mezzo.

Video as no video del 1978 è appunto un lavoro che io ho realizzato nell'ambito di tale laboratorio ed intende porre alcune domande di fondo sulla natura del video, nel tentativo di definirne i valori ontologici.

Urlo e Do you remember this film? del 1979 sono invece opere legate al clima di "Alice", vale a dire la mia produzione fra il 1976-77 e il 1979 circa.

In quegli anni la mia poetica è andata orientandosi nella direzione di un recupero dei valori dell'immaginario e del fantastico, attraverso il doppio filtro della memoria e di quella che possiamo chiamare osservazione incantata.

E questo sempre nell'ambito di una pluralità di strumenti espressivi che vanno dal video alla fotografia, alla scrittura, alla performance, alla sonorità.

Ciò che agisce nei miei video è specificamente la memoria, che trova il suo simbolo prima nell'immagine fotografica, poi nella proiezione di un film super8. L'immagine viene così a caricarsi di significati simbolici ed allusivi, messi ancora più in evidenza dal valore evocativo e dal lirismo del testo verbale.

Il collegamento con i lavori fotografici dello stesso periodo appare abbastanza evidente.

Questo clima di ricerca si è venuto svolgendo nelle opere del successivo ciclo di "Norwid", dove i valori della soggettività e dell'immaginario trovano la massima esaltazione e che forse non potrebbero esistere senza questi antecedenti.

MATTEO (DA ALICE)

(marzo 1980, primo progetto per l'installazione I looked for..., Palazzo Reale, Milano, 1980)

(...) La camera di Norwid, Il sogno di Norwid, L' alba di Norwid, Maria che si pettina alla luna, e tutte le altre opere legate alla più recente tematica sono indicative di un clima psicologico e formale ormai profondamente trasformato, di una sensibilità che non esita a definirsi romantica, di una visione fortemente visionaria ed interiorizzata del reale.(...)

In questa prospettiva, che mantenga aperta senza artefatte soluzioni di continuità la ricerca, è lecito parlare di libertà espressiva.

Alice rappresenta dunque una fase di transizione che acquista ora, alla luce del presente, una particolare pregnanza (...)

L'installazione si compone di quattro immagini fotografiche di piccole dimensioni (30 x 40 cm.) elaborate con viraggio e vetro sabbiato, sistemate sulla parete più lunga della stanza a regolare distanza disposte a forma di croce.

Una panca di legno dipinta di viola sulla quale è fissata una targa di ottone ovale recante incisa la scritta in corsivo: "I looked for soap-bubbles I looked for butterflies... that summer evening long ago a-sitting on a gate".

Su uno schermo realizzato con una lastra d'acciaio levigato si muovono le immagini di Matteo con Luciana (Alice).

Matteo muove liberamente nel gioco il proprio corpo, indifferente all'occhio della camera che lo osserva. Tra Matteo e Alice autentici segnali d'amore.
L'ombra della stanza è rotta dal fascio di luce del proiettore.

A PROPOSITO DELL'ARTE NUOVA 1980

Le opere di Alice (1976-1978) riflettono l'esigenza di rinnovamento che si è espressa fin dalla prima metà degli anni '70 nella ricerca di quegli artisti che, avvertendo il disagio di una crisi che si andava manifestando all'interno dell'accademismo delle avanguardie, ormai scadute nell'epigonismo forzato di se stesse e in una rigida esasperazione calvinistica, erano disponibili ad accogliere tutte quelle sollecitazioni che venivano da una riconsiderazione dei valori dell'immaginario, della fantasia, dell'interiorità.(1)

La riscoperta della soggettività, dell'emotività suscitata dal nuovo rapporto con il reale permetteva di "aprire nell'analisi uno spazio di immaginazione, nel quale le pulsioni soggettive risultano uno strumento privilegiato di avvicinamento alle esperienze... quasi una chiave di lettura che consenta di cogliere gli aspetti più ambigui e fantastici, e per ciò stesso pregnanti di significato, della realtà, la quale nel suo manifestarsi non è mai oggettiva ma profonda, se è vero che essa non è come appare, privata del prima, del dentro, del sotto.(2)

Ciò avveniva per me attraverso quella che si potrebbe chiamare osservazione trasognata oltre che attraverso la memoria intesa come possibilità di esaltare l'immagine per la sua forza evocativa ed allusiva, rappresentando cose e fatti quotidiani, frammenti lirici di una realtà di cui si coglie il fluire fenomenico e spontaneo.

Opere come *I looked for...* (da Alice) del 1977, *For your delight...* (1977), *Trittico* (1978) sono significative a questo riguardo.

Esse sono realizzate con tecnica fotografica ma recuperano quozienti di sensibilità pittorica mediante un uso molto attento di viraggi ed intonazioni in delicate tonalità azzurre, rosse, violette, rosa, di vetri sabbiati che danno particolari effetti di flou o vetri colorati, attribuendo valore non secondario alla cornice (dipinta diversamente o realizzata con materiali particolari quali il ferro saldato, il rame, ecc.).

Anche la tecnica di manipolare in certi casi i negativi fino a produrre in essi controllati segni di deterioramento dell'immagine è stata usata a questo fine.

Nella mostra sono presentati anche lavori video realizzati all'incirca nello stesso periodo.

Le analogie sono evidenti, specialmente in *Urlo* (groaning) e in *Do you remember this film?* dell'inizio del 1979.

Quest'ultimo è un video a colori tutto giocato sulla proiezione contro la parete di una stanza (pavimento celeste,, soffice, intimo come una coperta) di un film super-8 girato durante le fasi di gioco di un bimbo (mio figlio Matteo) con Alice (evidente il riferimento letterario).

Lieve eccitazione dell'occhio. Turbamento e vago senso di piacere negli sfioramenti dei corpi, turbamento in chi osserva.

La proiezione ha il ritmo di una pulsazione biologica, con sfuocamenti e riapparizioni dell'immagine su sfondi decorati.

Un testo verbale (voce femminile inglese molto tenera) è parte integrante del video.

Un alfabeto nel quale ogni lettera corrisponde ad una parola carica di risvolti emotivi che rimanda al mondo dell'infanzia, ai suoi onirismi, alla sua magia e ai suoi misteri, ai suoi nonsenses.

In *Urlo* (groaning) gli elementi compositivi sono costituiti da una vecchia diapositiva risalente alla prima infanzia di due cari amici colti in una posa d'occasione, da un testo scritto a mano e da un testo vocale. In questo caso l'aspetto fonosemantico e quello idosemantico sono in stretta relazione tra loro.

Aggiungo che fino a questo momento immagine e parola costituivano per me un binomio inseparabile, nella misura in cui al valore lirico-evocativo della prima corrispondeva il valore allusivo-metaforico della seconda (così anche in *Immagine di famiglia* e in altre opere del 1978 oltre che in quelle già citate).

Ciò si capisce meglio se si tiene conto dei precedenti della mia ricerca, ben sintetizzati nel volume di Renato Barilli *Parlare e Scrivere*, poichè provenivo dall'area della ricerca poetica tradizionale passando per l'esperienza della scrittura visuale, della poesia visiva, del concettuale (inteso come necessità per la poesia di riflettere sul proprio fare, di fare di tale riflessione l'oggetto stesso del fare), dell'environment e del comportamento poetico (la poesia cinetica del 1972-1973) che intendeva esprimere la totalità dell'esperienza poetica (segno verbale - iconico - gestuale - mentale - ambientale).

Due anni dopo nascevano i primi video-poemi.

L'esperienza concettuale e comportamentale segnava profondamente lo sviluppo della ricerca successiva, mentre si manifestava vivamente in me la necessità di conferire all'immagine un valore poetico totale, rinunciando progressivamente alla parola espressa a favore di una immagine di poesia.

Il tentativo di fondare un nuovo linguaggio poetico, che rispondesse a queste caratteristiche, conduceva a compiere una esperienza massimamente interiorizzata del reale, intessuta di parole indicibili, di un misticismo che potrebbe far pensare ad una fuga dalla storia, e che invece per me ha sempre significato: guardare nel profondo specchio cupo che è dentro di noi, per riscoprire il senso di un nuovo rapporto con la storia e con la natura. Il rapporto con la storia io lo individuavo inoltre nel carattere di continuità con il ricco patrimonio linguistico-espressivo che la ricerca artistica degli anni '70 aveva messo in luce, confermando l'imprescindibilità di certi esiti, e il loro valore di eredità storica senza precedenti, che nessun colpo di pennello può cancellare.

Così, pur parlando di un Nuovo Romanticismo, (3) che inevitabilmente avrebbe condotto alle opere del ciclo di Norwid, si evitava di cadere nel gioco revivalistico e al contrario ci si abbandonava alla propria sensibilità senza artifici, nel più spontaneo dei modi possibili.

La camera di Norwid, Il sogno L'alba, Maria si pettina alla luna, L'innamorato, e il diavolo, Le stelle, del 1979 e Immagini interiori del 1980, insieme a tutte le altre opere legate alla nuova tematica, sono espressive di un clima psicologico e formale profondamente rinnovato, di una visione altamente interiorizzata del reale.

Il misticismo della notte con i suoi simboli, il fuoco e la luna, il corpo bianco di Maria, lunghi corridoi incantati, il vento tra le canne annunciano un grande mistero, aprono al lirismo, introducono nel dominio dell'emotività.

Si tratta dunque della rivincita piena della soggettività, della fantasia, dell'immaginario, che scaturisce da un atteggiamento (molto contemplativo) di osservazione trasognata.(4)

Norwid è figura reale, ma la realtà conta in quanto è capace di metaforizzarsi, così egli riflette la mia nuova condizione poetica.

Sul piano formale significa anche una ulteriore estensione di quei valori di cui già in Alice si era sentito necessario il recupero, come l'uso del colore, fotografico e non, ma sempre assai equilibrato con predilezione per i colori interiori (violetto, azzurro), di moduli e supporti più ricchi di emotività (tondo, ovale, tela, carte particolari, legno, metalli, ecc.).

Fondamentale diventa un certo uso del mosso, inoltre qui la parola viene sostituita del tutto dal racconto in sequenza, secondo la massima libertà spaziale.

La poesia è dentro, nelle cose e nelle situazioni di Norwid, Norwid è il poeta, dunque egli non può che fare poesia, sia pure stravolgendo i codici, quelli dell'avanguardia non meno di quelli della tradizione.

Continuando a lavorare in un ambito di multimedia (fotografia, video, performance, installazione) è evidente che l'operazione di scrittura non viene mai esclusa del tutto.

Essa viene affidata spesso a testi verbali o sonori che sono parte integrante di performances o installazioni, come nel Sogno di Norwid realizzato nel gennaio del 1980 al Centro Uh! di Genova. Poichè questa nuova sensibilità viene a coincidere oggi con un momento, a mio giudizio, alquanto artificioso di riscoperta della pittura, organizzato immediatamente in moda giovanile ed espressione di un riflusso mercantilisticamente produttivo, da scontarsi con la regressione dei linguaggi e forse in qualche caso con la negazione del valore di linguaggio della comunicazione artistica, bisogna dire senza timore che il rinnovamento delle poetiche connesso con l'emergere e il codificarsi formale della nuova sensibilità di cui si parla, non è cosa dell'ultima ora e soprattutto non presuppone sul piano formale un automatico ritorno al sistema della pittura, la cui completa restaurazione appare

decisamente improbabile ad una analisi storica.

Cambia la prospettiva, certamente.

Dopo essere stata dilatata ai suoi confini estremi, ai quasars dell'universo estetico, l'area della ricerca si presenta oggi come il luogo di una massima implosione, pienamente verificabile nella società in tutte le sue diverse articolazioni.

Di qui il grande moto sistolico che conduce dal razionale all'irrazionale, o meglio dall'apparente razionale all'irrazionale apparente, ed anche dalla purezza del mezzo alla sua contaminazione ed arricchimento.

Mentre cioè la ricerca più originale si muove nella direzione di una saldatura tra i valori del presente e del passato, dei nuovi media e della pittura, senza perdere il senso della propria identità storica, c'è chi non sa proporre nulla di meglio del solito revival, il quale, sotto il richiamo alla tradizione e nell'appello carico di risvolti emotivi contro la subordinazione all'egemonia culturale straniera, certamente reale ma qui individuata unicamente nel dato tecnologico, innesca una carica regressiva tesa al sostanziale rifiuto di una pratica artistica che continua ad ancorarsi alla realtà piuttosto che proporsi come diletto per salottieri benpensanti.

Citazioni da miei testi pubblicati:

(1) Catalogo mostra Avanguardia Avanguardia, Torino, 1976-1977.

(2) Superdacon Michetti, Francavilla, 1978.

(3) Catalogo Personale Galleria del Cavallino, Venezia, 1977.

(4) Quattro questioni di linguaggio, Francavilla, 1979.

(Galleria Plusart, Venezia - Mestre, maggio 1980. Alcune riflessioni sul mio lavoro in rapporto a certi esiti di poetica e al dibattito in corso sui caratteri dell'"arte nuova")

IL PROFONDO SPECCHIO CUPO CHE E' DENTRO ME

(Installazione Galleria Unimedia, Genova, 1979 poi in: Il sogno di Norwid, Edizioni Centro Uh!, 1980)

E' il vento che canta una liquida canzone tra le canne, è la fiamma risucchiata dal vortice notturno, o sono segnali di una mistica alba che verrà?

Piegato sul profondo specchio cupo che è al fondo di sè, Norwid fissa la cavità in cui si agitano i suoi ambigui fantasmi, nel buio interiore essi si chiamano senza parole, dall'interno all'esterno filando la bava tiepida dell'infanzia.

Sepolcro e ventre dove riposa l'acqua della madre, calma laguna, laguna che come ombra si maschera.

Come sei silenziosa ed inquietante Maria, tu memoria del mondo immenso, che emergi ora e ti mostri, ti irradi come febbre e fuoco nel sogno di Norwid: malattia, abisso, nebbia che è nella sua mente.

Maria è la grande rivelazione che ha lasciato segni incancellabili nel cuore di Norwid, che ha riempito col suo delirio la vuota stanza di San Casimiro.

Innamorato è Norwid e pallido, tra sogno e realtà lacerata è la sua mente, lo tormenta un'immagine di fuoco ed acqua, lentamente sale un mare dentro... e tu Maria che ieri ancora scioglievi i capelli alla luna, nell'erba alta davanti alla casa, ora sei nel fuoco e tutto intorno svanisce.

UN' ARTE MISTICA

(In occasione della cartella di incisioni Norwid e Venezia, 1979)

La mia è un'arte altamente mistica che ha finalmente riscoperto:

il simbolico

il mitico

il fantastico

l'onirico
le pulsioni dell'Es
il frammento lirico
la spontaneità
l'incanto

lo uso l'obbiettivo come:
un pennello
un tubo di colore

qualsiasi supporto come:

una tela
un foglio da disegno

inoltre: viraggi, colorazioni, altri materiali, tondi e ovali, cornici d'oro e d'argento.
(In occasione della cartella di incisioni Norwid e Venezia, 1979)

NORWID E VENEZIA

(Norwid e Venezia [con aggiunta di note esplicative per un progetto espositivo], ottobre 1979, già in: Cartella di incisioni, Conegliano, 1979)

Chi sia poi Norwid non è dato bene di sapere, figura che appartiene al reale e all'immaginario insieme, egli è certamente un poeta, una verità ambigua, un romantico vissuto più di cento anni fa e nascosto in noi, venuto dal buio interiore egli rappresenta il momento più soggettivo della conoscenza.

Strumento di conoscenza caldo e immediato, solo attraverso la febbre ed il sogno noi possiamo accostarci ai suoi simboli, i quali appartengono alla notte, alla malattia, alla nebbia (...)

Penetrando nel cuore di Norwid ne scopriremo la debolezza, il suo amore profondo, sconvolgente, il suo amore senza tempo per Maria, la bellissima Maria, Maria così bella dentro... Maria così dolce! (...)

E' triste l'ospizio polacco di Parigi, lunghi corridoi e molti angoli bui, ma sui muri le stelle, il diavolo, l'anello sono i segni di Maria.

Norwid ne fa reliquie, chiude Maria in pentagoni, esagoni, ottagoni, così non fuggirà .

Norwid è la metafora di un'arte che si incontra con la vita, di una poetica che ha come proprio punto di riferimento l'io (...) espressione di una critica della ragione dominante cui si contrappongono positivamente l'autonomia, il desiderio, il sogno.

Il progetto di mostra che propongo si articola intorno a questa tematica e comprende momenti di linguaggio diversi nella scelta dei mezzi espressivi, dall'installazione alla performance, alla fotografia, alla sonorità, alla lettura poetica, al videotape.

LA CAMERA DI NORWID

(Quattro questioni di linguaggio, Francavilla, poi in: Catalogo Personale, BLM, Venezia e Gall. Com. Arte Moderna, Ancona, 1979)

La Camera di Norwid è per ciascuno di noi qualche cosa di diverso, ma essa rappresenta per tutti la grande metafora della cavità (sepolcro e ventre) in cui operano i nostri ambigui fantasmi, nel buio interiore essi si chiamano senza parole, dall'interno all'esterno filando la bava luminosa dell'infanzia. Nel folto senza origine nè fine, nella gola serrata di San Casimiro Norwid il poeta si nasconde, in un angolo dal buio non esce.

Ricorda forse con trepidazione il bianco corridoio dove ha amato la bellissima Maria o le molte finestre aperte per gioco sui bastioni di un fortilizio abbandonato da chissà chi. Immagine inquietante, liquida suggestione, sospensione del significato nello spazio dell'immaginazione, Norwid è certamente un sogno.

TRITTICO

(Superdacon Michetti, Premio Michetti, Francavilla, 1978)

Trittico è una rievocazione poetica della casa paterna, nella campagna veneziana, in cui la dimensione della memoria emerge dall'osservazione del vissuto filtrato attraverso i propri referenti reali, i quali tuttavia non mancano di rinviare a simbologie ancestrali.

Così elementi di porte, finestre, verande, tettoie, dell'orto e del giardino, indagati in modo attento a coglierne i particolari strutturali, finiscono col suggerire, al di là di se stessi, il vissuto umano, aprendo nell'analisi uno spazio di immaginazione, nel quale le pulsioni soggettive risultano uno strumento privilegiato di avvicinamento alle esperienze (...)

Il vissuto non viene suggerito solo nella dimensione di una memoria che si produce dagli oggetti o dalla natura, natura intesa come stratificazione storica dell'esperienza umana in un campo di oggetti ricco di risonanze emotive, appartenuti al passato: vi sono presenze ambigue ed ancor vive, nella cornice di una natura che rivela il suo carattere di invenzione, di arbitrarietà (...)

MADRIGALE SERALE

(Sala Polivalente della Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, 23 giugno 1978)

In Madrigale serale il tema centrale della performance si coglie già nella trasparenza del titolo, allusivo ad una forma del linguaggio poetico particolare sia per la struttura, assai semplice, che per il contenuto, di genere amoroso. Ed infatti, almeno nelle intenzioni, della semplice espressione di un pensiero d'amore si tratta, nella quale i simboli vengono allineati in sequenze ordinate che ne consentono la lettura ed il rimando immediato ai referenti reali.

Tuttavia, se da una parte ciò significa che vengono proposti momenti strettamente legati al vissuto soggettivo, cioè all'esperienza personale dei rapporti familiari colti nella loro dimensione ambigua spesso e fantastica, e per ciò stesso pregnanti di significato, tale rinvio non può non produrre come conseguenza anche uno spostamento generale dell'asse del discorso, il quale si muove in un movimento costante di generazione di nuovi significati, verso le strutture stesse dell'immaginario, nelle quali l'amore si colloca come principio elementare di ogni pulsione.

Indagare sull'immaginario, proponendone le simbologie e gli onirismi in chiave antropologica, ovvero di ricerca dei referenti esistenziali, significa, a mio parere, produrre un tentativo di analisi della realtà (la quale è profonda, cioè prima è dentro la realtà oggettiva quale si manifesta) che la scienza da sola non è in grado di compiere.

In questo senso vi è uno spazio privilegiato della ricerca artistica in rapporto alla scienza, infatti il linguaggio della poesia e dell'arte consente di oggettivare esperienze non altrimenti omologabili e di arrivare in alcuni casi alla formulazione di ipotesi non strettamente legate a concezioni utilitaristiche della realtà.

Mi piace qui ricordare proprio l'affermazione di Bachelard sull'amore come prima ipotesi scientifica per la riproduzione oggettiva del fuoco, e personalmente mi corrobora poter pensare che alcune cose sono state prodotte per piacere e non per utilità.

In questa performance i simboli dell'amore domestico e le loro sottili implicazioni-complicazioni (Edipo ma anche Laio o Edipo-rovesciato), si muovono come figure reali del nostro immaginario, ed il loro movimento produce la scrittura.

EVENING MADRIGAL

(Sala Polivalente della Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, 23 giugno 1978)

Evening madrigal is a performance I executed for the first time in June 1978 in the Sala Polivalente of the Palazzo dei Diamanti in Ferrara, realized with the collaboration and participation of my companion Luciana and my son Matteo.

The title itself underlines the poetic character of the performance and places it in a night time dimension, at the edge of the system of nocturnal imagery, it consists of a brief verbal text the reading of which is modulated on different expressive levels.

The variations in timbre and intonation of the voice introduce a verbal play, a following of the meaning, tending to reveal the most obscure zones of the language.

This is coincided by the emergence of symbolism linked with the private and the familiar.

Three slides projected on the wall represent scenes of private life, subtle erotic games between Luciana and Matteo, which, through the perversion of the observing eye, stimulate the accumulation of symbols rearing back to the childhood of every man, putting into motion the mechanism of memory.

Through memory's meshed filter, from which escape musical harmonies of an old balera tango, it is possible to reawake the primal pulsations linked with food metaphores of nurture and with woman mother and object.

The symbols revealed in the performance are those of the milk, dripping from the woman's arm, the delight of intimacy; the snail, sign of equilibrium in disequilibrium, the feminine aspect of sexuality, sign of permanence and being through the fluctuations of change; of the masculine fires that ignites the sepulchre and womb of the room.

It consists of an attempt to record the relationship between structures of imaginery (of which I've studied on an anthropological level the symbolism) and some areas of private experience.

I may add that this is the only thing that has interested me in recent years: to reflect in Art the life experience, liberating its phantoms with their subtle implications and complications.

Art is a continual practise of self - testimony and the chance of relations that intervene in it enrich it.

For this reason I wanted to entrust the recording of the performance to an image that fixes the moment of passage of a photographer in the space of the room before the performance took place.

This image is an eye looking inside and out, a second of my attention toward a third, a private act and banally meaningful.

In Evening madrigal the central theme of the performance can be already caught in the transparence of the title itself, allusive to the form of the poetic language, which is particular for its very simple structure as well as for its contents, of amorous genre. And in fact, or at least, this was the intention; it is just a simple expression of a love thought, where the symbols are laid out in orderly sequences, which allow the reading and the immediate relation to the real referents.

Nevertheless, if on one hand this means you can find the proposal of moments closely connected with the subjective experience, that is the personal experience of a familiar relationship caught in its often ambiguous and fantastic dimension (and for this very reason pregnant with meaning), such a reference can but produce, as a consequence, also a general shifting of the speech axis, which moves with a constant movement producing new meanings, towards the very structures of the imaginery, where love can be considered as the elementary principle of every pulsion.

In my opinion, to look into the imaginery suggesting its symbology and oneirism in an anthropological key (that is as a research for existential referents), means to make an attempt at analysing reality (which is deep, that is first of all it is inside the objective reality such as it reveals itself), an analysis that science can't make by itself.

VIDEO AS NO VIDEO

(Altri linguaggi, Il Quadrangolo, Conegliano, 1978)

"The denial of a telescreen action is not the denial of a telescreen but is like the sign or display of the necessary presence of nothingness"

Ho puntato due telecamere l'una contro l'altra in modo che i due obiettivi convergano su uno stesso punto focale al centro del quale si trovano essi stessi.

Una terza telecamera a colori mi registra mentre opero alla centralina-video, ed un monitor collocato sopra di essa rimanda in tempo reale le immagini relative all'installazione descritta. Il colore connota ancor più ambigualmente la sua funzione di specchio della realtà.

Illusione e realtà sono le due polarità concettuali dell'azione, singolarmente ribaltate rispetto alla percezione iniziale.

Infatti inserendo nel monitor e contemporaneamente in registrazione i titoli che avviano l'intervento video, in bianco e nero a sottolineare lo stacco tra azione presunta e azione reale una volta caduto ogni margine di illusorietà, l'azione iniziale, presunta reale, rivela la sua natura di non azione, mentre l'azione del video, nella sua natura di non azione, si manifesta come unica azione reale, rimandando sè stessa e a sè stessa per onde circolari, che senza chiudersi nel cerchio finale della pura tautologia, si illuminano dei riflessi simbolici della negazione.

Il non evento, proposto come unico reale evento, non può essere interpretato riduttivamente come una semplice critica dell'evento, di cui al contrario esso aspira a porsi come legittima struttura.

Da questo punto di vista il video "video as no video" si presenta come un primo e parziale contributo ad una meontologia del video.

Si consideri infatti che ogni intervento sul video che abbia tenuto conto del valore non puramente strumentale del mezzo si è rivolto sino ad ora all'essenza del video, al suo essere videale, se così si può dire, di cui si sono indagati i principi e le strutture.

In questa ricerca non si è dato spazio sufficiente al non essere videale, cioè alla materia, al principio inerte su cui, volendo parafrasare Plotino, agisce l'anima del video.

Di proposito compio questi richiami alla filosofia del passato, per indicare gli antecedenti noetici di una attuale direzione di ricerca.

Ho agito su forme di videalità negativa, tentando di andare al nihilum, nel senso di affermare l'esistenza di un qualcosa, il nulla videale, anteriore all'atto creativo che lo trasforma in essere videale, cioè in realtà videale concreta e determinata (il videotape).

Analogamente ai procedimenti filosofici contemporanei tendenti a porre il nulla come fondamento e principio della struttura tipica dell'esistente, ho posto il nulla videale, cioè la materia del video priva di ogni determinazione, come principio di spiegazione della struttura tipica del videotape.

VIDEO AS NO VIDEO

(Anmerkung zu Video as no video, Edizioni del Cavallino, Venedig, 1978)

"The denial of a telescreen action is not the denial of a telescreen but is like the sign or display of the necessary presence of nothingness"

Ich habe zwei Fernsehkameras einegegeneinander visiert, sodass beide Objektive auf denselben Fokuspunkt konvergieren, inmitten dessen dieselben sich befinden.

Eine dritte Farbkamera nimmt mich auf, während ich bei dem Video-Gehäuse handle, und ein über ihr gestellter Monitor sendet in realer Zeit die auf die beschriebene Installation bezüglichen Bilder. Die Farbe bezeichnet seine Wirklichkeitsspiegelfunktion noch zweideutiger.

Illusion und Wirklichkeit sind die zwei Begriffspolaritäten der Handlung, die in Bezug auf die Anfangsperzeption einzeln geklappt werden.

In der Tat, wenn ich in den Monitor und zugleich in die Aufnahme die anfangenden Titel schwarz-weiss einschalte, um den Abstand zwischen vermutlicher und wirklicher Tat zu unterstreichen, wenn jede illusionäre Grenze gefallen ist, Beweist die vermutliche wirkliche Anfangstat seine Nicht-Tat-Natur, während die Video-Tat sich in seiner Nicht-Tat-Natur als die einzige wirkliche Tat bezeugt, indem sie sich zu sich durch Zirkularwellen zurücksendet, die, ohne sich in dem Endkreis der blossen Tautologie zu schliessen, durch die symbolischen Widerscheine der Negation beleuchtet werden. Das Nicht-Ereignis, das als das einzige wirkliche Ereignis vorgeschlagen wird, kann nicht als eine einfache Kritik des Ereignisses interpretiert werden, dessen Struktur es im Gegensatz werden will.

Von diesem Gesichtspunkt stellt sich das Video Video as no Video als das erste und partielle Beitrag zu einer Meontologie des Video an. Man muss zwar denken, dass jede Videointervention, die auf den nicht nur instrumental den Wert des Mittels berücksichtigt hat, sich bis jetzt zu dem Video-Wesen wandte, dessen Grundsätze und Strukturen erforscht wurden.

In dieser Forschung wurde kein genügender Raum dem Nicht-Video-Wesen gegeben, d.h. der Materie, dem tragen Prinzip, worauf, Plotino paraphrasierend, die Seele des Bildschirms wirkt. Absichtlich verweise ich auf die Philosophie der Vergangenheit, um die noetischen Prämissen einer aktuellen Forschungsrichtung zu zeigen.

Ich habe auf Formen von negativer Videalität gehandelt, im Versuch zum Nihilum zu kommen, im Absicht aber die Existenz des Nicht-Video zu bestätigen, das dem Schöpfungsakt vorgeht und durch diesen in ein Video-Wesen, d.h. in eine konkrete und bestimmte Video-Wirklichkeit verwandelt wird.

Wie die kontemporären philosophischen Verfahren neigen, das Nicht als Grund und Prinzip der typischen Wesenstruktur zu setzen, so habe ich das Nicht-Video, d.h. die bestimmungslose Video-Materie als Erklärungsprinzip der typischen Struktur der Video-Wirklichkeit gesetzt.

FORMA E CONTENUTO DELLA POESIA ATTRAVERSO IL CORPO E IL VIDEO

(Relazione al Convegno: Arte come impegno sociale, Palazzo della Regione, Trento, 1977, poi in: Arte come impegno sociale: la poesia, Edizioni U.C.T., Trento, 1980)

(...) E la prima essenziale superficie da inscrivere o re-inscrivere, come è avvenuto nella mia azione Renaissance del 1973, è proprio il nostro corpo non metafisico, il quale crea da sé la performance poetica, cioè una azione in cui l'artista si pone come situazione ed elemento primario di scrittura. Il corpo torna ad essere nodo importante di scrittura, soggetto ed oggetto di essa, luogo e terreno che incide e da incidere.

La parola, sub specie scripturae come nelle forme dell'oralità, viene ricondotta al gesto ed al corpo come al terreno atto a garantirne la sopravvivenza dentro e non fuori l'uomo, prefigurando gli aspetti di una ricomposizione del *lógos* con l'introdurre nel contesto espressivo elementi di ispessimento semantico e simbolico recuperati globalmente dall'esistenza.

Appare chiaro che a determinare il tessuto linguistico che ne deriva, concorrono non più i collages di elementi linguistici eterogenei, reperti archeologici di vita, rigenerati da operazioni di alchimia poetica, ma l'incrocio-scontro tra una situazione, considerata nella sua pienezza situazionale ed impressionata, se si crede, nella pellicola corneale dell'occhio fotografico, o imprigionata in una registrazione (v)ideale, ed una parola entrata in simpatia mentre cercava il proprio sito-di-azione. Questa ultima osservazione introduce un elemento di relazione tra strumenti espressivi diversi (fotografia, video) e la realtà del corpo intesa nella complessità dei suoi comportamenti.

Possiamo chiederci, quale ruolo specifico, giochi il video nella formazione del testo poetico, ossia nell'esperienza di un comportamento dal supporto-video o dallo strumento-video.

Si possono individuare due livelli elementari su cui si fonda una possibilità d'uso poetico del video. Il primo deriva immediatamente da una considerazione del video come supporto o strumento primario di scrittura, il secondo si lega ad un uso del video inteso come sistema di registrazione, imprigionamento appunto di una situazione originariamente complessa, cui il video aggiunge una specificazione linguistica di carattere extra-semantico, in cui il video cioè non concorra alla formazione del significato ma solo alla sua formulazione.

Nel video A 5' writing del 1977, abbiamo un esempio del primo tipo, infatti le caratteristiche del video intervengono direttamente fin dall'inizio alla formazione del testo, risultando organiche ad esso.

Vale a dire che le peculiarità linguistica e semantica del testo si legano alle caratteristiche tecniche del mezzo, il quale si basa su un processo elettronico di elaborazione, memorizzazione e riproduzione di immagini e suoni, fondato sui principi della registrazione magnetica.

Tutti conosciamo l'importanza di questa osservazione tecnica.

Essa comporta che l'esistenza reale di una immagine video è quella di segnale elettrico, il quale, essendo tale non trova visibilità immediata nell'immagine, e che il tempo elettronico, diversamente

dal tempo elastico e dilatabile della fotografia e del cinema stesso, presenta tutte le caratteristiche del tempo reale.

Nel tempo reale della videoscrittura il tempo dell'azione poetica coincide con il tempo del lettore, riflettendolo e scandendolo, introducendo specularmente il ritmo biologico della vita nell'esperienza del linguaggio e della scrittura.

Il video, abolendo la distanza tra il tempo della scrittura e quello della lettura, in una sorta di *graphein sympathico* che si disveli in forme-parole significanti, rivelando la natura di punti-segnali della invisibile traccia, affida al fruitore il compito attivo di costituirlo come testo ogni volta e solo ogni volta che egli lo decide.

Queste considerazioni hanno valore generale e si possono riferire anche ai videopoemi *Cancellazioni* (1975) e *Diario pubblico e segreto* (1975), nei quali il tempo del video, pur agendo dall'esterno su una situazione determinata, registrandola, consente un approccio di ordine analitico con essa, introducendo un elemento di distanza critica rispetto all'evento, e consentendo la permanenza di un comportamento precario ed altrimenti concluso, come quello di tracciare segni o compiere gesti emblematici tra la folla o nel silenzio delle valli deserte.

Il video, pur usato in funzione di registrazione, e del video si intendono parti essenziali gli operatori tecnici, l'elemento umano, introduce in questo caso, come si vede, alcune specificità non trascurabili dal punto di vista formale, così che alla fine l'operazione risulta completa solo mediante l'apporto dello specifico formale del video.

Sarebbero molte le cose da aggiungere sulle pertinenze non strettamente estetiche di tali operazioni, quali il rapporto dell'artista con il pubblico e il significato, dal punto di vista sociale, dell'uso estetico di uno strumento tecnologico e di comunicazione di massa.

Sono tutti punti che meritano molta attenzione, e che tuttavia possono riferirsi ad una sola domanda, provocatoria quanto inquietante, abbiamo parlato di rivoluzione nella scrittura tentando una ridefinizione del codice della poesia, ma voi ed io, noi tutti quale rivoluzione ci attendiamo dalla scrittura?

VOYAGE

(Venezia, 26 dicembre 1976, in: *Avanguardia Avanguardia*, Torino, 1977)

Caro Janus, *Voyage* è la registrazione del mio viaggio da Venezia a Torino per eseguire una performance e costituisce la performance stessa. A Torino concluderò l'azione sistemando il registratore nello spazio riservatomi insieme alle note di lavoro che seguono.

Voyage è la descrizione in termini reali e quindi di verità oggettiva della corsa di un treno e quindi delle persone che esso conduce, ma può essere anche

la narrazione di un viaggio immaginario (nell'immaginario), la corsa di un treno e di una persona tra due stazioni - punti relati nello spazio e nel tempo (vissuto reale)

che precede l'opera-scrittura (vivente simbolico), attraversamento in chiave fantastica e soggettiva della realtà oggettiva, ricostituzione simbolica dell'immagine e del suono

che ci reintegri nella totalità dell'esperienza in virtù di una funzione di riconoscimento ontologico, liberazione dello spazio attraverso la moltiplicazione del tempo.

In questo spazio liberato cresce l'avventura e matura la scoperta: lo-Stephen cerco forse il padre o forse lo-Ivan Fliagin ho scoperto il dono profetico e viaggio incantato per predicare la prossima venuta di una terribile guerra, *tlatlan tlatlatlan* come Alice attraverso il finestrino-specchio vedo...

A' TRA VERSO IL NERO

(Catalogo Personale Galleria Duemila, Bologna e Galleria Tormaseo, Trieste, 1977)

de/s/comporre l'oggetto teologico della creazione (à le noir)

storia di topi

angoscia ritornata, immensa... volontariamente spezzato, dal pazzo... silenzio, porta paura.

sangue freddo angoscia, sfida padrone migliaia di veli di vedova. orribile vedova, irreparabilmente vedova, folle morte traccia, avuta. evidenza recita su nastro magnetico da l'impossibile di Bataille (parole mutilate - mutate da pagine nere).
 sostantivare/aggettivare - grammatica elementare della scrittura après-coup (tra il nero)
 a) neretto nero nereggiante nerezza nericante nerume nericcio nerino nerello nerigno nerognolo neracchiuolo
 b) acqua nera anima nera giorno nero libro nero pozzo nero vaiuolo nero umore nero abito nero guelfo nero gatto nero
 cronaca nera fondi neri mercato nero borsa nera vedere tutto nero mettere nero su bianco
 l'ordine del discorso inverso o il filo di arianna (verso il nero)
 CALDA E' LA LANA DI ARIANNA CHE PORTA AL MARE

L'IDENTITA' IL TEMPO

(Catalogo Personale, Galleria del Cavallino, Venezia, febbraio 1977)

L' identità, il tempo sono le costanti noetiche di questa ricerca, negli spazi aperti dalle loro interrelazioni s'innestano i motivi che riconducono a temi semplici quanto essenziali e da sempre presenti nella tradizione culturale dell'occidente ellenizzato: eros, ghenos, bios, thanatos. L'artista europeo dell'ultimo quindicennio li ha posti con insistenza al centro del proprio lavoro, in una visione che voleva e non poteva che essere inevitabilmente problematica, riflessiva, analitica e quindi, in superficie, razionale, avviando una seconda età dei Lumi che si è venuta contraddistinguendo per il suo aspetto angoscioso. Il carattere di sofferenza che emerge in tante operazioni di tipo analitico deriva, io credo, da una inadeguata considerazione nell'analisi della realtà "oggettiva" dell'aspetto soggettivo e fantastico che sta prima, sta sotto, sta dentro il dato oggettivo. (...) In questo spazio recuperato e liberato può crescere la nuova gioiosa avventura dell'arte. (...) Aderisco quindi, avendo riguardo alle diverse condizioni in cui essa può svilupparsi, all'ipotesi di una possibile rinascita di un Nuovo Romanticismo, già avanzata da James Collins, ma, a differenza di questo artista americano, penso che, come negli Stati Uniti essa , oltre che contare sull'alto grado di aspirazione dell'artista, può fondarsi sull'estetismo ottico della subcultura di massa, così in Europa l'alto grado di ispirazione dell'artista, strettamente intrecciato ai temi accennati che scaturiscono da una diversa sensibilità culturale, compensando il presunto minore grado di aspirazione, possa continuare a fornire il terreno privilegiato di coltura per ogni avventura, oltre che della ragione angosciata, della fantasia liberata.

DIAMONOLOGO INTERFONICO

(Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 4 giugno 1977)

Diamonologo interfonico si propone come una rêverie parlata, una situazione simile a quella che si produce nella veglia (Bachelard) più che nel sonno, in cui l'io, allentando i legami con la propria storia contingente si abbandona alle fantasticherie, godendo in tal modo di una libertà simile a quella del sogno. Da questo stato si origina un monologo interiore che si sviluppa nei due momenti di un immaginario dialogo con Pico della Mirandola sul tema dell'eros. La voce di Pico, che propone la lettura della Canzone dell'amore celeste e divino, da lui stesso commentata con effetto di autosdoppiante simultaneità, sembra provenire da una zona della fantasia inconscia che attraverso lo strumento della parola, esaltata nella sua funzione fonomaieutica, si pro-duce e si manifesta (...) assumendo la forma di una spezzata logorrea o fabulazione, specie di reazione endosmotica del fluire dei pensieri, che trascorrono dal primo termine al secondo, nell'alternanza di profano e sacro, di divieto e trasgressione, da cui prende

forma l'eros.

L'azione, nel suo svolgersi, non si propone certamente come un discorso sull'eros, tende piuttosto a rifletterne criticamente l'esperienza nella concreta proposizione autoanalitica dell'evento.

Così il piano della scacchiera su cui si muovono, Re e Regina, le "Maestà del Maschile e del Femminile" (Bataille), diventa più che allusivamente il mondo della festa e della morte, della danza e del duello con finale cannibalistico, il terreno su cui si gioca l'alternanza di desiderio e possesso, di repulsione ed attrazione.

Movimenti della mano, del piede, della bocca, particolari dell'orecchio e dell'occhio rimandati da improvvisi flashes nella scatola nera (dove è raccolto il pubblico) in cui il tempo smarrisce la sua contemporaneità e lo spazio sottolinea lo straniamento, la non spettacolarità dell'azione, confermano il carattere di analisi di una esperienza tesa a verificare la posizione del soggetto nella sfera della creatività in rapporto ad un particolare problema, l'eros, ai valori che esso esprime in una data società e dalla cui modificazione, come insegna Wilhelm Reich, dipendono in larga misura la profondità e l'importanza dei cambiamenti sociali.

IPOTESI/TESI

(Identitet = Identità, Motovun, 1976)

prima ipotesi: identità è riconoscersi come unità di sostanza nella serie del tempo

(who is luigi viola)

cfr. aristotele metafisica cusano de docta ignorantia leibniz lettere a clarke wölff cosmologie quine from a logical point of view.

lettura/1

meditare bar

radarsi chiesa

bere in sala ping-pong

disegnare toilette

giocare atelier

goran luigi sanja dalibor zdravko hanno liberato un sogno: siamo ciò che siamo siamo ciò che siamo!

seconda ipotesi: identità è sostituirsi sì che l'oggetto di un'idea (non) sia l'oggetto di un'altra idea

(taking place)

cfr. leibniz specimen demonstrandi e nouv.ess. wölff ont. carnap der logische aufbau der welt quine from a logical ecc.

lettura/2

diviach giovanni 24 6 1902 12 4 1949

viola luigi 1 8 1949

motovun 20 8 1976

terza ipotesi: identità è convenzione nell'ambito di un sistema (identity as identification/fall & loss of a dear family)

cfr. waismann über den begriff der identität

lettura/3

luigi viola è padre luigi viola è figlio luigi viola è spirito santo. (uno e trino)

tesi: identità è memoria ricostruita nel tempo e nello spazio dell'esistenza (matteo)

HIPOTEZA / TEZA

(Identitet = identità, Motovun, 1976)

prva hipoteza: identitet je prepoznati se u jedinstvu sùstancije i u seriji vremena

(who is luigi viola)

cfr. aristotele metafisica cusano de docta ignorantia leibniz lettere a clarke wölff cosmologie quine from a logical point of view.

citanje/1

razmissljati bar
 brijati se crkva
 piti u ping-pong sala
 crtati toilette
 igrati atelier
 goran luigi sanja dalibor zdravko oslobodili su jedan san: ono smo, sto smo, ono smo, sto smo!
 druga hipoteza: identitet je sostitucija, kao sto predmet jedne ideje (non) je predmet jedne druge
 ideje (taking place)
 cfr leibniz specimen demonstrandi e nouv.ess. wolff ont. carnap der logische aufbau der welt quine
 from a logical ecc.
 citanje/2
 diviach giovanni 24 6 1902 12 4 1949
 viola luigi 1 8 1949
 motovun 20 8 1976

treca hipoteza: identitet je konvencija u okviru jednog sistema (identity as identification/fall & loss of
 a dear family)
 cfr waismann über den begriff der identität
 citanje/3
 luigi viola je otac luigi viola je sin luigi viola je sveti duh. (jedan i troistvo)
 teza: identitet je memorija obnovljena u vremenu i prostoru bivanja (matteo)

MONOCROMI DI POESIA **(Catalogo Personale Studio Pozzan, Vicenza, 1975)**

I Monocromi di poesia (...) possono essere considerati uno degli esiti più recenti di quella ricerca
 sperimentale sul linguaggio poetico che costituisce un aspetto fondamentale della mia attività
 artistica. Essi sono il frutto di una riconsiderazione sul valore linguistico di alcuni materiali poetici che
 avevo sperimentato negli anni '71-'72 all'interno di una analisi dei rapporti parola-immagine-
 materia, e del tentativo di reintrodurli come elementi non secondari e subalterni nella
 sperimentazione di comportamenti poetici fondati sul rapporto di parola e gesto, di segno verbale e
 iconico-gestuale.

Perciò non solo il rapporto non è più qualificabile come tale (fondo neutro che riceve una scrittura,
 verbale o cromatica che si voglia), ma, attraverso il gesto manipolatore, esso si traduce in
 manifestazione di un comportamento, trasformandosi in momento attivo ed integrato della
 comunicazione verbo-gestuale. La scelta cromatica invece esprime la natura psicologica della
 creazione, un momento individuato ed individuabile dello spettro mentale-percettivo.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DELL'ARTISTA

Luigi VIOLA, Monocromi di poesia, Studio Pozzan, Vicenza, 1975.

Luigi VIOLA, Ipotesi / tesi (1976), in: Identitet = Identità, Motovun, 1977 (trad. serbo - croato).

Luigi VIOLA, A' tra verso il nero (1976), Galleria Duemila, Bologna e Galleria Tormaseo, Trieste, 1977.

Luigi VIOLA, Voyage (1976), in: Avanguardia Avanguardia, Teatro Gobetti, Torino, 1977.

Luigi VIOLA, Il nuovo archivio della Biennale, in: Informazione Arti Visive, n.0, 1977.

Luigi VIOLA, Abschied (Ah si?) vom Haschisch. Public message, Muggia, 1977.

Luigi VIOLA, Diamonologo interfonico, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1977.

Luigi VIOLA, Our fondness increased as we grew old, in: Raccolta italiana di Nuova Scrittura, Mercato del Sale, Milano,
 1977, poi confluito in: Forma e contenuto della poesia..., op. cit.

Luigi VIOLA, L'identità il tempo, Galleria del Cavallino, Venezia, 1977.

Luigi VIOLA, Trittico, in: Superdacon Michetti, Francavilla, 1978.

Luigi VIOLA, Video as no video, in: Altri linguaggi, Il Quadrangolo, 1978 (trad. tedesco).

Luigi VIOLA, Madrigale serale, Ferrara, 1978 (trad. inglese).

Luigi VIOLA, Explain yourself, ibidem.

Luigi VIOLA, La camera di Norwid, in: Quattro questioni di linguaggio, Francavilla, poi in: Catalogo personale BLM, Venezia e Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ancona, 1979.

Luigi VIOLA, Forma e contenuto della poesia attraverso il corpo e il video (1977), in: Arte come impegno sociale, Edizioni U.C.T., Trento, 1980.

Luigi VIOLA, Matteo (da Alice) (1977), testo per un primo progetto, poi modificato, di installazione a Palazzo Reale, Milano, 1980.

Luigi VIOLA, Il profondo specchio cupo che è dentro di me (dal Sogno di Norwid), Unimedia, Genova, 1979, poi in: Il sogno di Norwid, Edizione Centro Uhl, Genova, 1980.

Luigi VIOLA, Norwid e Venezia (con aggiunta di note esplicative per un progetto espositivo), già in: Cartella di incisioni in collaborazione con F. Montemagno, Conegliano, 1979.

Luigi VIOLA, Un'arte mistica (in occasione di Norwid e Venezia), Venezia, 1979.

Luigi VIOLA, A proposito dell'arte nuova, Venezia, AutoEd. Venezia, 1980.

Luigi VIOLA, Comments for videotapes del Cavallino, Venezia, 1980.

Luigi VIOLA, Cultura italiana nell'Italia del fascismo, in: Informazione Arti Visive, n.6, 1980.

Luigi VIOLA, Arte contemporanea la struttura assente, in: Informazione Arti Visive, n.9, 1981.

Luigi VIOLA, Dipingere oggi, in: Proiezioni, Arte nel Veneto 1970-1980, Venezia, 1982, poi in: La Vernice, n.5, 1984.

Luigi VIOLA, Come ho usato la fotografia, ibidem.

Luigi VIOLA, La videoarte, ibidem.

Luigi VIOLA, Figure inquiete, Galleria del Cavallino, 1982, poi in: Arte Triveneta, n.3, 1983.

Luigi VIOLA, Nomadismo della pittura, Galleria del Cavallino, Venezia, 1984.

Luigi VIOLA, Intervista (a cura di G. Alessandri), in: Ateliers a Venezia, BLM, Venezia, 1984.

Luigi VIOLA, Marea (Tide), Disco-opera, LP Bs 3331 (con testi e schede di Enrico Crispolti), 1984.

Luigi VIOLA, Come nasce una Marea, in: La Vernice, n. 5, 1984, poi ampliato col titolo Paesaggi lirici: le Maree (a cura di M. Vescovo), in: Origini, n.1, 1986; ripubblicato col titolo Maree pittoriche in: Artivisive, n.4, 1986 e senza titolo in: M. Vescovo, La persistenza ed il lampo, Unimedia, Genova, 1986 (trad. inglese); E. Crispolti, Il mare, Premio Michetti, 1986; G. Mazzariol, E. Steingraber, Venezia oggi, Kassel, 1987 (trad. tedesco).

Luigi VIOLA, L'innamoramento è la spinta vitale che genera l'opera, in: A come... Amore, BLM, Venezia, 1985.

Luigi VIOLA, Silvestro LODI, L'artista tra professione e vendetta, in: Creativa, n.8, Genova, 1986.

Luigi VIOLA, Ultima Marea, Unimedia, Genova, 1986.

Luigi VIOLA, Le opere dell'esilio, Venezia, 1990.

Luigi VIOLA, Arte Verità Bellezza, in: Qnst n.0, Venezia, 1991.

Luigi VIOLA, Nascita di un museo, in: Qnst n.1, Venezia, 1992.

Luigi VIOLA, Necessità dell'arte, Relazione Convegno Centro Congressi Zitelle, Qnst Istituto Gramsci, Venezia, poi parzialmente in: Qnst n.2, Venezia, 1992.

Luigi VIOLA, Presentazione Pietro Plescan, Arti Visive, Roma, 1992

Luigi VIOLA, Conformismo e complessità, in: Manifesto, Edizioni Unimedia, Genova, 1992. Poi modificato in: Insulae, Costa & Nolan, Genova, 1993.

Luigi VIOLA, Paesaggi dell'esilio, già in: Le opere dell'esilio, 1990, poi modificato in: Qnst n.3, Venezia, 1993.

Luigi VIOLA, Isola dell'esilio o dell'eucaristica presenza, in: Insulae - L'arte dell'esilio, Costa & Nolan, 1993.

Luigi VIOLA, Presentazione Francesco Correggia, Università Bocconi Milano, 1993

Luigi VIOLA, Gymnasion, Milano-Fiorenzuola, 1993.

Luigi VIOLA, Insularità dell'arte, Relazione Convegno Centro Congressi Zitelle, Qnst Istituto Gramsci La Biennale, Venezia, 1993.

Luigi VIOLA, In Silva, Apparenze e Apparizioni, Coenobium, Fiorenzuola, 1994

Luigi VIOLA, Il Museo d'Arte Contemporanea di Mestre, Qnst n. 5, 1994

Luigi VIOLA, Dall'indefinito del linguaggio all'infinito dell'opera, in: Indefinito, Museo Civico Treviglio, 1995

Luigi VIOLA, Bellum (aporie del male), Catalogo Centro di Cultura di Santa Maria delle Grazie, Mestre, 1996