

CURATORIAL & TEACHING WRITINGS

MITTELMEER – MEDITERRANEAN

**Critical essay for the catalogue of the exhibition, Pasinger Fabrik, Munich
2019**

PERIPLUM, nicht nur eine weite Fläche, ein ferner Horizont jenseits der Gewässer, sondern ein Periplum, eine Landschaft, die sich dem Seemann in seinem unermüdlichen und mühseligen Fortfahren offenbart und das Thema der Reise, der Mobilität, des Streifens an den Rändern (den Küsten entlang) auf radikaler Art in sich birgt, mehr noch – um es mit Platon zu sagen- als jenes des Zuschauens „wie quakende Frösche“ es tun.

Das mittlere Meer, das mit seinen Gewässern die Konturen der Erde berührt, die es eingrenzen, baut sich wie eine flüssige Landschaft auf, fluide, stets wechselhaft in seiner Zugehörigkeit. Es ist unsere Landschaft, die in dem lateinischen Mare Nostrum sein Echo findet, als Ort unseres irdischen Daseins, als Ort unserer Herkunft, eine Landschaft, die „erzieht“, wie es Ranieri Regni formuliert, weil es als solches erzieht, immer erzieht... Eine Landschaft, die sich als meisterhaft im Zuhören erweist, als meisterhaft in einer Kultur des Zuhörens, der Harmonie zwischen Menschen und Kosmos, welche typisch für ein Umfeld ist, das sich als eine Wirklichkeit versteht, die geteilt werden muss, und nicht als etwas, das man nur behüten sollte. Die Landschaft ist ein Mittel, das Problem anzugehen, ein Observatorium, um zu sehen, wie alles – in der Postmoderne – als aufgeteilt, unvollständig, fluide erscheint, als Ergebnis nämlich einer Teilung, die der Modernisierung zuzuschreiben ist.

Modernisierung, die man versucht zu überwinden, zu sanieren, wenn man sie nicht ihrem Schicksal überlassen möchte. (In: *Paesaggio educatore. Per una geopedagogia mediterranea*, 2009 – Erziehende Landschaft. Für eine mediterrane Geopädagogik).

Es ist ganz offensichtlich, dass wir heute alle dazu verpflichtet sind zu verhindern, dass der Weg in Richtung Trennung und Konflikt eingeschlagen wird, und im Gegenzug dafür zu sorgen, dass die Basis für eine alte und immer noch mögliche Solidarität wiederhergestellt wird.

Aber werden die Wege des Gesangs, einer Kunst in der Lage neue Visionen jenseits der alten Echos der Poesie und der schöpferischen Schönheit zu schaffen, uns vor der tragischen Gewalt, vor der Schicksalslosigkeit des Zivilisationsaufpralls bewahren?

Dies hoffen wir und wünschen uns zutiefst. Und nicht allein dies. In uns tragen wir um so mehr die Gewissheit, dass gerade jedes Mal, dass man versucht hat, kreative Erfahrungen auszutauschen, dass jedes Mal, dass man sich über gemeinsame Themen in Frage gestellt hat und sich jenseits der Vorurteile und der unkritisch angenommenen Schemata begegnet ist und die Geschichte beiseite gelassen hat, kleine aber beachtliche Erfolge erzielt wurden. Denn es steht außer Frage, dass das Leiden, der Schmerz, der Wille nach Frieden und nach einem friedlichen Zusammenleben keineswegs das Gut einer einzigen Seite darstellen, sondern ein universeller Wert sind. Dies gerät viel zu oft in Vergessenheit. Die Kunst, die an sich kein Machtanspruch stellt, bewährt sich als ein mächtiges Instrument im Dienste des Dialogs, der Verständigung, der Teilung, der Erziehung.

Das Mittelmeer als Thema anzugehen, das Mittelmeer gesehen als unsere verinnerlichte Landschaft, als Seelenlandschaft, als „Mutterland“, (Heimat) mehr noch als Vaterland, führt uns zum Nachdenken über unsere Vergangenheit und noch mehr über unsere Zukunft, angefangen bei dem Lebens- und Denkmodell, das uns charakterisiert und von anderen unterscheidet, nachdem es von den großen Zivilisationen der Menschengeschichte fruchtbar durchlaufen wurde und sich dabei als Treff- und Konfrontationspunkt definiert hatte, sowie – und nicht weniger - als Austausch und Integrationspunkt untereinander.

Das Meer des Odysseus auf der einen Seite und das Meer des Buches (der Bibel) auf der anderen, ein Meer, das sich nach den komplexen und vielfältigen Beziehungen formt, die die mediterrane Identität ausmachen. Ein Meer, das uns unweigerlich dazu zwingt, über dessen politische und kulturelle Identität nachzudenken und folglich über das Schicksal der Völker aus den drei Kontinenten, die es an seinen irdischen Grenzen bewohnen.

Die Kriege, die Hassgefühle, die das Mittelmeer durchdringen und erschüttern, heute wie schon oft in der Vergangenheit, sollten uns dazu bewegen, uns über die Widersprüche dieser Gewalt zu befragen. Dies in Anbetracht der natürlichen Neigung zur Begegnung und zum Austausch, die der entschieden schiffbarer und friedlicher Charakter seiner Gewässer suggeriert. Odysseus selbst kehrt schließlich – trotz der zahlreichen Widrigkeiten, die ihn heimsuchen - nach Ithaka zurück und wird sich für immer verlaufen, als er die Grenzen des Mittelmeeres überschreitet, um in das Ozean einzudringen.

Ein Widerspruch, womit wir uns auseinandersetzen müssen, um zu begreifen, ob es möglich sein wird, eine retrospektive Untersuchung der vergangenen Konflikte in eine perspektivische Vision umzuwandeln, die eine Zukunft im Zeichen des Zusammenlebens und der Entwicklung ermöglicht, was die einzige realistische Zukunft angesichts des Gespenstes der bewaffneten Auseinandersetzung darstellt.

Es die Kultur des Respekts für den Anderen ... die sich behaupten soll. Die Kunst in all ihren Ausführungen hilft uns nicht nur dazu, den anderen anzuerkennen sondern auch uns untereinander und genauso den anderen anzuerkennen.

Ein Grund dies, um erneut von der Landschaft auszugehen, von der Landschaft nicht allein als dem Ort, an dem unsere Reise stets startet und endet, sondern als unersetzlicher Bestand unserer gemeinsamen Lebenserfahrung, Woran wir Wurzeln schlagen und Erwartungen knüpfen, weil jede Reise, wie jene des Griechen Odysseus, allem voran nach der eigenen Rückkehr strebt.

Mehr noch als jenes geistige Verweilen selbst in räumlicher Entfernung konkretisiert sich der Ort jener Rückkehr, die für Odysseus die gebürtige Insel Ithaka ist, ebenso in der poetischen Vision des Parnassos, jenes Gartens voller Pracht und fließender heller Gewässer, blühender Pflanzen und bunten Früchten, die die mediterrane Vision der Schönheit im Okzident wie im Orient kennzeichnet.

Ein Garten, der sowohl im Buch des lehrenden Wortes als in dem griechischen Mythos der Hesperiden vorkommt.

Zwei Metaphern führen uns scheinbar zu einer überzeugenden Erkundung der mediterranen Landschaft: die der von der langen Schifffahrt des Odysseus inspirierten Metapher der Gewässer, welche uns nach Griechenland und nach Athen als Wiege der Denkers und der abendländischen Kunst zurückbringt, und die Metapher des Gartens und der Sorgfalt, womit er gepflegt wurde, die uns nach Orient, nach Jerusalem, zurückbringt, was die wahrhafte Polarität unserer Wege zum Vorschein kommen lässt. Dabei handelt es sich - wie man gesehen hat - um miteinander verknüpfte Metaphern, wenn wir lediglich an die Rolle der Gewässer als Freiheits- und Erlösungserzeuger für ein ganzes Volk statt für einen einzigen Helden denkt.

Wir können Jerusalem (Ir Shalom – Stadt des Friedens, nach einer möglichen Deutung) als Emblem für all das hernehmen, das verbunden und gleichzeitig getrennt ist, sowie als Ausdruck des höchsten Kontrasts zwischen dem, was der Name symbolisch sagt und der tatsächlichen Wirklichkeit.

In dieser Hinsicht rückt Jerusalem in den Fokus jeder Überlegung, da es sich um den Hauptknoten handelt, der jeder andere Ausdruck als zu allgemein und sinnlos erscheinen lässt.

In Jerusalem leben alle unterschiedlichen kulturellen und religiösen Identitäten zusammen und können zur gleichen Zeit nicht zusammen leben. Und ausgerechnet dort zeigt sich die Herausforderung, die aus Jerusalem das Emblem des Mittelmeeres ausmacht, jenes „Meer der Komplexität“ – nach der Definition des Psychologen Giovanni Curcio -, das die Völker dazu verurteilt, zusammen zu leben: das Meer des in vielen Sprachen deklinierten Reichtums. Das ist Jerusalems Hoffnung“.

Hoffnung, die aus der außerordentlichen Fähigkeit eines Volkes entspringt, die Lehre des Buches im Laufe der Jahrhunderte unter äußerst dramatischen Umständen bewahrt zu haben und diese zur gleichen Zeit in der Begegnung mit der „anderen“ und sogar feindlichen Tradition des hellenisierten Abendlandes lebendiger denn je haben werden lassen, der wir jedenfalls keinen geringeren Beitrag schuldig sind.

Eine besonders geglückte Schilderung dieses Beitrags ertönt in den Worten, die Thukydides Perikles in den Mund legt, als er den Gefallenen im Peloponnesischen Krieges seine Ehrerweisung ausdrückt (Thuk., Die Geschichten, II).

„Wir besitzen eine Regierungsform, die neidlos auf die Verfassungen der Nachbarn hinsieht und nicht nur ahmen wir die Nachbarn nicht nach, sondern wir gelten selbst als Beispiel für manche. Mit Namen heißt sie Demokratie, weil die Staatsverwaltung nicht auf wenige, sondern auf die Mehrheit

ausgerichtet ist. Vor dem Gesetz erfahren wir alle in den privaten Auseinandersetzungen die gleiche Behandlung; und nach dem Ansehen, das er genießt, weil er sich auf irgendwelchem Gebiet hervortut, wird der Einzelne nicht unbedingt wegen seiner Parteizugehörigkeit, sondern aufgrund seiner Tüchtigkeit in den öffentlichen Ämtern bevorzugt; andererseits, wenn einer in der Lage ist, Nützliches für seine Stadt zu leisten, wird die Armut angesichts seiner unbedeutenden sozialen Stellung keineswegs zum Hindernis“.

Die zeitgenössische Kultur knüpft heute immer noch an jene Wurzeln an und ihr Durst wird von jenen Quellen gestillt, die sie offenkundig oder unterirdisch nähren, von der Kabbalah oder von der Weisheit der Chochanim, wie auch vom islamischen Sophismus, von der laizistischen Liebe zum Wissen, von der Glorifizierung der Athener Demokratie und von der Spiritualität der Kirchenväter. Betrachten wir die Quellen unserer kulturellen Komplexität, so sind diese immer von friedlichen Grundsätzen inspiriert, vom Respekt für den Nächsten und von der Beilegung des Konflikts durchtränkt, was in den Worten und in der Handlung der Weisen nicht anders sein könnte. Ganz anders in dem zweckdienlichen, oft kriminellen Gebrauch davon seitens Gruppierungen, die die Gewalt und die Auslöschung des Anderen als Bedingung für die eigene Behauptung predigen. Die Kunst kann im Gegensatz dazu ein unwiderlegbares Zeugnis davon ablegen, dass die Botschaft der Toleranz und der Gegenseitigkeit weiterhin praktiziert werden kann und Gehör findet. Dies würde den Beziehungen zwischen Menschen und Völkern, die auf derselben wohlwollenden Erde zusammenleben, ihre volle Würde verleihen.

Das Meer der Mitte, das heute den humanitären Notstand versinnbildlicht, hat uns durch die Kunst seit der Antike Beispiele von Kreativität und sozialer Vernetzung beschert, die wir teilen und von denen unsere Handlungen angeregt werden können. Heute stellt es sicherlich auch eine an die Zukunft gerichtete Warnung dar, die uns zu einer besorgten Ethik seiner Rettung verpflichtet, damit ein solcher Reichtum nicht verloren geht.

PERIPLUM, not just a vast expanse, a distant horizon beyond the waters, but a Periplum, a landscape dedicated to the sailor in his tireless and laboriously continuing to reveal the subject of the journey, the mobility, of the strip along the edges (along the coasts) in a radical way, even more - to put it in Plato - than that of watching "like croaking frogs" do it.

The middle sea, which touches with its waters the contours of the earth that delimit it, builds up like a liquid landscape, fluid, always changeable in its affiliation. It is our landscape, which finds its echo in the Latin Mare Nostrum, as a place of our earthly existence, as a place of our origin, a landscape that "educates," as Ranieri Regni formulates, because it educates as such, always educates ... One Landscape that proves to be masterful in listening, as masterful in a culture of listening, of harmony between people and the cosmos, which is typical of an environment that sees itself as a reality that needs to be shared rather than something that one should only guard. The landscape is a means to tackle the problem, an observatory to see how everything - in postmodernism - appears as divided, incomplete, fluid, as a result of a division attributable to modernization. Modernization that you try to overcome, to rehabilitate, if you do not want to leave it to its fate. (In: *Paesaggio educatore, Per una geopedagogia mediterranea*, 2009 - *Educational landscape, for a Mediterranean geo-pedagogy*). It is quite obvious that today we all have a duty to prevent the path towards separation and conflict from being taken and, in return, to ensure that the basis for old and still possible solidarity is restored.

But will the ways of song, of an art able to create new visions beyond the ancient echoes of poetry and creative beauty, save us from the tragic impact (violence), the fatality of the civilization collision? We hope so and we wish each other deeply. And not only this. We are all the more certain that every time you try to share creative experiences, every time you have questioned about common issues, you have come across prejudices and uncritically accepted schemes and set the story aside, small but notable successes have been achieved. For there is no question that suffering, pain, the will for peace and peaceful coexistence are by no means the good of one side, but of universal value. This is far too often forgotten. Art, which in itself does not demand power, proves itself to be a powerful instrument in the service of dialogue, understanding, division, and education.

To approach the Mediterranean as a theme, the Mediterranean seen as our internalized landscape, as a soul landscape, as a "motherland" (homeland) even more than a fatherland, leads us to reflect on our past and even more about our future, starting with the model of life and thinking that characterizes us and distinguishes us from others, after having been passed through by the great civilizations of human history in a fruitful way, defining itself as meeting and confrontation point, as well as - and not less - as exchange and point of integration among each other.

The sea of Ulysses on one side and the sea of the book on the other, a sea that shapes itself according to the complex and diverse relationships that make up the Mediterranean identity. A sea that inevitably forces us to reflect on its political and cultural identity and, consequently, on the fate of the peoples from the three continents who inhabit it on its earthly borders.

The wars, the feelings of hatred that permeate and shake the Mediterranean, as they have often done in the past, should prompt us to question the contradictions of this violence. This in view of the natural inclination to encounter and exchange, which the resolutely navigable and peaceful nature of its waters suggests. Odysseus himself eventually returns to Ithaca despite the many adversities that plague him and will be lost forever as he crosses the borders of the Mediterranean to invade the ocean.

A contradiction that we have to deal with in order to understand whether it will be possible to transform a retrospective study of the past conflicts into a perspective vision that allows for a future of coexistence and development, which is the only realistic future in the face of Depicts ghosts of armed conflict.

It is the culture of respect for the other ... that should hold its own. The art in all its manifestations not only helps us to acknowledge the other but also to acknowledge one another and the other as well. One reason to start again from the landscape, from the landscape not only as the place where our journey always starts and ends, but as an irreplaceable component of our shared life experience, where we take root and expectations, because every journey, such as that of the Greek Odysseus, especially after his own return.

Even more than that spiritual lingering even in spatial distance, the place of that return, which for Ulysses is the native island of Ithaca, is concretized, as well as in the poetic vision of Parnassus, that garden full of splendor and flowing, bright waters, flowering plants and colorful fruits the Mediterranean vision of beauty in the Occident as in the Orient.

A garden that appears both in the book of the teaching word and in the Greek myth of the Hesperides.

Two metaphors seem to lead us to a convincing exploration of the Mediterranean landscape: the metaphor of waters inspired by the long navigation of Odysseus, which brings us back to Greece and Athens as the cradle of thought and Western art, and the metaphor of the garden and the Care with which he was cared for, which brings us back to the Orient, to Jerusalem, revealing the true polarity of our ways. As we have seen, these are metaphors linked together, if we only think of the role of waters as the source of freedom and redemption for a whole people rather than a single hero.

We can take Jerusalem (Ir Shalom - city of peace, after a possible interpretation) as an emblem for all that is connected and at the same time separate, as well as expressing the highest contrast between what the name symbolically says and actual reality.

In this regard, Jerusalem becomes the focus of any consideration, since it is the main node that makes any expression other than too general and meaningless.

In Jerusalem, all different cultural and religious identities live together and cannot live together at the same time. And this is precisely where the challenge that makes Jerusalem the emblem of the Mediterranean, the "sea of complexity" - according to the definition of the psychologist Giovanni Curcio - that condemns the peoples to live together: the sea of many languages declined wealth. That is Jerusalem's hope. "

Hope that springs from the extraordinary ability of a people to have preserved the doctrine of the book in the course of the centuries in extremely dramatic circumstances, and at the same time have it more alive than ever in encountering the "other" and even hostile tradition of the Hellenized Occident that we owe no lesser contribution.

A particularly successful account of this contribution resounds in the words that Thucydides Pericles puts in his mouth as he expresses his honor to the dead in the Peloponnesian War (Thucyd. *History of the Peloponnesian War*, II).

"We have a form of government that looks on the constitutions of the neighbors without jealousy, and not only do we not imitate the neighbors, but we ourselves are an example to some. By name, it is called democracy, because the state administration is not focused on a few, but on the majority. Before the law, we all experience the same treatment in private disputes; and according to the prestige which he enjoys because he excels in any field, the individual is not necessarily favored because of his party affiliation, but because of his proficiency in the public offices; On the other hand, if one person is able to do something useful for his city, poverty, given his insignificant social position, will by no means be a hindrance."

Contemporary culture continues to be rooted in its roots today, and its thirst is satisfied by the sources that nourish it manifestly or subterraneously, from the Kabbalah or the wisdom of the *Chochanim* (wise), as well as from Islamic sophistry, from the secular love of knowledge, the glorification of Athenian democracy and the spirituality of the Church Fathers. If we look at the sources of our cultural complexity, they are always inspired by peaceful principles, imbued with respect for the neighbor and the resolution of the conflict, which could not be otherwise in the words and action of the wise. Quite different is the expedient, often criminal use of it by groups that preach the violence and extinction of the other as a condition for their own claim.

By contrast, art can provide an irrefutable testimony that the message of tolerance and reciprocity can continue to be practiced and heard. This would give full dignity to the relationships between people and peoples living together on the same benevolent earth.

The sea of the middle, symbolizing the humanitarian emergency today, has given us examples of creativity and social networking through art since antiquity, which we share and from which our actions can be stimulated. Today, it certainly also represents a forward-looking warning that commits us to a concerned ethic of its salvation, so that such wealth will not be lost.

testo critico di presentazione nel catalogo dell'artista Jack Jano Venezia, 2017

1. LA CITTA' RIBALTATA

Il gesto dell'artista è lo stesso del bambino. Immediato, diretto e senza compromessi, capace di capovolgere di colpo il punto di vista, di istituire uno sguardo *altro* e *oltre* le consuete dinamiche del vedere.

Così la città rovesciata nella grande installazione di Jack Jano ci propone di guardare senza pregiudizi, dando al senso altre possibilità, consentendo inediti significati.

Infatti, cosa è davvero l'arte se non domanda di senso, interrogazione senza fine intorno alla propria pratica e ai linguaggi che conduce alla scoperta di sé e del mondo attraverso una continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve interamente nel visibile?

Il lavoro di Jano è dunque per tale ragione soprattutto una pratica dell'*invisibile*, un inesausto movimento del pensiero verso quel centro misterioso da cui s'irradia l'immagine, illuminando l'oscurità della materia e dandole forma, veicolando il senso e le molteplici relazioni che ancora ci suggeriscono una possibile visione del mondo.

L'opera di Jano ribaltando il meccanismo della banalizzazione quotidiana con cui abitualmente tendiamo nella realtà a comporre il nostro immaginario entro regole rassicuranti, è invece espressione di una indiscussa libertà poetica, fondata su un pensiero non omologabile e non riconducibile a schemi precostituiti.

In questo modo essa, anziché placarsi, accettando un destino da oggetto, di mediocre appiattimento dei significati e di annichilimento di se stessa nel mondo delle merci, continua a portare allo scoperto filamenti e tracce di una possibile verità, inviandoci segnali di senso.

La città capovolta di Jano si presenta perciò come un'esperienza profondamente conoscitiva, attraversabile dalla ragione e dal linguaggio della critica, ma niente affatto riducibile al suo esclusivo dominio, pro-ducendo sempre una *ulteriorità*, altri imprevedibili significati appunto, costringendoci a pensare o meglio a "teorizzare" (*theorein* = vedere), a "vedere", "intra-vedere" qualcosa che è, ma che non può essere del tutto esplicitato. In questo del resto sta la capacità, la forza dell'arte, la sua potenza nel produrre veroniche (vere immagini).

Il gesto di ribaltare ha illustri precedenti nell'arte del '900, da Marcel Duchamp fino ai quadri capovolti di Georg Baselitz o all'installazione *Device to Root Out Evil* di Dennis Oppenheim presentata nel 1997 alla Biennale di Venezia. Quest'ultima, costruita in acciaio zincato, metallo perforato e vetro veneziano rappresenta nell'intento dell'artista una chiesa di campagna rovesciata e messa in equilibrio sulla cima del campanile, come se fosse stata sollevata da una forza formidabile e riposizionata nello stesso luogo come un dispositivo, forse un amuleto, per sradicare le forze del male.

Infine potrebbe essere utile ricordare la mostra *Recto Verso* alla Fondazione Prada di Milano nel 2015-2016 che presentava una selezione di artisti di generazioni e tendenze diverse, come Carla Accardi, Louis-Léopold Boilly, Gerard Byrne, Enrico Castellani, Sarah Charlesworth, Daniel Dezeuze, Lucio Fontana, Llyn Foulkes, Philippe Gronon, Roy Lichtenstein, Matts Leiderstam, Gastone Novelli, Giulio Paolini e Pierre Toby, i quali si opponevano alla convenzione di pensare il quadro come artefatto frontale (recto), per indagare invece sui significati riposti del retro (verso), rovesciando così l'idea tradizionale della pittura.

Achille Bonito Oliva, a proposito del lavoro di Georg Baselitz, scrive che l'artista tedesco "sposta il valore della pittura nel suo rovescio. Rovesciare in questo caso non significa alterare semplicemente l'ordine costituito del linguaggio, la sintassi della rappresentazione in un nuovo ordine formale, il moralistico e politico gesto di capovolgere l'opera con l'intenzione pateticamente anarchica di metterla fuori uso. Piuttosto un'alterazione metonimica, saldamente fisica di chi decide l'uso di una abilità tecnica, quella di rovesciare non il dipinto ma il dipingere. Baselitz assume il rovescio della pittura come processo creativo ... alla fine, l'artista fonda un universo abitato da immagini che creano il sospetto di un'abitabilità più estesa. Il compito dell'arte diventa quello di estendersi e di estendere, concentrando tutte le proprie energie intorno al suo obiettivo".¹

Analogamente, il gesto di Jack Jano non ha semplicemente lo scopo di raggiungere un effetto di "ribaltamento anarchico dell'immagine", non va letto nella dimensione provocatoria dello stupire né dell'abbattere una determinata convenzione visiva ma piuttosto in quella propositiva della costruzione di un ordine nuovo e ancora attuabile, prerogativa questa che l'arte conserva.

La città rovesciata di Jano indica una nuova modalità del vedere non solo al riguardante, che è invitato a cogliere nell'opera il costituirsi di ulteriori significati ma all'artista stesso in relazione al proprio fare, spingendolo a mettere in gioco nel processo creativo tutte le possibilità di generazione di senso che la sua capacità tecnica, la sua conoscenza dei materiali, la sua intelligenza del fare consentono, al fine di allargare l'orizzonte conoscitivo dell'opera.

¹ Achille Bonito Oliva, *Quella pittura a rovescio capace di creare un nuovo ordine*, La Repubblica 17.01.2005

La città che ci propone Jano tuttavia non ha nulla a che vedere con il modello secondo cui siamo abituati a pensarla nella cultura moderna occidentale.

La città di Jano è una città molto più arcaica, una città dell'anima, un archetipo radicato nella memoria sempre viva ed attuale del deserto la cui esperienza ha forgiato *Am Israel*. Essa quasi sempre infatti ha la forma di un accampamento circolare, di un caravanserraglio costruito a difesa di uomini, animali e cose, entro il quale arde il fuoco notturno e i corpi possono riposare.

Una città circolare di terra, cera, fuoco e metallo che segna lo spazio della condivisione sociale e dei valori collettivi, un luogo di civiltà e di aggregazione attorno ai simboli che meglio rappresentano anche nell'attualità quei valori. Così la forma, prevalentemente ad arco, degli edifici disposti come una cintura protettiva per lo spazio interno/interiore, evoca apertamente i sepolcri dei grandi *Tzadikim*, i Giusti e dei *Talmidéi Chachamim*, i Saggi che sono il fondamento culturale e le fondamenta materiali d'Israele.

Nei Proverbi (*Mishléi*) infatti, come interpretato nella terminologia delle *Sefirot*, lo *Tzadik* è il fondamento (*Yesod*) del mondo.

L'arte di Jano, profondamente innervata nell'ebraismo, e specificamente nella tradizione *mizrachi* (orientale), ci insegna che l'opera della Creazione divina è cessata il settimo giorno, ma l'ottavo giorno è iniziata l'opera dell'uomo che ha ricevuto il compito di continuarla responsabilmente, sicché tutto ciò che noi poniamo in atto ha un significato non puramente funzionale o materiale, dettato dal criterio della necessità, ma è radicato in una moralità superiore e in un'idea di bellezza che il Creato stesso incarna. Una casa per abitare, una sinagoga per pregare, un camino sul quale cuocere e scaldarsi, una tomba dove santificare il ricordo della buona vita che ci è stata data, tutto ciò non è solo esteriorità, mondo dell'apparenza e pura materialità dell'esistenza ma è riconducibile ad un ordine profondo, ad una spiritualità che è quella stessa che promana dall'Albero della Vita (*Etz Haim*) in cui tutto può essere integrato, in cui ogni conoscenza, se vera, può trovar posto. *Etz Haim* indica anche nei Proverbi (11:30) "il frutto di un uomo giusto" e ancora (13:12) "un desiderio realizzato". E l'espressione viene usata anche per indicare le sinagoghe o le *Yeshivot* (istituzioni religiose che si occupano di studiare principalmente Torah e Talmud) che Jano rappresenta tra le altre costruzioni nello spazio della sua città circolare.

Dunque quei sepolcri di uomini giusti che cingono la città di Jano rappresentano i frutti a noi donati e anche i nostri desideri realizzati, nella misura in cui essi sono al contempo radici, fondamenti piantati saldamente nel terreno perché noi possiamo continuare a goderne.

Per questo l'artista ci suggerisce – attraverso il capovolgimento – un altro modo di vedere e intendere una medesima realtà, mostrando che l'architettura del popolo d'Israele si costruisce come una radice sotterranea destinata a germinare e a produrre nuova vita, nuova conoscenza, nuove visioni.

Una nuova terra copre quelle radici e sarà da esse innervata, trasformandosi in futuro.

Arte ebraica per eccellenza quella di Jano, non solo per i richiami evidenti alla cultura e alla tradizione religiosa e sociale ebraica che qui abbiamo sia pur sinteticamente indicato, ma principalmente per essere espressione di un'etica basata sulla concezione ebraica del nostro rapporto con la realtà, rispetto alla quale siamo chiamati ad un impegno incontrovertibile, per dare continuità e completezza all'opera della Creazione, valorizzando il dono della terra che ci è stato dato non perché ne fossimo padroni esclusivi ma solerti custodi, con il dovere di non disperderlo e anzi di consegnarlo migliorato ai nostri figli di generazione in generazione (*L'dor vador*).

Il desiderio di creare, di "costruire" è interpretato dall'artista come una *mitzvah* (comandamento) e un canto di lode al Creato e Jano così l'ha inteso, mettendolo al centro della propria azione.

In particolare trovo di rilevante interesse l'approccio di Jano a materiali di recupero, come gli scheletri di ferro arrugginito e le pietre con cui costruisce i propri oggetti, ridando loro il soffio della vita. Mi piace l'idea che si possa creare senza sprechi, anzi restituendo un nuovo valore a materiali ed oggetti di scarto, che conservano però memorie e suggestioni, come una vecchia bicicletta non solo inutilizzata ma resa ancora più improbabile per un eventuale uso, dopo averne appesantito le ruote con grosse pietre o averne coperto lo scheletro con piume.

Nelle opere dell'artista israeliano, sia nei disegni che nelle sculture, l'architettura come espressione di un fare che costruisce e non distrugge assume un ruolo centrale e incontra necessariamente l'idea di casa ed estensivamente di città, intesa come edificazione sociale, facendo riferimento a matrici

ancestrali: come abbiamo già osservato una costruzione può essere la tomba di uno *tzadik* o di un *chacham*, ma anche quella di uno sceicco, mettendo in discussione certi luoghi comuni di una ipotetica opposizione arabo-ebreo, può essere un santuario meta di pellegrinaggio oppure una casa da abitare e in cui trovare rifugio notturno o un camino sul quale cuocere il nostro cibo, una sinagoga per la preghiera, una *yeshivà* o una *madrassa* (scuola coranica) per lo studio, oppure semplicemente una scatola per la *Tzedakah* (carità, ma il termine propriamente indica la giustizia sociale). Sempre si tratta di un punto di forte condensazione simbolica, di confluenza e propagazione di significati molteplici.

La tomba peraltro non rappresenta mai la mera fine dell'esistenza ma il luogo emblematico dove la vita incontra l'eternità dell'essere, un luogo dunque sempre vitale dove la vicenda terrena dell'uomo trova la propria compiutezza, così come una abitazione rappresenta contemporaneamente il calore della famiglia, del cibo, la sicurezza ma anche il principio della condivisione dell'esistenza con il nostro prossimo.

L'archetipo vivente di una straordinaria mescolanza di vicissitudini storiche, di diverse tradizioni culturali, di simboli via via cresciuti l'uno sull'altro e della necessità della loro convivenza evocato in queste opere è certamente Gerusalemme, dove l'artista ha vissuto per vari anni, città unica ed immagine per eccellenza dell'incontro inestricabile delle identità.

Ma l'opera che io ritengo per molti versi esemplare dello spirito di Jack Jano è stata la sua scelta circa vent'anni fa, di acquistare da proprietari arabi un terreno incolto vicino a Shlomi, in una delle zone più belle dell'alta Galilea per la suggestività del paesaggio, ma popolata allora unicamente di sterpi e serpenti, per costruire giorno dopo giorno e anno dopo anno per 18 anni consecutivi la casa per la propria famiglia, modificandola nel tempo a seconda delle sopravvenute esigenze. Anche in questo caso Jano mette in pratica la propria attitudine ad utilizzare materiali preesistenti, riorganizzandoli in una nuova forma vitale. Alcuni dei materiali utilizzati per esempio provengono da Gerusalemme, dove egli viveva in precedenza e costituiscono un elemento di saldatura tra passato e presente nella vita stessa di Jano. Altri si trovavano sul posto inutilizzati. Un autentico work in progress che ancora avanza e che vede al centro dell'operazione il desiderio di modellare un'esperienza che attiva in profondità un pensiero etico ma anche estetico, in cui arte e vita si compongono e si armonizzano, sono un tutt'uno.

Contemplare la possibilità di modellare un paesaggio, edificando con le proprie mani una dimora, il luogo del nostro vivere, abitarlo con i nostri affetti, saldarlo alle nostre speranze ed aspettative, caricarlo di vissuto, farne poco a poco esistenza e memoria, tutto ciò significa appunto mettere in forma un'esperienza etica ed estetica, sicché il paesaggio da noi costruito si può considerare alla fine del processo come una completa manifestazione della nostra esistenza, progetto di mondo come noi lo pensiamo e fonte di creatività.

La contemplazione di un paesaggio è effettivamente inseparabile dal vivere al suo interno.

Nel nostro caso l'artista ha orientato lo sguardo fuori e dentro di sé per trarne ispirazione, ma ogni uomo in fondo può e deve compiere un simile esercizio.

In tal modo il paesaggio esce dallo sfondo precostituito, dalla semplificata cornice esteriore cui sembra talvolta essere consegnato e diventa a tutti gli effetti una occasione rinnovata per dimorare nello spazio complesso e profondo dell'esistenza, quello in cui s'incontrano anche etica e politica, arte e vita, umano e divino.

Come scrive Pessoa, "E' in noi che i paesaggi hanno paesaggio. Perciò se li immagino li creo, se li creo esistono; se esistono li vedo come vedo gli altri. La vita è ciò che facciamo di essa. I viaggi sono i viaggiatori. Ciò che vediamo non è ciò che vediamo, ma ciò che siamo".²

Un paesaggio perciò esiste solo quando ha una propria memoria e perché ciò avvenga è necessario un vero atto conoscitivo, capace di istituire una relazione.

² Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, 2013

Un paesaggio non è mai semplicemente ciò che appare a prima vista, anzi più spesso è ciò che non appare ed è proprio questo che l'arte si sforza di cogliere nel far emergere il paesaggio: l'eco interiore di un luogo e il suo non detto, da cui affiora il suono originario delle cose.

Un paesaggio è sempre anche uno spazio della metamorfosi, del cambiamento, una condizione dell'anima, un tempo della nostra esistenza.

Questo significa che in quest'opera, dove arte e vita coincidono nella pienezza del vissuto, Jano si è assunto una precisa responsabilità morale nel rendere possibile il proprio esclusivo paesaggio, quel paesaggio che egli ha modellato per sé, la propria famiglia e gli amici, per chiunque voglia goderne, accedendo al regno della creazione.

E' evidente che una simile costruzione mette in gioco la complessità della relazione tra ciò che sta fuori di noi e ciò che sta dentro di noi, cortocircuitando significati e valori, legati tanto al luogo quanto alla storia e alla spiritualità dell'individuo e della collettività alla quale noi apparteniamo, insomma dà forma visibile al nostro paesaggio interiore.

Così un paesaggio è sempre anche un'invenzione e un ritrovamento. Non si tratta mai di un puro processo sensoriale, ma di una vera esperienza spirituale e contemplativa, di una scoperta nella quale la semplice comprensione del reale viene potenziata da illuminazioni e aperture di senso, talvolta impreviste. Come suggerisce Jack Jano.

2. LETTERE E SEGNI: OTIYOT

Un tratto costitutivo dell'opera di Jano è l'impiego della scrittura ebraica nel proprio lavoro.

Una caratteristica che, a mio parere, poco o solo in superficie ha a che vedere con l'uso che della lettera e della scrittura è stato fatto nell'arte contemporanea, dalle avanguardie del primo Novecento ad oggi. Qui siamo in presenza piuttosto di una mistica del linguaggio che nell'ebraismo trova il proprio fondamento e la massima espressione.

L'artista stesso del resto sottolinea come questo aspetto sia coerente con il progetto poetico di rimanere autentici e fedeli alla propria cultura, che nel caso dell'ebraismo poggia decisamente sul valore simbolico e mistico della parola.

Da scarti di ferro, da cumuli di vecchi libri impolverati, da materiali di risulta, da lamiere arrugginite sulle quali sono evidenti i segni del tempo, dell'usura, Jano crea dunque *altri* segni, catoste di lettere, di *otiyot*, segni appunto, realizzando un prodigio che rimanda direttamente alla lingua della Creazione. In questo modo egli prega nel momento stesso in cui crea, estendendo ed amplificando l'atto divino iniziato con l'Alef Bet.

Come dice il rabbino Yechiel Aryeh Munk citando Rabbi Dovber Maggid di Mezeritch: "E' noto nella letteratura cabalistica che le lettere dell' Aleph-Beis sono state create prima di tutto. Da allora in poi, con l'uso delle lettere, il Santo, benedetto Egli sia, ha creato tutti i mondi. Questo è il significato nascosto della prima frase nella Torah, "in principio D-o creò Alef Tav" vale a dire che il primo atto di D-o fu quello di creare le lettere da Alef a Tav".³

Citando il *Sefer Yetzirah* (Libro della Formazione), secondo solo al Talmud nell'ambito della formazione culturale ebraica, Munk spiega che le ventidue lettere sacre sono "profonde forze spirituali primordiali" attraverso le quali D-o articola la sua volontà nella Creazione.

Esse rimangono pertanto cariche di un'energia trascendentale che lega l'umanità alla ragione stessa del suo divenire escatologico.

Le lettere, anche per Jano, più che semplici segni per rappresentare i suoni, sono simboli (anche numerici, capaci a propria volta di creare ulteriori catene di significato come sappiamo dalla *gematria*) la cui forma e pronuncia, il cui posizionamento nell'alfabeto hanno un valore "altro",

³ Yechiel Aryeh Munk, *The wisdom in the Hebrew Alphabet The Sacred Letters as a Guide to Jewish Deed and Thought*, Brooklyn, N.Y., Mesorah Publications, 1983 -1995

sicché le parole che ne derivano “cominciano ciascuna di loro a mettersi al centro di una costellazione spirituale unica, sono esse stesse sante, sono navi che trasportano all'interno della luce dell'illimitato (*Ein Sof*) Uno”.

La grande scultura/installazione di *otiyot* costruita da Jano per essere collocata in Campo del Ghetto a Venezia, precisamente nel luogo dove ha sede la Comunità ebraica veneziana, vuole essere una di queste navi, vuole condurci all'interno di una costellazione di parole e segni che ci riaccostino alla ricchezza originaria del simbolo di cui poco a poco nella vita sempre più sconosciuta e smemorata dell'uomo contemporaneo, stiamo perdendo l'esperienza.

La parola *אֵל* *ot* infatti, probabilmente originata dalla radice 'uwth (nel senso di apparire), indica un segnale (letteralmente o metaforicamente), come una bandiera, un faro, un monumento, un presagio, un prodigio, una prova, ecc., un marchio, un miracolo, un segno o un simbolo, anche un simbolo di D-o, una manifestazione o una rappresentazione, qualcosa che funge da rappresentazione visibile e tangibile di un fatto e che attesta la presenza divina.

Per ottenere una minima comprensione del significato della lettera ebraica dobbiamo quindi fare riferimento principalmente alla visione ebraica del mondo, alla complessità della Torah e delle Scritture, dove troviamo una vasta gamma di significati della parola *ot* disseminati tra *Bereshit* e *Shemot*, in *Bemidbar* e *Devarim*, nei *Tehillim*, in *Shoftim* e *Melachim* e nei *Neviim*: *Y'hoshua*, *Nehemia*, *Sh'muel*, *Iob*, *Isaiah*, *Yermiyahu*, *Yehzqè'l*. Nei lavori con le *otiyot* di Jano vibra questa consapevolezza che solo chi è all'interno della dimensione spirituale ebraica può pienamente accostare ed assaporare. *Otiyot* sono le luci nel firmamento, dateci per distinguere il giorno dalla notte e che possano servire da segni per le stagioni, per i giorni e gli anni. *Ot* è il segno posto su Caino, affinché nessuno, trovandolo, lo uccidesse. E' il segno dell'alleanza, stabilita tra D-o e ogni carne che è sulla terra, è quello delle piaghe d'Egitto (e *moltiplicherò i miei segni e i miei prodigi*), quello del sangue (*E il sangue sarà per voi un segno sulle case dove siete*), quello del *brit milah* (patto del Taglio, circoncisione) (*deve essere un segno del patto fra me e voi*) e dello *Shabbat* (*perché è un segno fra me e voi per le vostre generazioni*).

Il mondo stesso è stato creato attraverso la vibrazione della parola parlata, il *ruach* (vento, respiro, aria) divino.

Gli scienziati hanno scoperto solo oggi che tutto è vibrazione nella propria essenza e nel campo della medicina molte malattie vengono ora diagnosticate e curate con la vibrazione. A volte si deve guardare indietro, all'inizio, alla creazione stessa, per avere le risposte che ci servono. I Saggi di Israele hanno insegnato infatti che prima dell'apparire della malattia, la guarigione era già stata creata.

Le sculture di Jano per molti versi sembrano risuonare ancora delle vibrazioni e degli echi originari delle lettere fondanti, delle *Otiyot Yesod* con cui è stato creato il mondo e attraverso le quali D-o ha dato forma al caos e ha fatto scaturire l'esistenza dalla non-esistenza, come si afferma nel *Sefer Yetzirah*.

Il mondo infatti è composto dalle dieci *Sefirot* (parola collegata con *sefer* (scrittura), *sefar* (computo) e *sippur* (discorso), che derivano dalla stessa radice *sfr*. Il significato basilare viene reso come *emanazioni*), ma anche, in una simbologia parallela, dalle 22 lettere/consonanti dell'alfabeto ebraico, sicché le lettere e le *Sefirot* insieme costituiscono "i trentadue sentieri meravigliosi della Sapienza" (*Sefer Yetzirah* 1:1).

Secondo Scholem, questo duplice simbolismo di *Sefirot* e lettere crea un parallelismo tra creazione e rivelazione, ma per i cabalisti queste due idee si fondono addirittura l'una nell'altra: la creazione è rivelazione e viceversa. Una tale visione, implicita nella tradizione biblica, ci fa comprendere come i mezzi della rivelazione (le lettere) siano proprio il veicolo attraverso il quale D-o ha creato il mondo.

Anche secondo l'opinione di Rav Yitzchak Ginsburgh, Rosh Yeshivah della Yeshivah Od Yosef Chai nell'insediamento di Yitzhar in Cisgiordania e leader dell'organizzazione cabalistica Gal Einai le lettere di un Ebreo sono le lettere della Torah e della *Tefillah* (preghiera). Le lettere della Torah “sono i mattoni dell'universo. Ognuna delle ventidue lettere ebraiche è un canale che collega l'Infinito con il finito. Ognuno di essi corrisponde a un particolare stato di contrazione della luce spirituale e della forza vitale. La forma di ogni lettera rappresenta la sua forma individuale di trasformazione dell'energia in materia ... ogni lettera che emerge nel pensiero e dalla parola è

tratta dall'intima essenza dell'intelligenza e delle emozioni dell'anima ...".⁴

Quando le lettere della Torah sono combinate in parole diventano case che "ricevono il potere di dare vita perfino a creature fisiche", e per questo motivo "la vita interiore di ogni creatura è il suo nome ebraico." Secondo Ginsburgh, le lettere della Tefilah sono "canali verso l'alto, l'il-limite, che collegano l'anima a D-o" e "... pronunciando le lettere della Torah e della Tefilah l'Ebreo diventa partner di D-o nell'azione della creazione".

Mentre siamo in esilio, però, pronunciamo parole senza essere in grado di comprenderne l'effettivo potere creativo. Così come, in generale, diventiamo insensibili all'atto di creazione, al flusso costante delle lettere in tutti gli esseri viventi.

L'esilio di cui parliamo è "l'esilio dell'anima ebraica, l'apparente perdita dell'identità ebraica" in tempi moderni, che si può paragonare ad un "esilio spirituale", in cui l'anima è addormentata mentre gli occhi interiori sono chiusi alla realtà.

Potenzialmente invece siamo in grado di vedere "i nostri segni" (אותותינו *ototaynu*), intendendo sia i segni che appaiono nella forma di meraviglie soprannaturali come manifestazioni della Trascendenza e che rimangono nascosti durante l'esilio tra le forme della natura, sia i segni espressi in forma di lettere dell'alfabeto, le lettere della Torah e della Tefilah.

Quello che a me sembra voler proporre l'opera di Jano è di riprendere contatto con la santità delle lettere in un'epoca di esilio dell'anima ebraica ed avviarci tramite la capacità di risveglio prodotta dall'arte verso un rinnovato impegno di *Tikkun Olam*, di riparazione del mondo.

L'aspetto polveroso, antiquario dei libri utilizzati da Jano, la ruggine che copre di una patina resistente il ferro da cui ricava con un doppio procedimento, in positivo e negativo, le sue lettere o le citazioni dai Salmi e dalle Scritture fanno sì che il contatto con la santità innata delle lettere e della nostra vita sembri emergere da un passato che stenta a dialogare con il presente, da una capacità di simbolizzazione ormai lontana dalle pratiche della contemporaneità.

Proprio qui cogliamo con precisione il valore spirituale e la profonda ebraicità ed attualità dell'arte di Jano. L'arte infatti, per mezzo dell'artista che traduce in opere, in visibile i pensieri e le emozioni, favorendo l'unione dei livelli di *chochmah* (saggezza e pura energia) e *binah* (intelligenza e pura ricettività) con *daat* (conoscenza), può essere uno strumento efficace del propagarsi della *Shechinah* divina (letteralmente da dimorare, assestarsi, l'aspetto femminile, irradiante della divinità che prende dimora in noi), può ridestare l'anima che dorme, ridare vitalità alle nostre menti, riportare in armonia e integrare il nostro mondo interiore con quello esterno, ripristinare uno spazio del sacro nella nostra esperienza.

Alimentando la nostra identità ebraica rendiamo possibile non solo un progetto generale di *Tikkun Olam*, un progetto universale perché riguarda l'intera umanità, ma il ritorno a "casa" per molte anime ebraiche esiliate.

3. AUTORITRATTI: IDENTITA' E MEMORIA

L'insistenza con cui Jano ha realizzato il proprio autoritratto, in un grande numero di repliche e variazioni, ci parla dell'identità e della memoria.

Il tema è perfettamente innervato nel corpus dell'opera dell'artista che tutta intera ci parla del possente legame con la propria storia passata, presente e futura, una storia individuale, di cambiamenti e adattamenti, di conservazione e mutazioni, che però a ben guardare è anche emblematicamente specchio di una storia collettiva, quella di un popolo che ha attraversato molte regioni, della terra e dello spirito.

Qui il peso e perfino la drammaticità del tema identitario emergono nell'ossessione del gesto con cui Jack ripetutamente si propone di tradurre in visione, in forme percepibili e comunicabili i lacerti e le

⁴ Yitzchak Ginsburgh, *Living in Divine Space: Kabbalah and Meditation*, Linda Pinsky Publications, 2003

illuminazioni di un'immagine di fatto inespugnabile ed indecifrabile nella sua pienezza, un'immagine la cui sostanza dimora ben oltre i riflessi inviati dallo specchio, in territori e domini nei quali si nutre e matura il senso dell'esistenza di ogni individuo.

Così l'artista s'interroga ed interpella tutti noi al contempo sulle molte sembianze e sui diversi volti e nomi che assumiamo nel momento in cui proiettiamo sul mondo quelle domande originarie che sostengono la ricerca della verità ed il senso radicale della nostra esperienza.

Ecco perché ognuno dei ritratti porta un nome diverso: Jack, Jano, Zenu, ecc., benché tutti siano riconducibili alla medesima fonte. Molti nomi per un solo volto, quello dell'artista in cui s'incarna l'irriducibile complessità delle diverse anime che vivono in lui come in ciascuno di noi e attraverso il quale viene illuminata la materia psichica più profonda di un'identità cresciuta nell'alveo di tradizioni, memorie ed esperienze che mal sopporterebbero tuttavia di essere ridotte a categorie di facile classificazione.

Non c'è dubbio che l'identità *mizrachi* di Jano sia espressa con vigore nel suo lavoro, come un valore che non accetta di essere nulla di diverso da quello che effettivamente è, un'indiscutibile e inalienabile verità, un retaggio culturale che introduce una sfida a certe categorie della modernità, per esempio quelle che vorrebbero una dicotomia tra orientale e occidentale, tra laico e religioso, e così via, come se alla fine si dovesse comunque semplificare e scegliere tra una cosa e l'altra, senza sfumature o ibridazioni, concetto è stato usato per il lavoro di Jano.

Egli infatti ricorda spesso di essere venuto in *Eretz Israel* dal Marocco, e della tradizione culturale ebraica marocchina indubbiamente la sua opera è impregnata. Il confronto tra la propria tradizione e le altre, a partire probabilmente da quella ashkenazita interna all'ebraismo stesso, che in Israele ha determinato i caratteri essenziali dello Stato, così come quella araba, ma più in generale la cultura contemporanea occidentale è un tema molto sentito dall'artista. In che modo esse possono essere vissute contestualmente, in che modo possono ibridarsi, coesistere senza che l'una debba elidere, offendere o considerarsi offesa dall'altra? Come si può inoltre essere assolutamente contemporanei senza tradire lo spirito nativo e la ricchezza della propria storia, come si può essere laici pur pregando?

La strada intrapresa da Jano ci mostra che questa possibilità non solo esiste, ma può dare ottimi frutti. Poiché sono proprio le nostre radici più profonde a fecondare l'attualità e a fare della contemporaneità il terreno di prova e di sperimentazione di nuovi, inediti significati.

Tutto ciò che l'artista crea è dunque essenzialmente il portato artistico di due fattori, *memoria e identità culturale*, attraverso i quali tradizione e innovazione si confrontano costantemente nel tentativo di definire il senso della condizione presente, proiettandone l'attualità verso il futuro.

L'assemblage degli autoritratti presentati anche nella mostra veneziana in una installazione che ne vede molte decine accostati su una grande parete di mattoni ha un forte impatto emotivo su chi guarda e assume i tratti di un suggestivo invito ad entrare nello spirito del viaggio compiuto da Jack Jano. Che certo di un viaggio si tratta e di una prova che vanno ben oltre la stessa questione fin qui posta, per quanto importante, dell'identità.

E' questo un viaggio pieno di incognite verso la realizzazione dell'autocoscienza e una sfida al tempo, attraverso quella che Alberto Boatto, riferendosi alla pratica artistica dell'autoritratto, ha definito una "protratta e impietosa inchiesta condotta fin negli strati riposti del proprio essere"⁵ e ancor più forse si tratta, come ha scritto Letizia Gilardino, di "un'assicurazione contro la scomparsa definitiva, uno strappo al silenzio della morte".⁶

⁵ Alberto Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, 2005

⁶ Letizia Francesca Gilardino, *Catturare l'immagine nello specchio*, Università degli Studi di Torino, Academia.edu.

E' evidente del resto che, come sostiene Jean-Luc Nancy, un autoritratto non può essere "solo una foto d'identità, una foto segnaletica" senza toccare "un'intimità che si porta in superficie", sempre e in qualunque modo.

L'autoritratto infatti va senza paura alle origini dell'lo, portando in superficie e rielaborando le inquietudini connesse al senso della nostra identità, alle domande che razionalmente non riusciremmo neppure a formulare.

Solo superando le nostre fragilità riusciamo ad esplorare la nostra interiorità, a far emergere il racconto della nostra esistenza, a confessare i nostri cuori e i nostri stati mentali, come ebbe a dire Frida Kahlo: *"Dal momento che i miei soggetti sono sempre stati le mie sensazioni, i miei stati mentali e le reazioni profonde che la vita è andata producendo in me, ho di frequente oggettivato tutto questo in immagini di me stessa, che erano la cosa più sincera e reale che io potessi fare per esprimere ciò che sentivo dentro e fuori di me"*.⁷

Attraverso i ritratti Jano apre una finestra altamente significativa sull'architettura psichica del suo lavoro o se si preferisce sulla pratica trasversale autoanalitica che lo sostiene, come credo sia per ogni artista autentico, consentendogli di governare positivamente le molte anime e identità, nostre e altrui, che si incontrano e si intrecciano dentro di noi, riportandole ad una sorta di miracoloso equilibrio nell'opera, per sua natura sempre multi-verso e aperta alla proliferazione del senso.

1. העיר ההפוכה

מחוות האמן דומה לזו של ילד. מיידית, ישירה וחסרת פשרות, מסוגלת להפוך על ראשה ובהרף עין כל נקודת מבט ולהציב במקומה מבט אחר שנע אל מעבר לדנימיקה היומיומית של הראייה. העיר ההפוכה במיצב הגדול של זאק ז'אנו מציעה לנו דומה להביט ללא דעות קדומות, היא מעניקה למובן עצמו אפשרויות נוספות ומפנה מקום למשמעויות שטרם היו. מהי היא בעצם אמנות אם לא שאלה אודות המובן, חקירה אינסופית סביב השפה והעשייה ששואפת לגלות את העצמי ואת העולם באמצעות הרמיזה העקשנית על אותה פיסת מציאות שאיננה מתממשת במלואה בתחום הנראות?

עבודתו של ז'אנו הינה אם כן יותר מכל פרקטיקה של הבלתי נראה, תנועה בלתי פוסקת של המחשבה לעבר אותו מרכז מסתורי ממנו זורח הדימוי, אשר מאיר את אפלת החומר ומעניק לו צורה ושדרו נמסרים המובן וריבוי היחסים הרומזים לנו פעם נוספת על השקפת עולם אפשרית. יצירתו של ז'אנו, שמהפכת את מנגנון הבנאליזציה היומיומי אשר באמצעותו אנו נוטים לגבש, במסגרת כללים קבועים, את עולמנו הדימויי, היא ביטוי של חירות פואטית בלתי ניתנת לערעור, שמבוססת על מחשבה אותה לא ניתן להציב או לקשור בשום תבנית קבועה מראש. באופן זה יצירתו איננה נסוגה לתוך רגיעה, ובמקום לקבל על עצמה גורל של אובייקט הכרוך בהשטחת משמעויות ובחיסול עצמי בתוך עולם של סחורות, היא מוסיפה לחשוף עבורנו חושים ועקבות של אמת אפשרית תוך שליחת אותות של מובנים.

העיר ההפוכה של ז'אנו מציגה את עצמה כחווית דעת עמוקה אשר שפת הביקורת וההיקש יכולה לחצות אותה אך בשום מקרה איננה יכולה למצות אותה מפני שהיא מייצרת תמיד נוספות - משמעויות נוספות בלתי צפויות - ומאלצת אותנו לחשוב, או יותר נכון לגבש "תאוריה" (ביוונית: *theorein* = להתבונן), "לראות", "לראות-לתוך" משהו שישנו, אך שאינו יכול להיות מוסבר ומפורש לחלוטין. בכך למעשה טמונה עצמתה של האמנות, כאן אצור הכוח שלה ליצור דימויים אמיתיים.

למחוות ההיפוך יש נציגים מכובדים באמנות המאה ה-20, החל ממרסל דושאמפ ועד ציוריו ההפוכים של ג'ורג' בסליץ או למיצב Device to Root Out Evil של דניס אופנייהם שהוצג בשנת 1997 בביאנלה בונציה. במיצב זה, הבנוי מפלדת מגולוונת, מתכת מחוררת וזכוכית ונציאנית, ניסה האמן לייצג כנסייה כפרית הפוכה אשר מונחת בשיווי משקל על גבי הפעמון, כאילו הונפה בידי כוח אדיר והונחה שוב באותו מקום כאמצעי, אולי קמע, לעקירת כוחות הרוע.

⁷ Frida Kahlo, *Frida by Frida: Selection of Letters and Texts*, RM Verlag SL, 2006

לבסוף, כדאי להזכיר את התערוכה Recto Verso שהוצגה בקרן פראדה במילאנו ב-2015-2016 והציגה מבחר אמנים בגליאיים ומתחומים שונים, בניהם Carla Accardi, Louis-Léopold Boilly, Gerard Byrne, Enrico Castellani, Sarah Charlesworth, Daniel Dezeuze, Lucio Fontana, Llyn Foulkes, Philippe Gronon, Roy Lichtenstein, Matts Leiderstam, Gastone Novelli, Giulio Paolini e Pierre Toby אשר התנגדו למוסכמה המחשבתית לפיה הציור הוא מוצר אמנותי פרונטלי (recto) וזאת על מנת לחקור את המשמעויות החבויות ברטרו (verso) ובכך הציעו היפוך לגישה המסורתית בציור.

בהקשר לעבודתו של ג'ורג' בסליץ, אקילה בוניטו אוליבה (Achille Bonito Oliva) כותב כי האמן הגרמני "מעביר את ערכו של הציור עצמו להיפוכו. משמעותה של פעולת ההיפוך במקרה זה איננה שינוי פשוט בסדר המובנה של השפה ובתחביר הייצוגים למטרת יצירת סדר פורמלי חדש - מחווה מוסכנית ופוליטית שמטרתה להפוך את היצירה ולנסות, מתוך עמדה אנרכיסטית אומללה, להוציאה מכלל שימוש. מדובר לעומת זאת בשינוי מטונומי, מאד פיזי, שמציע אמן אשר החליט להשתמש ביכולת טכנית מסוימת לא על מנת להפוך את הציור אלא את פעולת הציור. בסליץ מתייחס להיפוך הציור כתהליך היצירתי עצמו... בסופו של דבר, האמן מייסד יקום שלם אשר מאוכלס בדימויים שמעוררים חשד לקיומה של נוכחות רחבה יותר. משימתו של האמן הופכת להיות משימת הרחבה והתרחבות ולהגשמת מטרתו הוא רותם את כל כוחותיו"⁸. באופן דומה, מטרת מחוותו של ז'אק ז'אנו איננה להשיג אפקט של "היפוך אנרכיסטי של הדימוי", אין לפרשה מתוך המימד הפרובוקטיבי של הרצון להדהים או למוטט מוסכמה וויזואלית כלשהי, אלא מתוך פרוספקטיבה של הבניית סדר חדש, בר-ביצוע - זכות שהאמנות שומרת לעצמה. העיר ההפוכה של ז'אנו מציעה אופן הסתכלות חדש לא רק לצופה עצמו, אשר מוזמן להביט ביצירה ולקלוט מתוכה משמעויות נוספות, אלא גם לאמן עצמו ביחסיו עם עשייתו. התגבשות המבט החדש מעודדת אותו ליצוק לתוך תהליך היצירה שלו את כל האלמנטים מחוללי המשמעות אשר יכולתו הטכנית, הידע שלו בחומרים והתבונה שלו מאפשרים לו ליישם, וכל זה במטרה להרחיב את אופק הידע שטמון ביצירה. אולם בין העיר שז'אנו מציע לנו לבין המודל הנפוץ בתרבות המערבית המודרנית שבאמצעותו אנו מורגלים לחשוב אותה, אין מין המשותף. העיר של ז'אנו היא עיר קדומה מאד, עיר של רוח, ארכטיפ המושרש בזיכרון החי והנושם של המדבר אשר בו חושל עם ישראל. ואכן כמעט תמיד היא לובשת צורת מחנה מעגלי או חאן שנבנה לגונן על בני אדם, בעלי חיים ורכוש ושבתוכו בוערת אש לילית המאפשרת את מנוחת הגוף. עיר מעגלית מאדמה, שעווה, אש ומתכת, המסמנת את מרחב השיתוף החברתי על ערכיו הקולקטיביים, מקום של תרבות והתאספות סביב סמלים שמייצגים באופן מיטבי, עד היום, את ערכים אלו. וצורת המבנים, לרוב קשתית, המונחים כחגורת הגנה למרחב הפנימי/החיצוני, מעוררת בגלוי את דימוי קברי הצדיקים, חכמי התלמוד שהניחו את היסודות התרבותיים והחומריים של ישראל. לפי פסוקי ספר משלי ובהתאם למושג הספירות הקבלי, הצדיק הוא למעשה יסוד העולם כולו. אמנותו של ז'אנו, המחוברת בקשר עמוק ליהדות ובמיוחד למסורת המזרחית, מלמדת אותנו כי עבודת הבריאה האלוהית אמנם הושלמה ביום השביעי, אולם ביום השמיני החלה עבודתו של האדם, עליו הוטלה המשימה להמשיך את הבריאה באופן אחראי ומתוך מודעות כי משמעותה של כל פעולה אנושית חורגת מהפונקציונלית והחומריות שקריטריון הכורח מכתוב, והיא נטועה בתוך מוסריות מסדר עליון ובאידיאה של יופי אשר מגולמות בנברא עצמו. קורת גג למגורים, בית כנסת לתפילה, תנור לחימום ולבישול, מצבה לקידוש החיים הטובים שניתנו לנו, כל זה איננו רק חיצוניות, עולם של מופעים, או החומריות המזוקקת של הקיום, אלא מכלול שניתן לשלבו לתוך סדר אחר ורוחניות עמוקה, אותה רוחניות שנובעת מעץ החיים אשר בו כל דבר משתנה וכל דעת אמת מוצאת את מקומה. גם בספר משלי עץ החיים מתואר כ"פרי צדיק" (יא ל) או כ"תאנה באה" (יג יב). והביטוי משולב ביצירה לסימון בתי כנסת וישיבות, שז'אנו מציב בין שאר מבני העיר המעגלית.

8 Achille Bonito Oliva, *Quella pittura a rovescio capace di creare un nuovo ordine*, La Repubblica 17.01.2005

מצבות הצדיקים שעוטפות את עירו של ז'אנו מייצגות אם כן לא רק את פירות הצדיקים בהם זכינו אלא גם את תאוותינו שהתממשו. מצבות אלו הן שורשים, יסודות הנטועים היטב באדמה שמתוכם אנו ניזונים עד היום.

ולכן האמן מציע לנו – באמצעות ההיפוך – אופן הסתכלות אחר והבנה חדשה של אותה המציאות. הוא מדגים כיצד הארכיטקטורה של עם ישראל מתגבשת כמו שורש תת קרקעי שמזין לבלוב ומייצר חיים חדשים, ידע חדש, השקפות חדשות.

אדמה חדשה חובקת שורשים אלו והם יסתעפו בתוכה, יזינו אותה ובעתיד גם ישנו אותה. אמנותו של ז'אנו היא יהודית במובהק ולא רק משום ההתייחסות הברורה לתרבות ולמסורת הדתית-חברתית היהודית, אשר אותה תיארו בקצרה, אלא בעיקר משום היותה ביטוי של אתיקה המבוססת על האופן בו היהדות תופסת את יחסיו עם המציאות, תפיסה אשר מטילה עלינו את משא הבריאה המתמשכת שנועדה להשלים את עבודת הבורא, וזאת ממקום של הערכה והודיה על מתנת האדמה שהוענקה לנו למשמר ולא כדי שנהיה אדוניה הבלעדיים, וחובתנו אם כך להגן על מתנה זאת ולהעבירה לילדינו שמורה ומשפרת מדור לדור.

התשווקה ליצור או "לבנות" מפורשת על ידי ז'אנו כמצווה וכשיר הלל לבריאה עצמה ומתוך פרשנות זאת הוא אכן מציב אותה במרכז מעשה האמנות שלו.

עניין רלוונטי במיוחד מעוררת, לטעמי, גישתו של ז'אנו לחומרים ממוחזרים כמו השלדים מברזל חלוד והאבנים מהם הוא יוצר את האובייקטים השונים אשר בהם הוא מפיח רוח חיים. חביב עלי הרעיון שניתן ליצור ללא בזבז ואפילו ליצוק ערך חדש בחומרים ובחפצים שנזרקו אך בתוכם אצור עוד זכרון ומשהו נאצל מהם, כמו אופניים ישנים שלא רק שאינם עוד בשימוש אלא גם שימוש עתידי בהם הוא בלתי סביר מפני שאבנים גדולות הוצמדו לגלגליהם והשלדה כוסתה בנוצות.

ביצירותיו של האמן הישראלי, גם בציורים וגם בפסלים, הארכיטקטורה, כאופן ביטוי של עשייה קונסטרוקטיבית ולא הרסנית, מקבלת תפקיד מרכזי במכלול ונפגשת בהכרח עם הרעיון של בית, ובהרחבה עם זה של עיר, אשר נתפסת כבניין חברתי שמקורותיו קדומים. כפי שראינו, מבנה יכול להיות הרבה דברים: קבר צדיק או של חכם אחר או קבר של שייח (תוך הפרכת סטריאוטיפים מסויימים אודות ניגוד יהודי-ערבי משוער), מקדש שהוא יעד לעלייה לרגל, אכסניית דרכים לחניית לילה או קמין עליו מבשלים ארוחה, בית כנסת לתפילה, ישיבה או מדרסה ללימוד, וגם קופסת צדקה פשוטה. מדובר למעשה בנקודת ריכוז חשובה של סמלים, של מיזוג והפצת ריבוי המשמעויות. בנוסף לכך, הקבר לעולם לא מייצג את קץ הקיום אלא את המקום הסמלי שבו החיים פוגשים את נצחיות ההווה, כלומר מקום מלא חיות שבו החוויה הגשמית של האדם מגיעה לרמת שלמות, בדומה לבית שמייצג גם את חום המשפחה, ההגנה והבטחון וגם את עקרון אחוות הקיום עם הזולת.

הארכטיפ החי, אשר מכיל מגוון אדיר של חוויות היסטוריות ושל מסורות תרבותיות שונות וסמלים שונים שעם הזמן התפתחו והשתרגו אחד בשני על מנת שיוכלו להתקיים זה לצד זה, ארכטיפ זה שבא לידי ביטוי ביצירות האמן הוא ללא ספק ירושלים, העיר הייחודית בה האמן התגורר במשך שנים שמהווה דימוי מובהק של המפגש הסבוך של זהויות.

אולם העשייה אשר במובנים רבים מדגימה לטעמי את רוחו של זאק ז'אנו היא בחירתו מלפני עשרים שנה לרכוש מבעלי קרקע ערביים חלקת אדמה פראית סמוך לשלומי, אחד האיזורים היפים ביותר של הגליל העליון, ידוע כיום בנופיו המרהיבים, אך בתקופה ההיא היה איזור קוצני ושורץ נחשים. וזאת כדי לבנות, יום אחר יום במשך 18 שנים רצופות, בית לו ולמשפחתו, בית אשר במשך השנים השתנה והתרחב בהתאם לצורכי השעה.

גם במקרה זה ז'אנו מיישם את גישתו כלפי החומרים המצויים במקום והשימוש בהם והוא מארגן אותם לתוך צורות חדשות וחיות. חלק מהחומרים בהם השתמש הגיעו למשל מירושלים, עיר מגוריו הקודמת, והיוו אלמנט מאחה בין העבר להווה בחייו של האמן לעומת חומרים אחרים שנמצאו באיזור עצמו נטולי שימוש. מדובר בתהליך עבודה (**Work progress in**) אותנטי שמתפתח ללא הפוגה ומזהה את מרכז העשייה עם התשווקה לעצב חוויה המסוגלת להפעיל מתוך מעמקי הנפש מחשבה אתית אך גם אסתטית, אשר בתוכה האמנות והחיים מתשלבים בהרמוניה ומהווים אחדות.

להגות באפשרות לעצב נוף, להקים בית בשתי ידיים, לייסד את המקום בו אנו חיים, להתגורר בו עם כל הרגשות שלנו ולהתיך לתוכו את כל תקוותינו וצפיותינו, לטעון אותו בחוויות החיים וצעד אחר צעד לעשות ממנו מקום של קיום וזיכרון. משמעותה של עשייה זו היא נתינת צורה לנסיון האתי והאסתטי, וזאת משום שבסופו של התהליך ניתן לראות בחותמת שאנו מותירים בנוף עשייתנו את ההגשמה המלאה ביותר של הקיום שלנו, כמו פרוייקט של עולמנו הפנימי ומקור להשראה.

ההתבוננות בנוף היא למעשה בלתי נפרדת מהחיים בתוכו. במקרה שלנו, על מנת לשאוב השראה האמן כיוון את מבטו לתוך עצמו ולחוץ ממנו, אך בסופו של דבר, תרגיל דומה צריך לערוך כל אדם. באופן זה הנוף חומק מתבנית מובנת מראש, ממסגרת חיצונית ופשטנית, שלעיתים נדמה כי הוא נוטה להתקבע בתוכה, והופך להזדמנות מחודשת ואמיתית להתגורר במרחב מורכב ורב מישורי, מרחב שבו אתיקה ופוליטיקה נפגשות עם האמנות והחיים, האנושי והאלוהי.

כמו שכתב פסואה, "לנופים יש נופים בתוכנו. לכן כאשר אני מדמיין אותם אני בורא אותם, אם אני בורא אותם הם קיימים; אם הם קיימים אני רואה אותם כפי שאחרים רואים אותם. החיים הם מה שאנחנו עושים מהם. המסעות הם האנשים שעורכים אותם. מה שאנו רואים זה לא מה שאנו רואים אלא מי שאנחנו".⁹ לכן נוף ממשי קיים רק אחרי שהוטמע בו זכרון, ועל מנת שזה יקרה נחוץ מעשה חקר אמיתי המסוגל לייסד מערכת יחסים. הרי הנוף הוא לעולם לא רק מה שמתגלה במבט ראשון, להפך, לרוב הוא מה שאינו גלוי בו, ואת זה בדיוק מתאמצת האמנות לקלוט כשהיא מנסה לחשוף נופים: ההד הפנימי והאלם של מקום מסוים, שמתוכו בוקע צליל הקדם של הדברים. נוף הוא גם תמיד מרחב פתוח למטמורפוזות, לשינויים, הוא תנאי לנפש והזמן של קיומנו.

מכאן משתמע כי ביצירה זאת, בה חיים ואמנות חופפים במלוא עצמת החוויה, ז'אנו נטל על עצמו אחריות מוסרית ברורה בכך שהוא הנגיש את הנוף האישי שלו, את אותה צורה בלעדית שהוא עיצב לעצמו, למשפחתו ולחבריו, לכל אחד ואחת אשר מוזמנים להתבונן ולצלול לתוך ממלכת היצירה.

ברור כי גישה זו מכניסה למשחק את מורכבות היחסים בין מה שנמצא בתוכנו לבין מה שנמצא מחוץ לנו. באמצעות התכת משמעויות וערכים הנטועים במקום ובהיסטוריה ושכרוכים ברוחניותו של היחיד ושל הקולקטיב אליו הוא משתייך, ניתן להעניק לנופינו הפנימיים צורה מוחשית.

במובן זה הנוף הוא תמיד המצאה ותגלית. לא מדובר לעולם בתהליך חושי טהור, אלא בחוויה רוחנית והתבוננותית אותנטית, וכפי שרומז לנו זאק ז'אנו, מדובר בחווית גילוי שבה ההבנה הפשוטה של מה שיש מתעצמת באמצעות סדרת תובנות ופתיחות חדשה למובנים אפשריים, חלקם בלתי צפויים.

2. אותיות וסימנים

אחד מהמאפיינים המכוננים בעבודתו של ז'אנו הוא השילוב של אותיות הכתב העברי ביצירותיו. מאפיין, אשר לטעמי קשור מעט או רק על פניו לשימוש שהאומנות העכשווית והאוונגרד עשו באותיות ובכתב מתחילת המאה ה-20 ועד היום. כאן, לעומת זאת, אנו נפגשים במיסטיקה של השפה שמונחת ביסוד היהדות עצמה ובתוכה מוצאת את ביטוייה המירבי.

האמן עצמו מדגיש כיצד היבט זה תואם בעקביות את הפרויקט הפואטי שלו, אשר נבנה סביב הרצון להשאר אותנטי ונאמן לתרבות אליו הוא שייך, פרוייקט אשר במקרה של היהדות שואב את כוחו מהערך הסימלי והמיסטי של המילה.

מחתיכות ברזל, ממצבורי ספרים מאובקים, משאריות חומרים שונים, מפיסות מתכת חלודה שהזמן חרט בהם סימנים ומחומרי בלאי, ז'אנו יוצר אם כן סימנים אחרים, ערימות של אותיות, של סימנים ומקיים יצירת מופת שמחוברת ישירות לשפת הבריאה. באופן זה האמן מתפלל בעודו יוצר, מרחיב ומותח את מעשה הבריאה האלוהי אשר מתחיל באל"ף ב"ת.

בהקשר זה מצטט יחיאל אריה מונק מדברי רבי דב בער המגיד ממזריטש: "ידוע בספרות הקבלה כי אותיות האלף בית נבראו לפני כל דבר אחר. ומאותו רגע, הקדוש ברוך הוא ברא באמצעות האותיות את כל העולמות. וזאת המשמעות החבויה של המשפט הפותח של התורה, "בראשית ברא אלוהים את - אל"ף ת"ו", כלומר האקט האלוהי הראשון היה בריאת כל האותיות מאל"ף ועד ת"ו".¹⁰

מונק מסביר באמצעות ציטוטים מספר יצירה, שחשיבותו בעולם היהודי שניה אך ורק לתלמוד, כי עשרים ושתיים האותיות הקדושות הם "כוחות רוחניים קדומים רבי עוצמה" שבאמצעותן מביע האל את רצונו בבריאה.

לכן האותיות נשארות טעונות באנרגיה טרנסצנדנטלית שקושרת את האנושות להגיון הפנימי של הדרך המובילה לאחרית הימים.

⁹ פרננדו פסואה, ספר האי-נחת, Feltrinelli, 2013.

¹⁰ Yechiel Aryeh Munk, *The wisdom in the Hebrew Alphabet. The Sacred Letters as a Guide to Jewish Deed and Thought*, Brooklyn, N.Y., Mesorah Publications, 1983 - 1995

גם עבור ז'אנו האותיות הן הרבה יותר מסימנים פשוטים המייצגים צלילים, הן סמלים (גם בעלי ערך מספרי, וכפי שמלמדת הגימטריה ניתן ליצור מהם שרשראות של משמעויות חדשות) אשר לצורתם והגייתם וכן מיקומם הספציפי ברצף האלפבית יש ערך נוסף "אחר", וזאת משום שהמילים שנוצרות מהאותיות "מתקמות כל אחת מהן במרכז של קוסטליה רוחנית ייחודית, הן מקודשות בפני עצמן, הן אוניות שנושאות בתוכן את אור האינסוף".

המילה *אות* עצמה, אשר מקורה ככל הנראה מהשורש א.ו.ת (במובן של סימן מוחשי), מציינת סימן (מילולי או מטאפורי) כמו דגל, עמוד, מונומנט, מיצב, מופת, הוכחה וכו', אך גם חותם, נס, סימן וסמל וגם סמל של האל, התגשמות מסוימת או ייצוג, אמצעי איתו ניתן לייצג באופן וויזואלי ומוחשי מאורע כלשהו שמצביע על נוכחות אלוהית.

כדי להתחיל להבין את המשמעות של האות העברית עלינו אם כן להתייחס קודם כל להשקפת העולם היהודית, למורכבות התורה והכתובים, אשר שם אנו מוצאים קשת אדירה של משמעויות למילה *אות*, קשת שמתפרשת על ספרים רבים: בראשית, שמות, במדבר, דברים, יהושע, שופטים, שמואל, מלכים, ישעיה, ירמיה ויחזקאל וכן בספר תהילים, איוב ונחמיה. בעבודותיו של ז'אנו עם האותיות מהדהדת מודעות זאת שרק מי שמצוי בתוככי המימד הרוחני היהודי מסוגל להשיג אותה ולשוב מתוכה. האותיות הן אור תכלת השמיים, האור שמבדיל בין יום ללילה, שבנוסף יכולות לסמל ולסמן גם את הימים, השנים ואת עונות השנה. האות היא הסימן שהאל שם על קין כדי שאף אחד לא יהרגהו. האות היא סימן לברית שנכרתה בין אלוהים וכל בן בשר על פני האדמה, סימן למכות מצרים (וְהָרַבְתִּי אֶת-אֲתֹנִי וְאֶת-מוֹפְתֵי), לדם (וְהָיָה הַדָּם לָכֶם לְאֵת, עַל הַבָּתִּים אֲשֶׁר אֲתֶם שָׁם), לברית מילה (וְהָיָה לְאֹת בְּרִית בֵּינִי וּבֵינֵיכֶם) וגם לשמירת השבת (אֵת שַׁבְּתִי תִשְׁמְרוּ כִּי אֹת הוּא בֵּינִי וּבֵינֵיכֶם לְדֹרֹתֵיכֶם).

העולם עצמו נברא בתנועת המילה הדבורה – הרוח האלוהית.

המדע גילה רק לאחרונה שהתנועה היא מהותו של כל דבר ובתחום הרפואה מחלות רבות מאובחנות ומטופלות באמצעות ויברציות. לפעמים חייבים להביט לאחור, אל ההתחלה, אל הבריאה עצמה על מנת למצוא תשובות. חכמי ישראל לימדו כי הרפואה נבראה בטרם הופיעה המחלה.

נדמה כי פסליו של ז'אנו מהדהדים גם הם בתנועות וברטט הקדום של אותיות היסוד שבבסיס בריאת העולם ושבאמצעותן נתן האל צורה לכאוס וחילץ את הקיום מן האין קיום, כפי שמציין ספר יצירה. העולם, לפי הקבלה, מורכב מעשר ספירות (מילה הקשורה למילים ספר, מספר וסיפור, כולם מאותו שורש פ.ר. המשמעות הבסיסית היא גילוי האלוהות), אך במערכת סמלים מקבילה, הוא מורכב גם מ-22 אותיות/עיצורים של האלפבית העברי, באופן שהאותיות והספירות ביחד מהווים את "שלשים ושתיים נתיבות פליאות חכמה" (ספר יצירה א א).

לפי שולם, הסימבוליזם הכפול של הספירות והאותיות יוצר הקבלה בין בריאה להתגלות, אולם עבור המקובלים שני רעיונות אלו הותכו זה בזה: הבריאה הינה התגלות וההתגלות היא בריאה. השקפה זו, המובלעת במסורת התנכ"ית, מסייעת לנו להבין כיצד יתכן שאמצעי ההתגלות (האותיות) הם למעשה אות הכלי שבאמצעותו אלוהים ברא את העולם. גם לדעתו של הרב יצחק גינזבורג, נשיא ישיבת עוד יוסף חי ביישוב יצהר בגדה המערבית וראש עמותת "גל עיני", אותיות היהודי הן אותיות התורה והתפילה. אותיות התורה הן "אבני הבניין של היקום. כל אחת מעשרים ושתיים האותיות העבריות מהווה בפני עצמה ערוץ שמחבר את האינסופי לסופי. כל אחת מהן תואמת רמת ריכוז ספציפית של האור הרוחני ושל כוח החיים. צורתה של כל אות מייצגת את הצורה הפרטנית שלה בטרנספורמציה של אנרגיה לחומר... כל אות שעולה במחשבה ומשתלבת במילה נובעת מתוך המהות האינטימית של השכליות והרגשות של הנפש..."¹¹ כשאותיות התורה מצורפות למילים הן הופכות לבתים אשר "מקבלים את הכוח להפיח חיים אפילו ביצורים פיזיים", ולכן "חיי הפנימיים של כל יצור חי הם שמו בעברית". לדידו של גינזבורג, אותיות התפילה הם "ערוץ אל השמיים, חיבור בלתי אמצעי בין הנפש לאלוהים" ו"באמצעות הגיית אותיות התורה והתפילה היהודי הופך להיות שותף של האל במעשה הבריאה".

אך כל עוד אנו בגלות, אנו מבטאים את המילים מבלי שאנו מסוגלים להבין בפועל את כוח הבריאה. וכך באופן כללי אנו מתקנים לנוכח מעשה הבריאה ולנוכח זרימת האותיות הבלתי פוסקת בתוך כל היצורים החיים.

הגלות אותה הזכרנו היא "הגלות של הנפש היהודית, מראית העין של אובדן הזהות היהודית" בזמננו, אובדן אשק אותו ניתן להשוותו ל"גלות רוחנית", שבה הנפש נרדמה והעיניים הפנימיות עיוורות למציאות.

¹¹ Yitzchak Ginsburgh, *Living in Divine Space: Kabbalah and Meditation*, Linda Pinsky Publications, 2003

אולם פוטנציאלית אנו מסוגלים לראות את "אותותנו", גם במובן של סימנים שמופיעים בפלאים על-טבעיים כהתגלות הטרנסצנדנטלי עצמו, שבמשך תקופת הגלות נותרים חבויים בינות שלל צורות הטבע, וגם במובן של סימנים הבאים לידי ביטוי בצורת אותיות האלפבית, אותיות התורה והתפילה.

עבודתו של ז'אנו מציגה כמדומי לחדש את הקשר עם קדושת האותיות וזאת דווקא בתקופה של גלות הנפש היהודית. היצירה פונה אלינו וכמו מבקשת לשדל אותנו, תוך רתימת היכולת לעורר שמגולמת באמנות, לנקיטת מאמץ מחודש לתיקון עולם.

המראה המאובק והעתיק של הספרים בהם משתמש ז'אנו, החלודה שעוטפת בשכבה עיקשת את הברזל ממנו נחתכו, בתהליך כפול של תבליט והחסר, האותיות, פסוקי תהילים וכתבים אחרים, גורמים לכך שהמפגש עם הקדושה המולדת של האותיות ושל חיינו מגיח מתוך עבר שנכנס לדיאלוג עם ההווה, וזאת באמצעות יכולת סימבוליזציה שחורגת מהפרקטיקות העכשוויות.

בנקודה זאת ניתן לתפוס בבהירות את הערך הרוחני, את היהדות העמוקה ואת הרלוונטיות שבאמנותו של ז'אנו. הרי האמנות בסופו של דבר, באמצעות האמן שמתרגם לתוך יצירה, לתוך וויזואליות, את המחשבות והרגשות ומשתדל לאחד חוכמה ובינה עם דעת, יכולה להיות אמצעי מתאים להפצת השכינה האלוהית, היא יכולה לעורר את הנפש הרדומה ולהעניק חיות מחשבתית, להצביע על אחדות הרמונית אפשרית בין עולמנו הפנימי לזה החיצוני, ולחדש בחיינו את המרחב המתאים לקדוש.

באמצעות טיפוח הזהות היהודית שלנו אנו מאפשרים לא רק דרך חיים כללית של תיקון עולם הנוגעת לאנושות כולה, אלא גם את שיבתם "הביתה" מן הגלות של המוני נפשות יהודיות.

3. דיוקנאות עצמיים: זהות וזיכרון

ההתמדה שבאמצעותה יצר ז'אנו את דיוקנו העצמי בווריאציות ובהעתקים מרובים, יוצרת שיח על זהות וזיכרון.

מדובר בתמה שמשולבת במכלול עבודתו של ז'אנו אשר מבט מקיף בו חושף את הקשר העוצמתי של האמן עם סיפורו האישי בעבר, בהווה ובעתיד, סיפור אינדיבידואלי של שינויים והסתגלות, של שימור ותהפוכות. אולם מבט קרוב יותר מגלה גם השתקפות של הסיפור הקולקטיבי, ההיסטוריה של עם שחצה איזורים נרחבים גם על פני הארץ וגם ברוחו. והמשקל ואף אולי הדרמטיות של נושא הזהות ניכרים בעיקר כאן, באובססיות של המחווה שבאמצעותה ז'אנו שוב ושוב מתרגם לחיזיון, בצורות מובחנות שניתנות למסירה, את הקרעים ואת האורות של הצורה, אשר בפני עצמה ובמלאה היא לעולם חתומה ובלתי מפוענחת, צורה אשר הסובסטנציה שלה שוכנת הרחק מטווח השתקפויות המראה, בטרטוריות ובתחומים שבתוכם מתגבשת ומתפתחת תחושת הקיום של כל אדם.

חקירתו של האמן מעמידה בפנינו שאלות אודות הדמיונות הרבים, מגוון הקלסטריות והשמות שאנו מאמצים לנו ברגע שאנו משחררים לעולם את השאלות הקדומות האלו אשר רק בעצם היותן תומכות בחקר האמת והמשמעות העמוקה של הקיום שלנו.

וכאן ניתן אולי להשיב מדוע כל אחד מהדיוקנאות נושא שם אחר: ג'ק, ז'אנו, זנו וכו', וזאת אף שניתן לזהות שכולם נובעים מאותו מקור. שמות רבים לפני יחידים, פניו של האמן אשר בהם לובשת גוף המורכבות הבלתי ניתנת לצימצום של ריבוי הנפשות שחיות בקרבו, ממש כפי שהן חיות בכל אחת מאיתנו ושבאמצעותן כל החומר הנפשי העמוק ביותר של זהות היחיד שהתפתחה באפיק של מסורות, זכרונות וחוויית אותן לא ניתן לצמצמם לקטגוריות קלות לסיווג.

אין ספק שהזהות המזרחית של ז'אנו באה לידי ביטוי חזק בעבודתו כערך שאינו מוכן להיות שונה ממה שהוא בפועל, אמת בלתי מעורערת ובלתי ניתנת למסירה, מורשת תרבותית שמאתגרת קטגוריות מסוימות של המודרנה, כמו למשל אלו הדורשות דיכטומיה בין מזרח למערב, בין דתי לחילוני וכן הלאה, כאילו התכלית הסופית היא לפשט כל דבר ולבצע בחירה בין דבר אחד למשנהו, ללא אפשרות לגוונים ולהכלאות – מושגים בהם משתמש ז'אנו בעבודתו. האמן אכן נזכר לעיתים קרובות בהגעתו לארץ ישראל ממרוקו, ואין ספק כי עבודתו ספוגה במסורת היהודית מרוקאית. המפגש עם מסורות אחרות, באופן כללי עם התרבות המערבית העכשווית ובפרט עם המסורת הערבית ובעיקר עם זאת האשכנזית, שהייתה חלק בלתי נפרד מהיהדות עצמה ושהשפעתה על המאפיינים המהותיים של המדינה הייתה מכרעת, הוא תמה מאד בולטת בעבודתו של האמן. באיזה אופן ניתן לחיות בו זמנית בתוך המסורות אלו, איזה הכלאות הן מסוגלות ליצור, האם הן יכולות לחיות ברב-קיום בלי לדרוש עלבון, לבטל או לפגוע אחת בשניה? כיצד ניתן להיות בני הזמן ברמ"ח איברים בלי להפנות את הגב לרוח ה'ילידית' ולעושר הטמון בהיסטוריה הפרטית של היחיד, איך אפשר להיות חילונים ולהתפלל?

הדרך בה צועד ז'אנו חושפת בפנינו לנו לא רק כי אפשרות כזאת קיימת אלא שמימושה נושא פירות מעולים. מאחר ושורשינו העמוקים ביותר הם אלו שמפרים בפועל את העכשיו שלנו, הקרקע בה עלינו לנסות ולבחון משמעויות חדשות ומקוריות היא אותה עכשוויות.

כל מה שהאמן יוצר הוא למעשה תוצר אמנותי של שני מתווכים, *זכרון וזהות תרבותית*, כלים אשר באמצעותם המסורת והחדשנות מתמודדות בעקביות זה מול זה בנסיון להגדיר את מובנו של המצב הקיים וזאת באמצעות הקרנת העכשוויות אל עבר העתיד.

במיצב אסמבלאז' הדיוקנאות המוצג בתערוכה בונציה ערוכים עשרות רבות של דיוקנאות שהוצמדו לקיר לבנים גדול. המיצב יוצר אפקט רגשי חזק על הצופה וברגעים מסוימים נדמה כי היצירה שואבת אותו לתוכה ומזמינה אותו להשתתף במסע שזאק ז'אנו ערך. וזהו בהחלט מסע חקירה שחורג הרבה מעבר לשאלות שעלו עד כה, ככל שיהיו חשובות, אודות הזהות.

זהו מסע מלא אי-וודאות לעבר התממשות המודעות העצמית, מסע שמאתגר את הזמן עצמו באמצעות מה שאלברטו בּוֹאָטוֹ, בהתייחס לטכניקה האמנותית של הדיוקן העצמי, הגדיר "חקירה מתמשכת ואכזרית שכרוכה בהעלאת רבדים שאוכסנו במעמקי ההווה"¹², או כפי שכתבה לִטְיָצ'יה ג'ילארדיני, מדובר בעצם ב"ביטוח נגד ההעלמות הסופית, הפרת הדממה של המוות".¹³

מעבר לכך ברור, כפי שטוען ז'אן-לוק ננסי, כי דיוקן עצמי לא יכול להיות "אך ורק תמונה של זהות, תמונה שהיא תמרור" בלי לגשת תמיד ובכל דרך "לאינטימיות שעולה לפני השטח". ואכן, הדיוקן העצמי חותר ללא פחד למקורות הכמוסים של האני, תוך הצפה וארגון מחדש של מצבורי אי-נחת הקשורים לזהותנו ולשאלות שרציונלית איננו מצליחים אפילו לנסח.

רק אם נצליח להתגבר על השבריריות שלנו נוכל לסייר במחוזות פנימיותנו ולהציף מתוכה את סיפור חיינו, לחשוף את לבנו ואת המצבים הנפשיים שלנו, כמו שסיפרה פרידה קאלו: "מאחר וכל הנושאים שלי היו מאז ומעולם התחושות שלי, המצבים הנפשיים שלי והתגובות העמוקות שהחיים עצמם הפיקו מתוכי, לעיתים קרובות עשיתי לכל זה אובייקטיביזציה ויצרתי צורות של עצמי, שהיו המעשה הפן ביותר והאמיתי ביותר שיכולתי לעשות כדי לבטא את מה שהרגשתי בתוכי ומחוץ לי".¹⁴

באמצעות הדיוקנאות של ז'אנו נפתח חלון משמעותי דרכו ניתן להביט בארכיטקטורה הנפשית של עבודתו או אם נעדיף, במהלך רוחבי של אוטואנליזה שתומך בה בבסיסה. אני מאמין שכל אמן אותנטי הולך בדרך דומה שמאפשרת לו לארגן באופן חיובי את ריבוי הנפשות והזהויות שנפגשות ומסתעפות בתוכו, מה שמוביל אותו ליציקת סוג של שיווי משקל מופתי ביצירה, אשר מטבעה נוטה לרבגוניות ולפרוליפרציה של המובן.

DEVIR DAVAR: dalle rovine del Tempio alla perennità del Libro
Associazione Italia Israele, Venezia
2016

Colgo l'occasione della Giornata Europea della Cultura Ebraica per proporre agli amici che lo gradiranno un breve spunto di riflessione sulle ragioni e sul titolo delle giornate di studio da me recentemente proposte e curate insieme al filosofo Massimo Donà dell'Università San Raffaele di

¹² Alberto Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, 2005

¹³ Letizia Francesca Gilardino, *Catturare l'immagine nello specchio*, Università degli Studi di Torino, Academia.edu.

¹⁴ Frida Kahlo, *Frida by Frida: Selection of Letters and Texts*, RM Verlag SL, 2006

Milano nell'ambito delle manifestazioni per i 500 anni del Ghetto di Venezia, presso l'Auditorium di Palazzo Querini Stampalia a Venezia.

Quello affrontato è infatti un tema centrale per comprendere l'ebraismo: vale a dire la relazione profonda e vitalmente unica del popolo ebraico (am Israel) con la parola e il Libro.

Del resto non esiste alcun altro popolo cui, fin dall'antichità, si insegnasse a leggere ai bambini di pochi anni di età affinché la Parola non andasse smarrita, nonostante i divieti e le persecuzioni, creando così gli elementi portanti di un'identità.

In tale prospettiva ho voluto dedicare le giornate di studio tenutesi nel mese di Giugno a due grandi metafore incardinate l'una nell'altra: quella spaziale del Mare di mezzo, inteso come "matria", paesaggio liquido e luogo dell'abitare, fra dialogo e scontro, di cui Venezia - nella mobilità delle sue forme e nei riflessi ancor oggi visibili della sua storia - può essere per certi versi emblema e quella temporale del Libro (Sefer) inteso come insegnamento (Torah) dal quale derivano le fondamentali regole dell'etica che dettano gli obblighi di un vivere civile e comunitario, ispirato alla consapevolezza della relazione trascendente di cui l'uomo e il Creato sono espressione. Libro che sussume tutta la complessità del cammino compiuto dalla Parola (Davar) facendosi esplicita testimonianza della Speranza (HaTikvah) che un popolo ha saputo conservare nei secoli attraverso le più drammatiche vicende, attingendo al suo insegnamento.

Il nesso Devir Davar proposto nel titolo ci offre precisi strumenti interpretativi per intendere il valore assunto dal Libro nella storia dell'ebraismo e non solo.

Davar significa parola ma anche "cosa o oggetto di base", e in un senso più astratto, d'varim sono "le cose astratte o questioni".

E' abbastanza ovvio il motivo per cui "le cose", o "le questioni conseguenti" sono importanti per noi. Ma perché le parole, di per sé, sono così importanti?

Rav Shimshon Rafael Hirsch (1808-1888) ha avuto un approccio interessante a questa domanda: riferendosi al libro di D'varim, (dall'incipit "Queste sono le parole che Mosè rivolse a tutto Israele oltre il Giordano", libro conosciuto anche come Deuteronomio o "seconda legge") egli osserva che per gli Israeliti che stavano per entrare nella terra promessa, le parole di Moshe riportate in esso, riassumono ciò che i loro antenati immediati erano stati.

Quelli che le ascoltano non sono quelli che hanno ricevuto la Torah 40 anni prima al Sinai, ma piuttosto i loro figli e nipoti.

Esse dunque sono un modo per fissare tale esperienza. Una volta che gli eventi in "tempo reale" della rivelazione sono finiti e trasformati in passato, anche se quel "passato" è abbastanza recente e vi sono ancora alcuni testimoni, le parole e la descrizione sono tutto ciò che rimane per ispirare le loro azioni.

Il Davar o la "materia" del patto degli Israeliti con Dio perdura ancora, ma solo attraverso le parole che li collega alla storia.

In un certo senso, anche noi non siamo diversi da quella generazione che stava per entrare nella terra promessa: come loro, sappiamo della nostra storia solo attraverso il racconto di essa, attraverso le parole di Moshe.

Rabbi Ismar Schorsch dà una diversa interpretazione circa la derivazione e l'importanza della parola "D'varim".

Egli spiega che D'varim può venire non da Davar, ma piuttosto dalla parola "Devir".

Nel primo Tempio, il Devir era il KODESH HAKODASHIM il Santo dei Santi, di cui in Melachim (Re) I (8: 6). Da qui la parola Devir venne a significare "Oracolo", o il luogo o il santuario da cui D-o ha parlato, l'oracolo o la parola sacra, fino al libro.

Nel Talmud infatti si legge la storia di un rabbino degli inizi del III secolo in Babilonia, che rimase colpito dall'uso degli antichi persiani di utilizzare la parola Devir per indicare un libro.

Egli trovò un isolato versetto biblico che sembrava spiegare questo: nel primo Perek di Shoftim (Giudici) (1,11), si legge che un luogo chiamato Devir, nei pressi di Hebron, era chiamato anche "Kiryat Sefer". Così, abbiamo identificato la connessione tra Devir o Davar e Sefer o libro.

La parola biblica Devir, originariamente collegata solo all'architettura fisica del tempio, è diventata il termine rabbinico - molto più caricato di significato - che ci ha portato avanti per i successivi duemila anni e oltre: il libro!

La distruzione stessa del Tempio ha a che vedere con la parola poiché si dice essa sia stata causata della Sinat chinam (odio ingiustificato) degli Israeliti, che è comunemente inteso come Lashon Hara, o cattivo modo di parlare. Quindi, le parole o Devarim sono intimamente connesse con la stessa distruzione del Tempio.

Ciò definisce il carattere indissolubile e complesso del rapporto tra il Tempio, la Parola e il Libro e spiega come, nonostante la distruzione del Tempio, l'ebraismo in sé non sia mai stato distrutto, come ci si aspetterebbe di un popolo talmente identificato nel culto del Tempio e nel sistema sacrificale. Invece, l'ebraismo è sopravvissuto ed ha prosperato con una nuova enfasi: quella offerta dal Libro.

La cultura contemporanea tutta è profondamente innervata dalle radici e abbeverata alle fonti ebraiche che scopertamente o sotteraneamente la nutrono. In questa luce, se guardiamo appunto alle matrici della nostra complessità culturale, dalla Torah alle parole dei Chachamim (saggi), vediamo che esse contengono, né potrebbe essere diversamente, l'impegno a realizzare concretamente attraverso le mitzvot (precetti) quei principi pacifici, di rispetto per il prossimo, di giustizia, di regolazione e di ricomposizione del conflitto, di equilibrio con l'ambiente e la natura, di accoglienza del prossimo che oggi più che mai chiedono di essere comprese.

Si tratta ancora oggi di quell'"ama il tuo prossimo", che trova espressione in Levitico "E amerai il tuo prossimo come te stesso, io sono il Signore" (Levitico 19:18) come nell'insegnamento dato da Rabbi Akivà, il quale insegnava: "amerai il tuo prossimo come te stesso è il (più) grande principio della Torà".

Ben diversamente dall'uso che della Bibbia stessa o dei testi sacri è stato fatto o viene fatto da parte di chi ha predicato o predica violenza, odio razziale e religioso, la cancellazione dell'altro come condizione per la propria affermazione. Per questo abbiamo creduto fosse opportuno profittare dell'occasione offerta dal ricordo della fondazione del Ghetto, evento in sé assolutamente infelice e drammatico per gli ebrei, per trarre una lezione positiva che ci riconducesse a considerare l'insegnamento che viene dai Maestri.

L'iniziativa ha compreso anche, non a caso, una mostra d'arte, intitolata B'Teva (in natura) nella quale sono state esposte le opere di sei artisti italiani, tra cui, oltre a chi scrive, Tobia Ravà e l'armeno-triestino Mario Sillani Djerrahian.

L'arte infatti, più ancora di altre esperienze, può rendere incontrovertibile testimonianza di come un messaggio di tolleranza e di reciprocità possa e debba essere praticato ed ascoltato, restituendo piena dignità alla relazione tra uomini e popoli che vivono insieme, sulla stessa benevola terra. Il Mare di mezzo, oggi simbolo dell'emergenza umanitaria e di quella che fu la nostra stessa condizione ("veal sheotzetanu meeretz Mitzraim ufditanu mibet avadim" ci traesti, o Eterno, dalla terra d'Egitto e ci liberasti dal luogo della schiavitù), ci ha donato per mezzo dell'arte fin dall'antichità modelli di creatività e di socialità da condividere, ai quali ispirare le nostre azioni.

Esso è oggi certamente anche un grave monito volto al futuro, che ci obbliga ad un'etica rinnovata, preoccupata della salvaguardia del suo ruolo di tramite e scambio, perché non abbia a perdersi nulla di tanta ricchezza.

B'TEVA: PAESAGGI DELL'ESISTENZA

Il paesaggio e la concezione ebraica della Natura come Creato.

**Introduzione al catalogo della mostra per i 500 anni dalla fondazione del Ghetto, Palazzo Albrizzi, Venezia
2016**

L'espressione *paesaggi dell'esistenza* indica un'idea del paesaggio inteso come esperienza di luoghi entro cui l'uomo contemporaneo agisce, costruendo e mettendo in forma una sperimentazione etica prima ancora che estetica, dunque un paesaggio che si può considerare, con Éric Dardel, manifestazione completa dell'esistenza. Poiché, come sostiene anche Massimo Venturi Ferriolo i paesaggi "sono luoghi della totalità dell'esistenza, progetto del mondo umano, fonte di creatività e di modifica. L'uomo plasma la materia creando dimore dove sono raccolte la sua storia e la sua cultura: realizza paesaggi caratterizzati dalla contemporaneità di presente e passato".¹⁵

Dunque la contemplazione di un paesaggio è inseparabile dal vivere al suo interno. Nel nostro caso è l'artista che orientando lo sguardo a cavallo tra visibile e invisibile, accede alla sfera del senso e alla trama dei possibili significati che da essa si sprigionano, ma ogni uomo in fondo può e deve compiere un simile esercizio. In tal modo il paesaggio esce da ogni sfondo precostituito, dalla semplificata cornice esteriore cui sembra talvolta essere consegnato e diventa a tutti gli effetti una occasione rinnovata per dimorare nello spazio complesso e profondo dell'esistenza, quello in cui s'incontrano etica e politica, umano e divino.

Come scrive Pessoa, "*E' in noi che i paesaggi hanno paesaggio*. Perciò se li immagino li creo, se li creo esistono; se esistono li vedo come vedo gli altri. La vita è ciò che facciamo di essa. I viaggi sono i viaggiatori. Ciò che vediamo non è ciò che vediamo, ma ciò che siamo".¹⁶

Mentre Ermanno Olmi afferma: "Il regno della creazione è sparso su tutta la terra e gli uomini non lo vedono. Il regno invece è dentro di voi, è fuori di voi. Quando conoscerete voi stessi, allora saprete quale fu la vostra vera fonte di vita. Se non vi conoscerete allora sarete nella povertà, voi stessi sarete la povertà. Colui che conosce tutto ma non conosce se stesso, ignora tutto. Quando in voi stessi genererete ciò che avete, esso vi salverà, se in voi stessi non avete nulla, ciò che non avete vi ucciderà".¹⁷

Da entrambi gli artisti trapela l'idea che vi sia una responsabilità morale di tutti e di ciascuno nel rendere possibile il paesaggio, accedendo al *regno della creazione*. Così è senza dubbio. Il fatto che esso sia *dentro di noi e fuori di noi* sta a indicare che il vero paesaggio si dà in forma completa solo quando lo sguardo, ma anche gli altri sensi, primariamente l'udito, mettono in gioco nella relazione interno-esterno specifici significati e valori, legati alla storia e alla spiritualità dell'individuo e delle collettività cui egli appartiene, insomma il proprio *paesaggio interiore*.

Così vedere un paesaggio è sempre anche, etimologicamente, *inventare* e *trovare un paesaggio*, ovvero non si tratta mai di un puro processo sensoriale, ma di una vera e propria esperienza spirituale e contemplativa, di una scoperta nella quale la semplice comprensione del reale viene potenziata da illuminazioni e aperture di senso talvolta imprevedute.

L'immaginario stesso si configura in questo caso come un mezzo di trascendimento del reale ed estende la nostra percezione ben oltre il dato dell'oggettiva apparenza, permettendoci di cogliere le relazioni più profonde e segrete con la *Natura*.

La Natura infatti costituisce lo sfondo basilare della nostra esperienza del Paesaggio-Mondo, il luogo della relazione simbolica primaria da cui ha preso origine quel *logos* che ha dominato la civiltà del mondo pagano antico riflettendo per millenni la propria gigantesca ombra culturale sul pensiero filosofico, artistico, scientifico, in un tentativo di composizione del dualismo tra natura ed artificio che ha dominato la storia dell'Occidente ellenizzato.

¹⁵ M. Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio: il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, 2002

¹⁶ Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Fermento, 2015

¹⁷ Ermanno Olmi, *Lungo il fiume*, film documentario, 1992

La natura corrispondeva, nel pensiero come nel sentimento comune dell'uomo greco, alla realtà in cui siamo immersi, al contesto essenziale della nostra vita non meno che il principio attivo che la organizza, il *bios*, inteso in modi molteplici e variamente rappresentato.

Così, ad esempio, nell'immaginario letterario che ha dominato la nostra *Bildung* giovanile, trionfano sia l'immagine foscoliana della *forza operosa* che ogni cosa *affatica di moto in moto* sia quella leopardiana, di una natura che *madre è di parto e di voler matrigna*, indifferente alla condizione infelice delle proprie creature, ma che rinviano in ogni caso alla *Physis*, all'archetipo della Grande Madre, generatrice e nutrimento di ogni essere vivente.

Infatti la concezione della natura che ci viene dal mondo greco o ellenizzato propone una visione fortemente generativa della medesima, associata all'idea di una potenza autonoma e creatrice, spesso intesa anche come una divinità e un oggetto di culto, che - come è indicato dall'etimo latino nascor = sono generato o dal termine greco φύσις (*Physis* da *phyo* = produrre, far nascere, generare) – è in grado di dare inizio alla vita.

Tale ordine che presiede al divenire delle cose, e talvolta ne è la sostanza o l'essenza, viene a definirsi nell'Occidente attraverso una serie di opposizioni ed esclusioni, ad esempio rispetto all'arte, ovvero al regno dell'artificio, oppure rispetto alla società umana e alla storia, ossia il territorio dello spirito, anche se negli scritti dei primi filosofi greci, Talete, Anassimandro e Anassimene, non erano ancora presenti queste distinzioni, ma la natura designava la *realtà tutta*, considerata nel suo divenire e in relazione a un principio (*arché*) da cui ogni cosa deriva.

In particolare il termine *paesaggio* fa riferimento, nella concezione attuale, a un contesto o a una realtà che, partendo da quello sfondo originario, si configura ormai come prodotto finale dell'azione di diversi fattori, specificamente come frutto dell'azione concomitante della natura e dell'uomo e ciò è quanto mai palese nel termine tedesco *Landschaft* (idem nell'inglese *landscape*), che combina la parola *land*, "terra", con il verbo *shaffen*, "trasformare, modellare", per indicare, testualmente, le "terre trasformate". Trasformate dall'uomo e dalla natura, si deve intendere.

I tratti specifici di tali *Landschaften* divennero il soggetto di una nuova dimensione estetica, per mezzo della pittura di paesaggio, affermatasi nella tradizione della pittura europea dal Cinquecento in poi, quando molti artisti presero a dipingere paesaggi che tendevano a prevalere sui personaggi, ridotti a semplici figure immerse in scenari più ampi e ben definiti dal punto di vista dello spazio.

In questo senso una possibile teoria del paesaggio che ne derivi, va a radicarsi necessariamente entro una percezione dei luoghi che unisce le forme della natura, come si manifestano negli specifici territori in cui l'uomo opera e tutte le altre forme che nel corso del tempo e della storia l'uomo ha modellato trasformando le originali, com'è sottinteso anche in una certa idea di *ambiente*, parola che oggi ha praticamente sostituito quella di natura e il cui etimo appunto significa "ciò che circonda" e anche "ciò che è circondato": la biosfera, il paesaggio, le piante, gli animali, gli esseri umani nel loro insieme.

L'ecologia vuole rappresentare nel nostro tempo il tentativo di ricomporre in nuovi equilibri l'eterna frattura occidentale tra natura e cultura, mediante una difesa ad oltranza dei cosiddetti "*diritti della natura*" violentata dall'uomo, implicando una trasformazione della coscienza e una serie di passi indietro da parte dell'uomo. Producendo altresì nuove figure del paesaggio.

Oggi dunque, "per il suo diretto riferirsi alla riflessione storico-filosofica, il concetto di paesaggio è tra i luoghi teorici fondamentali di una possibile unione dei campi delle scienze umane e naturali auspicata dal pensiero ecologico, esso però al tempo stesso è uno degli esiti più tipici della frattura tra natura e cultura portata a compimento dalla modernità."¹⁸

E ancora una volta si mette il dito nella piaga, poiché una delle questioni più rilevanti e irrisolte rimane proprio quest'ultima.

Un orizzonte assolutamente alternativo rispetto al concetto di natura delineato dalla *physis* è tuttavia quello introdotto dall'ebraico *Teva* (טֵבָה).

¹⁸ Anna Re, *Definizioni di Natura, Ambiente e Paesaggio*, Torneo del Paesaggio, Iulm, Milano, s.d.

Esso ci può davvero aiutare a sviluppare una nuova comprensione delle relazioni tra uomo e natura e ci può sostenere nella costruzione di nuovi *paesaggi dell'esistenza*, radicati nella dimensione etica, nella nostra personale responsabilità in ordine ad un giusto rapporto con l'ambiente, avvertito al presente come un tema di grande rilevanza.

Attraverso l'idea ebraica della natura accediamo ad una visione - frutto indubbiamente di un radicale ed esclusivo monoteismo - che porta con sé aspetti totalmente originali, in grado di generare nuovi significati ed inedite aperture di senso anche per quanto riguarda la concezione del *paesaggio dell'esistenza* proposta all'inizio di questa riflessione.

B'Teva significa letteralmente *in natura*, ebraicamente intesa come *Creato*, concetto definibile anche con l'espressione *olam* (עולם) o *mondo*, di equivalente significato. La parola *olam*, oltre a indicare il *mondo* significa anche *eterno* e questo ci permette di intendere la specifica caratteristica del creato, dove *tempo* e *spazio* convergono in una unica solidale esperienza.

Come hanno sottolineato grandi rabbini quali Elio Toaff e Riccardo Di Segni, se si ricercano nell'ebraico biblico dei termini che corrispondano alla *physis* greca, intesa come natura creatrice, è possibile constatare come questo concetto sia praticamente introvabile.

Nessuno dei termini riferibili alla natura che troviamo nella Torah ha il significato di *produttore di vita, di entità attiva e creatrice* e comunque i termini usati sono sempre presenti in un rapporto di dipendenza da D-o.

HKBH (il Santo sia egli Benedetto) infatti è l'unico *Creatore* e la natura, considerata in tutti i suoi elementi è appunto *Creato*, concetto che costituisce uno dei fondamenti insostituibili del pensiero religioso ebraico. La Torah inizia con *Bereshit*, il racconto della creazione, e l'idea è ripetuta con grande frequenza; l'intera tradizione conferma questa concezione di fondo e stabilisce di conseguenza un originale sistema di rapporti dell'uomo con il Creato che non ha antecedenti o concomitanti nel mondo antico.

Mi soffermo soltanto sulla parola *teva* (טבע) poiché è quella comunemente usata anche nell'ebraico moderno per esprimere il concetto di natura.

Essa peraltro, derivata dalla radice *tv'*, che significa essere *immersi, penetrare, o ricevere la forma*, ha una origine postbiblica. Intesa come natura - ovvero mondo naturale - comincia ad apparire infatti nella traduzione di Ibn Tibbon di *Moreh Nevuchim* (La guida dei perplessi) del Rambam. Nell'ebraico biblico non deriva da questa radice un solo sostantivo che significhi *natura*.

La mancata condivisione, nel mondo ebraico, di una concezione sacrale della natura come entità creatrice autonoma e frutto di un determinismo causale che ha nella natura stessa le proprie ragioni è la prima diretta conseguenza di una visione di D-o come *entità trascendente* e del *mondo* come *creato* e non pura natura.

Opposta è dunque anche l'idea del logos, della razionalità.

Basti pensare al *logos spermatikos* degli stoici, principio generativo dell'universo, mentre al contrario "l'ebreo vede il mondo muoversi per intervento di una volontà unica e suprema che lo indirizza verso un fine che egli non osa neppure indagare. *Sente che la ragione lo pone di poco al di sotto della divinità, ma è convinto anche che questa stessa ragione è condizionata e donata da D-o*".

Questo significa che la conoscenza ha una sorgente esterna alla natura e pertanto in essa

"l'ebraismo biblico si limita ad ammirare la grandezza di un'opera già realizzata prima che egli la potesse contemplare. Sul suo capo si estende il Cielo con le sue schiere innumerevoli di astri, opera di una mano che non è la sua, animati da una voce che non giunge fino a lui.

Invece *nell'intimo della propria coscienza si apre un mondo altrettanto sconfinato* nel quale l'uomo si sente non soltanto esistere realmente, ma si sente *molto vicino a D-o*; è qui che *sa di essere di poco inferiore a Lui*.

Anche quando tutto tace egli sente muoversi in se stesso *un altro universo* di cui riesce ad intuire l'incommensurabilità e le vie più nascoste.

È l'*Universo etico*, il suo universo, *quello che percorre insieme agli altri uomini* e nel quale D-o non appare come una forma oscura che si limita a muovere le cose; ma soprattutto ed esclusivamente come intelligenza che regola l'armonia suprema nella convivenza degli uomini e che *realizza la libertà e la perfetta uguaglianza delle coscienze*.

Che la Creazione sensibile venga avviata dalla volontà divina verso orizzonti infiniti, realizzando delle trasformazioni di una complessità inconcepibile, non è fonte di turbamento.

Invece l'uomo sente di poter conoscere in modo chiaro e certo i principi che costituiscono il legame indissolubile di una società resa compatta e prospera proprio dal *convergere di tutte le singole volontà in una realizzazione che si identifica con la stessa volontà di D-o*.

Quest'ultima non è più, come nella Natura, l'unica forza di propulsione; *essa non può manifestarsi che per mezzo degli uomini, ha bisogno dell'opera, della collaborazione dell'uomo*.

Qui *la volontà umana procede parallelamente a quella della Provvidenza* perché questa non può volere che quello che costituisce il bene immediato della Società, *cioè quello che l'uomo vuole*".¹⁹

L'ebraismo introduce dunque la dimensione di un *nuovo universo, corrispondente al mondo morale*, che ha assoluta necessità di stabilire anzitutto la giusta distanza tra D-o e l'uomo, tra il Creatore e la natura.

La tesi centrale di Giorgio Israel z"l, assolutamente condivisibile, è che la spaccatura con il mondo pagano sta precisamente in questo, nell'introduzione della dimensione della trascendenza, sconosciuta a quel mondo e in particolare al pensiero greco, come ci ha spiegato pure Gershom Sholem.

E' questa bipolarità, questo abisso profondo e non colmabile tra D-o e l'uomo a far sì che "il teatro non sia più la Natura, ma l'azione morale e religiosa dell'uomo e della comunità degli uomini la cui interazione da luogo alla storia; in un certo senso questa è come lo scenario su cui si svolge il dramma della relazione dell'uomo con D-o".²⁰

E' necessario dire però che tutto ciò non nega o minimizza le contaminazioni e il percorso di fecondo incontro/scontro con il razionalismo greco e con le tradizioni del pensiero aristotelico e platonico che la cultura ebraica postbiblica e rabbinica ha avuto, ed è sufficiente pensare alla straordinaria ricchezza del Talmud piuttosto che a un grande maestro come Moshe ben Maimon (Maimonides) il Rambam, ma anche al misticismo della *Kabalah*.

Peraltro è "altrettanto indubbio che questa contaminazione non mette mai in discussione la concezione di D-o come entità trascendente la natura e l'uomo, la concezione dell'uomo come creatura fatta a immagine e somiglianza di D-o e quindi avente un posto speciale nel cosmo, la concezione della natura come "creato". Caso mai il razionalismo greco è piegato a strumento per rafforzare l'argomentazione di questi concetti fondamentali".²¹

La mistica ebraica e il pensiero cabalistico tendono certamente a mitigare la separazione incolmabile tra uomo e D-o posta dall'ebraismo biblico, elaborando una visione del mondo come serie di mondi interconnessi (*sefirot* ספירות), dalla sfera suprema della divinità (*Keter* כתר) fino a quella più bassa del mondo materiale o dell'"azione" (*malchut* מלכות).

La congiunzione tra le dieci sfere è rappresentata da un processo di emanazione (*Shekhinah* שכינה) che non è avvenuto soltanto nel momento della creazione ma è perennemente in moto, come anche - in virtù di esso - è in atto un processo continuo di *riparazione* attraverso il riesame continuo da parte dell'individuo dei propri atti (*Teshuvah* תשובה) in funzione di una riparazione globale del mondo

¹⁹ Israel, S. 1970 (versione ampliata di Israel, S. 1967, e di Israel, S. 1969). Cit. in Giorgio Israel, *Il creato luogo di incontro per le tre religioni di Abramo. L'ebraismo e la natura*, in Aa.Vv., *Assicurare la sostenibilità ambientale*, di G. Martirani, C. Finocchietti (a cura di), Roma, Editrice Apes, 2011. (Le sottolineature nel testo sono mie).

²⁰ Giorgio Israel, *ibidem*.

²¹ *ivi*

(*Tiqqun olam* תיקון עולם).

Anche la *ghematriah* (גימטריה) è un metodo usato dalla cabalah per analizzare i significati profondi delle parole, tenendo conto della relazione tra lettere e numeri, visto che in ebraico ogni lettera è anche un numero. Su questa base Moshe Idel ha sottolineato per esempio l'influsso della *ghematriah* sulla formula spinoziana "*Deus sive natura*" (*Elohim* o *haTeva*).²²

Tuttavia, anche quando il pensiero ebraico sembra più aperto nei confronti del naturalismo, mai si asseconda l'idea che la natura sia *tutto* e che D-o possa essere confuso con la natura.

Sebbene il pensiero cabalistico sia stato talvolta accusato di aver riaperto la strada a visioni mitiche, lo sbarramento nei confronti dell'idolatria pagana rimane inalterato, come è confermato dal più ragguardevole divieto antinaturalistico dell'ebraismo: quello di *fare immagini*.

Scrivo Scholem: "L'unicità di D-o, una volta confrontata con la molteplicità degli dei mitici comporta questa conseguenza e cioè che è impossibile rappresentarlo. Questa presa di coscienza è stata una delle più grandi rivoluzioni della storia dell'umanità.

La venerazione di un D-o sprovvisto di immagine costituisce una messa in discussione diretta della visibilità, che è la caratteristica propria di ogni creatura.

Nulla di creato apparve degno di rappresentare ciò che si situava al di là di ogni rappresentazione possibile. Ciò comportava anche virtualmente una conclusione che trascende da lontano la comprensione che ne fu ricavata nell'epoca biblica o nell'epoca medioevale.

L'aspetto di visibilità del mondo non è forse soltanto pura vanità? Ciò che può essere rappresentato non è forse una semplice approssimazione, incapace di esprimere la creazione?

La creazione stessa non è, a suo modo, al di là di ogni rappresentazione, così come lo è il Creatore?

La tesi di un mondo al di là della rappresentazione che ha sconvolto la fisica del XX secolo tanto quanto lo hanno fatto le idee di Copernico e di Newton ai loro tempi, non corrisponde forse all'idea di creazione che risulta dall'idea dell'unicità di un D-o che non può essere rappresentato?"²³

Ne risulta che "non soltanto D-o è irrepresentabile, e quindi non ha alcuna "immagine" naturale, ma anche che il rapporto tra uomo e D-o - che è sempre e comunque il tema centrale dell'ebraismo - deve svolgersi in uno scenario la cui dimensione naturalistica deve essere marginale. La natura deve passare in secondo piano quando è in gioco il rapporto tra l'uomo e D-o"²⁴, sì da evitare appunto ogni tentazione idolatrica.

David Vogel, ricordato anche da G. Israel z"l, sostiene che "è l'ambiente fisico della rivelazione davanti al Sinai che segna la rottura decisiva del Giudaismo con le tradizioni panteistiche dell'adorazione della natura, tipiche delle religioni antiche.

Poiché non vi è alcuna abbondanza naturale da adorare o anche soltanto da ammirare nel Sinai, non vi è alcuna possibilità di mescolare D-o con la natura o anche di considerare la natura come sacra. Qui vi è soltanto D-o e il popolo; ogni altra cosa, inclusa la natura, è secondaria".²⁵

Neppure il misticismo emanazionista cabbalistico dunque è in grado di intaccare e modificare la radice profonda del trascendentalismo ebraico. Per gli stessi mistici infatti il centro della questione rimane sempre nell'essenza del rapporto tra D-o e l'uomo. La natura – il mondo dell'azione – che rappresenta il livello più basso delle *sefirot*, assume un valore unicamente se considerata all'interno del rapporto tra D-o e l'uomo. E' solo all'interno di questa relazione originaria che la Shekhinah si può manifestare attraversando le sephirot.

²² M. Idel, *Maïmonide et la mystique juive*, Paris, Editions du Cerf, 1991.

²³ G. Scholem, *Fidélité et utopie. Essais sur le judaïsme contemporain*, Paris, Calmann-Lévy, 1978.

²⁴ G. Israel, op. cit.

²⁵ D. Vogel, *How Green is Judaism? Exploring Jewish Environmental Ethics*, 1999, <http://faculty.haas.berkeley.edu/vogel/judaism.pdf>.

“La natura è qualcosa di più di un mero insieme di oggetti, in quanto è un “creato” e perciò porta su di sé il sigillo dell'impronta divina; ma nel rapporto tra D-o e l'uomo essa appare molto sullo sfondo. Gli esseri umani *non sono una mera componente della natura*, come le piante o gli animali, ma sono *soggetti morali*, sono *animati da un'intenzionalità morale*: questo li contraddistingue, rappresenta il loro specifico legame con D-o e definisce il loro *ruolo distintivo nel mondo*.

C'è di più: la natura è soltanto una parte dello scenario. L'altra componente, e forse ancor più importante, è la *storia*. Il mondo, come peraltro designa il termine ebraico, non è soltanto spazialità, ma anche temporalità, anzi ne è la sintesi, è *spazio-tempo, natura e storia*”.²⁶

Lungi da ogni idolatria ecologista, per l'ebraismo è inconcepibile l'affermazione di diritti *autonomi* della natura. Come ha scritto Scholem, «un ebraismo vivo, quale che sia la sua concezione di D-o, non potrà non opporsi risolutamente al naturalismo».²⁷

Il naturalismo infatti, avendo a che fare con entità che sarebbero puramente date e quindi in ultima istanza inafferrabili, implica, come sottolinea G. Israel z"l, una sostanziale assenza di *senso* del mondo naturale, mentre al contrario per l'ebraismo *attingere il senso del creato* è al centro dell'esperienza religiosa dell'uomo.

Il senso del mondo dunque è, a ben vedere, al centro del messaggio ebraico, non il culto della natura.

L'ebraismo “non considera la conservazione o la protezione della natura come il valore sociale più importante; esso sostiene che gli esseri umani non sono soltanto una parte della natura ma hanno aspirazioni morali privilegiate e distintive; esso ritiene che la natura può minacciare gli esseri umani così come può accadere l'opposto; esso sostiene che la natura può essere usata e goduta così come protetta. In sintesi, *la tradizione ebraica è complessa*: contiene sia elementi “verdi” che elementi “non verdi”. È inappropriato sia enfatizzare il primo aspetto, come fanno alcuni ambientalisti ebrei, sia il secondo, come fanno alcuni critici ambientalisti delle religioni occidentali. [...] *Gli insegnamenti dell'ebraismo sfidano sia coloro che vorrebbero attribuire un valore troppo basso alla natura sia coloro che vorrebbero attribuirle un valore troppo alto*”.²⁸

Ne consegue, che “l'esigenza della conservazione, del rispetto e della difesa della natura è strettamente correlata alla *presenza dell'uomo*, ai *principi morali* che debbono governare la sua esistenza e che sono stati trasmessi attraverso la Rivelazione. Preservare la natura non è soltanto (lo è anche) interesse dell'uomo per la sua sopravvivenza, ma è *un dovere morale* perché la natura è *creato* divino e in quanto tale ha un carattere sacro.

Ma l'“ambientalismo” non può esercitare una supremazia sui diritti dell'uomo in quanto soggetto morale. Perciò i due punti di vista e le due esigenze debbono essere accuratamente temperate e l'ambientalismo radicale non è compatibile con la visione ebraica.”²⁹

Abbiamo forse ora alcuni essenziali elementi in più per capire cosa si possa intendere, dal nostro punto di vista, con l'espressione “vivere nella natura”, e ciò alla luce di una differente consapevolezza del significato e del ruolo che uomo e natura hanno nel creato.

Una comprensione che non può non essere alla base anche del nostro modo di vivere il paesaggio, inteso come concreta esperienza di tale complessa relazione.

Si tratta di un paesaggio avvertito anzitutto come diretta espressione di una irriducibile trascendenza e unità del Divino, che prende forma in noi a partire dalla ritrovata coscienza morale della nostra autentica relazione con l'Universo, non idolatrica ma profondamente rispettosa di un Creato illuminato dalla nostra partecipazione attiva al dialogo con il Santo e dal senso dell'esistenza al mondo e del Mondo.

²⁶ G. Israel, op. cit.

²⁷ G. Scholem, op. cit.

²⁸ D. Vogel, op. cit.

²⁹ G. Israel, op. cit.

Il **paesaggio dell'esistenza**, della nostra personale e collettiva esistenza, è tutto dentro tale Rivelazione e richiede di essere attraversato con gioia, coraggio, responsabilità e umiltà. Ma per compiere un simile cammino non è tanto necessario mettersi alla ricerca di scenari nuovi quanto semplicemente cambiare prospettiva. Come scrive Marcel Proust nella sua *Recherche*, "l'unico vero viaggio verso la scoperta non consiste nella ricerca di nuovi paesaggi, ma nell'avere nuovi occhi."

Occhi rovesciati all'interno per una visione potenziata, come nel noto lavoro di Giuseppe Penone del 1970. Potremo davvero vedere solo se *sapremo vedere*, solo rinnovando ogni volta la nostra capacità di visione, solo costruendo dentro di noi occhi nuovi. Cézanne avrebbe sottoscritto, tutti gli artisti che inseguono lo stesso paesaggio interiore con occhi nuovi non potrebbero che sottoscrivere: "rovesciare i propri occhi", sfuggendo alle abitudini visive che ci hanno condizionato, rimettendo in gioco i sensi e non cercando invano attorno a noi ciò che si è perduto o nascosto dentro di noi.

In realtà ciò che abbiamo perduto nel Gran Teatro Materialista Mondano dove non c'è più spazio per il paesaggio interiore, alcuna separazione tra il tempo del lavoro e quello dello Shabbat, tra il tempo del profano e quello del sacro, con la conseguente perdita del senso dell'eccezionalità, è prima di tutto il significato originario delle cose e delle parole che costituiscono il paesaggio dell'esistenza, sottratto a se stesso da un procedimento di progressiva diminuzione del senso, di banalizzazione ed enfattizzazione consumistica di ogni segno, un processo di consumazione mediatica che depriva ogni cosa del valore dell'interrogazione a vantaggio di un rapido ed acritico deperimento.

Sottraendo la possibilità di esistenza del significato originario delle cose ci viene negata la ricerca della verità come condizione di tensione verso il fondamento che è al principio di tutto ed insieme ad essa il sentimento stesso della realtà come luogo autentico della vita in cui sperimentare pienamente e liberamente la relazione uomo, natura, D-o.

E sperimentare pienamente e liberamente il vero paesaggio della nostra esistenza.

Viviamo in una condizione apparentemente irrimediabile di pieno disincanto del mondo, quell'*Entzauberung* di cui già Weber ci aveva parlato, come condizione prodotta dal costituirsi degli stati moderni e della società industriale.

La mancanza di ogni sospensione nel flusso delle parole e delle immagini, abbatte la soglia del tempo passato e con essa la memoria che contrassegna criticamente ed emotivamente la distanza tra evento e racconto, presentificando la realtà che viene svuotata di ogni rimando ad altro, desimbolizzando i luoghi che vengono trasformati in *non luoghi* (Marc Augé), mentre allo stesso modo gli eventi si trasformano in non eventi, i racconti in vuote *lalie*, balbettamenti.

Neppure l'arte ha potuto sottrarsi a questo nichilistico processo e riguardo ad essa potremmo usare la distinzione che Luciano Fabro, uno dei maggiori artisti italiani contemporanei, ci ha insegnato, distinguendo tra arte servile e arte libera.

L'arte servile non si sottrae per nulla al destino di perdita del simbolo ed è travolta dalla stessa mancanza di orizzonte, di sostanza ideale e poetica, dalla stessa liquefazione del senso, dalla stessa sottomissione al dominio del nichilismo che noi vediamo operanti oggi nei diversi ambiti sociali, dall'economia alla politica, dalla scienza alla tecnica.

Purtroppo questo gioco al massacro del senso conduce a risultati assolutamente nefasti e a consolidare la convinzione popolare che l'arte contemporanea si risolva in una sorta di irridente presa in giro o in un gesto eclatante finalizzato a colpire una sensibilità bisognosa via via di nuovi e più audaci colpi di scena, in un crescendo mistificante, confortato dai prezzi altissimi spuntati nelle aste internazionali.

Tutto si confonde senza rimedio, il bene e il male, l'arte e la non arte, laddove viene a mancare la consapevolezza del vero e la possibilità del giudizio.

Se vogliamo rinascere con occhi nuovi dobbiamo allora iniziare un cammino silenzioso verso un'arte

lontana dal frastuono, un cammino orientato in primis dentro di noi, che si intreccia con le domande fondamentali nutrendoci della speranza che l'arte, proprio perché silente ed occulta, ma operosa tra le pieghe del reale, possa sfidare ancora le scienze dell'uomo (la filosofia, la sociologia, l'economia, la politica) sul terreno di un incontro decisivo con l'alterità capace di ristabilire la relazione originaria con il sacro.

E' questa relazione con il sacro, inteso come il terreno del rischio, del non conoscibile che va rimessa in gioco dall'esperienza dell'arte, è questa la vera perdita da compensare, ed è questo il contributo che ognuno può dare all'arte rimettendo in moto dentro di sé la percezione del sacro, con occhi nuovi, sapendo vedere oltre il puro visibile, tornando ad una capacità di giudizio per questa via.

Un cammino che non è compito solo dell'artista, ma di tutti, per riaprire le vie dei sensi, per riparare e ricostruire il mondo attraverso il *Tikkun Olam*.

L'arte è nata come segno di congiunzione e di palesamento del divino, come costruzione vera e propria dello spazio del sacro nel *mishkan* del deserto, per contenere e celare il mostrarsi dell'Invisibile, facendo sì che la propria bellezza si possa piegare alla Bellezza dell'Invisibile, senza tuttavia perdersi, al contrario essendo parte del medesimo soffio (*ruach* נִפְחָה).

A questo dovremmo tornare nello spirito per comprendere l'arte e per ricostruire i paesaggi della nostra esistenza.

Quando parliamo dell'arte infatti diciamo di questo complesso e millenario processo di nascondimento-palesamento, originato nel tempo che precede la scrittura e destinato a definire l'incontro tra il tempo dell'Eterno e lo spazio dell'uomo.

Esso ci accompagna dall'originaria chiamata di Bezalel (letteralmente beZel El nell'ombra/protezione, sulle orme di Dio), fino ad oggi, attraverso il tempo della Storia, entro cui il tempo dell'Eterno si è insediato.

In Esodo / שמות Shemot (nomi ... dall'incipit: questi sono i nomi dei figli d'Israele...) 31, 1-6 leggiamo:

[1] Il Signore parlò a Mosè e gli disse: [2] “Vedi, ho chiamato per nome Bezaleel, figlio di Uri, figlio di Cur, della tribù di Giuda. [3] L'ho ricolmato d'ispirazione divina (RUACH), per abilità, intuizione e assennatezza in ogni genere di lavoro, [4] per concepire progetti e realizzarli in oro, argento e rame, [5] per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno e compiere ogni sorta di lavoro. [6] ecco gli ho dato per compagno Ooliab, figlio di Achisamach, della tribù di Dan. Inoltre nel cuore di ogni artista ho infuso saggezza, perché possano eseguire quanto ti ho comandato.

In questo modo anzitutto HaShem ha donato all'artista le stesse qualità che sono servite a Lui per creare il mondo: *chochmà, t(e)vunà, daat* (abilità, intuizione, assennatezza). L'intera Parashat Terumà, parte fondamentale di Shemot dal capitolo 25 al 31 è dedicata alla minuziosissima, estesa descrizione tecnica dell'opera richiesta da HaShem, non solo evidentemente perché Egli vuole dare ad Israele un punto di riferimento fisico (spaziale) che testimoni l'unione dell'uomo al sacro, ma soprattutto perché Egli vuole che ognuno di noi realizzi un santuario spirituale dando il proprio contributo (il massimo che personalmente si riesce a dare) in maniera tale che una parte di sé diventi il santuario per H' cosicché in seguito H' sarà in ognuno di noi, portandoci santità e spiritualità. L'uomo stesso allora è il Tempio di HaShem, la costruzione per eccellenza destinata ad ospitare la dimensione del sacro.

Comprendendo questo fondamentale aspetto noi ci predisponiamo ad accogliere il nostro compito verso il Santo, verso noi stessi, verso la natura ed ogni componente del Creato. Noi ci facciamo costruttori della più straordinaria delle architetture e del più mirabile dei paesaggi possibili, mostrando e nascondendo ciò che esso contiene, secondo la caratteristica di ogni procedimento creativo, implicita anche nella costruzione del Mishkan.

L'arte di oggi non ha uno statuto diverso da quella richiesta a Bezalel. Essa continua a far apparire e a rendere visibile ciò che non lo era, dà un luogo alla sua visibilità, dunque non guarda in sé al visibile ma piuttosto all'invisibile (come aveva ben capito Merleau-Ponty) per trarlo nel regno del

visibile e allo stesso tempo, con azione contraria, cela il visibile per coglierne la vera radice nell'invisibile.

Pertanto è evidente quanto sia carente e semplicistica l'idea, volgarmente praticata e veicolata, che arte e realtà possano corrispondere mimeticamente tra loro. La profonda attenzione rivolta dall'arte alle forme, ai segni, alle manifestazioni del reale non si può appiattire in una mera concezione mondana, in un realismo senza dimora nello spirito, in una mimesi finalizzata al semplice trionfo della *technè* (τέχνη).

Al contrario, non potendosi negare la presenza della dimensione del sacro come sfondo necessario dell'agire umano, l'arte interroga l'io aprendo all'altro, trasforma il reale in pietas, il sentire dell'individuo in sentimento universale, in contraddizione e in domanda senza pretesa di risposta. Certo, arte e realtà si interrogano in un gioco spiazzante di specchi che non può prescindere dal *theatron* del vedere (*theaomai* θεάομαι) e che contribuisce a generare inediti meccanismi di significazione, un gioco in cui i protagonisti si sfidano a vicenda nel produrre nuove interazioni simboliche, originali dimensioni comunicative e una realtà che – nella sua estrema virtualità - vuol essere più reale del reale.

La *technè* è decisamente importante e viene descritta in Shemot nei minimi particolari esecutivi, ma non deve trovare nell'arte il luogo della propria esibizione ed esaltazione!

Essa è data come un comando, quasi una *mitzvà* cui semplicemente porre obbedienza, dopo che HaShem ha conferito a Bezalel gli strumenti necessari per compiere la creazione.

Essa dunque è alle spalle della creazione, come fondamento, ma non di fronte come obiettivo, non deve minimamente sottrarre energia al simbolo ma realizzarlo pienamente, non deve aspirare alla propria autorealizzazione.

L'arte non è proclamazione di abilità, intuizione, assennatezza, ma lode all'Invisibile. E, per lodare l'Invisibile, bisogna esprimere al massimo delle nostre capacità le qualità che egli ci ha donato.

La bellezza dell'opera dev'essere di altissimo grado e allo stesso tempo celarsi dietro la bellezza dello Spirito.

Queste osservazioni ci permettono di tornare ad una questione di fondo, perché ciò che maggiormente sembra oggi perduto, o forse nascosto, prevaricato dallo splendore tutto mondano ed assoluto della tecnica e del potere, in tante opere contemporanee, nelle quali è difficile riconoscere il *ruach*, è proprio la presenza dello spirito e la consapevolezza che esso ha bisogno dell'uomo come proprio tempio.

Del resto, paradossalmente, nella società illusoria del capitalismo tecno-nichilista inteso come quel "nuovo rapporto che si è andato costruendo tra individui progressivamente più liberi e mondi sociali sempre più organizzati e potenti",³⁰ la libertà di cui necessariamente non può non parlarsi l'esperienza dell'arte, sembra rappresentare ormai una dimensione immaginaria nel regno della frammentarietà, della disintegrazione della psiche, della violazione del corpo, della contingenza e reversibilità in grado di annullare totalmente la relazione/opposizione senso – non senso.

Nonostante questo sistema sociale ed economico tenti di legittimarsi attraverso l'aumento delle opportunità e delle opzioni, di fatto il rischio maggiore è proprio quello che si produca una forma di libertà soltanto illusoria. Quale richiamo al *ruach* è mai possibile laddove lo spirito rappresenta una semplice forma della *varietà* e l'uomo, in tutte le sue parti, è una mera espressione produttiva, laddove gli ipotetici paesaggi dell'esistenza poggiano sull'*etica spezzata* di una società *liquida*, in *polvere*, disgregata?

Francesco Giacomantonio recensendo il volume di Magatti, ne dà questa sintesi: "Il capitalismo tecno-nichilista determina una separazione tra funzioni e significati, sancendo così la "reversibilità del senso" (p. 97): la vita viene fatta consistere in una ricerca non del significato delle cose, ma della varietà dell'esistente. Non esiste più la verità, ma solo la varietà. Dal punto di vista epistemologico, assieme alle teorie della complessità, si affermano le prospettive di Popper e Wittgenstein che conducono alla diffusione di un modello decostruzionista, riducendo la conoscenza ad un ammasso di significanti, e sospettando di ogni metateoria e di ogni narrazione troppo estesa. La stessa organizzazione economica viene gestita sulla base di un'etica della mobilità continua (p. 115) e si

³⁰ M. Magatti, *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Feltrinelli, 2009.

incentra non più, come nel capitalismo societario, su lavoro e offerta, ma su consumi, servizi, domanda: il parametro di riferimento diventa, come mostrato da Žižek, il semplice godimento. Si entra, quindi, nella "bioeconomia" (p. 142-144), in cui è la vita che viene messa in produzione, agendo sui criteri, le procedure, gli standard dell'esistenza. Il parametro di riferimento di questo nuovo capitalismo è, dunque, "la frammentazione" (p. 148) che Magatti delinea, mettendo in campo l'ampio ventaglio di studi sociologici e filosofico-sociali che l'hanno diagnosticata. La frammentazione è evidente nelle culture che vanno "in polvere" (Appadurai), nella radicalizzazione del pensiero analitico, che porta all'idea che più si riesce a isolare una cosa dalle altre più si è potenti su di essa, nella caduta dei valori che conduce a un' "etica spezzata" (p. 154), nella disgregazione dell'opinione pubblica (Habermas), nella dislocazione dei territori (il riferimento è all'eterotopia di Foucault, ripresa anche da Bauman), nella liquefazione dei rapporti sociali (ancora Bauman), fino alla disintegrazione del sé, dei ruoli, delle biografie (Beck) e addirittura della psiche (l'io svanisce tra neuroscienze, prospettive decostruzioniste Lacaniane, e sua relatività diagnosticata dai *cultural studies*) e del corpo (che perde la sua inviolabilità diventando un fatto bio-tecnico, modificabile, alterabile, integrabile). Il capitalismo tecno-nichilista, a causa di tutte queste frammentazioni, è il regno dell'evento, dell'istante. "Abbattute le fonti tradizionali dell'autorità, abbandonate le ideologie del Novecento, travalicati i confini della società nazionale, non ci può essere altro senso se non quello che viene stabilito nella singola contingenza" (p. 213): il senso e il non-senso perdono la loro centralità ontologica, poiché diventano qualcosa di pertinente all'istante, e, quindi, momentanei e sempre reversibili."³¹

Come sostiene lo studioso "Questo porta al rischio che diventiamo esseri a trazione esteriore: qualche cosa viene prospettata come scelta, gradevole e che ci aumenta la nostra potenza, la nostra realizzazione, ma con il rischio che la libertà imploda su se stessa e che ci consegni mani e piedi a qualche cosa che è fuori di sé.

A questo primo problema se ne aggiunge poi un secondo e cioè che tutte queste opportunità che ci vengono presentate, per moltissimi non sono poi così concrete come si pretenderebbe fossero. Quindi le opportunità che vengono presentate rimangono puramente illusorie, fantasticate, e ci si rifugia quindi in soluzioni, per banalizzare il discorso, miracolistiche o addirittura magiche come potrebbe essere la vincita di 130 milioni al Superenalotto che ci consentirebbe poi di fare tutto ciò che vogliamo, almeno nella fantasia.

Almeno per queste due ragioni, quel mondo con più opportunità che in linea di principio è associato certamente ad un aumento di libertà, rischia poi sorprendentemente di ingabbiarla nuovamente".³²

All'interno del sistema tecno-nichilista non vi è più natura e non vi è più paesaggio vero, esso è il dominio esclusivo dell'istante, dell'immanenza, il trionfo nichilista della volontà di potenza, la riduzione dell'uomo a macchina desiderante violentemente compulsiva e schiacciata sulla materia.

Afferma Magatti: "il capitalismo tecno-nichilista è un sistema che vuole basarsi su una immanenza-immanente, asservita ai sistemi di potere che imprime un cambiamento continuo. Anche se si presenta senza pretese, il capitalismo tecno-nichilista è una visione del mondo e della storia, in

³¹ Francesco Giacomantonio, *M. Magatti, Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Feltrinelli, Milano 2009, ISBN 978-88-07-10448-0, pp. 416, in *Jura Gentium Rivista di filosofia del diritto internazionale e della politica globale*, 2009

³² Ivo Quartiroli, *Il capitalismo tecno-nichilista*, intervista con Mauro Magatti, indranet.org

qualche modo è un sistema religioso. Smascherare questa pretesa è il primo passo per la riapertura del discorso sulla libertà e sulla felicità”.³³

Vi è però una cura, per quanto difficile ed ardita, di cui l’arte può essere efficace strumento. Ricostruire l’amore per la verità sostituendo i falsi desideri prodotti dalla compulsione consumistica con il desiderio di autentica realizzazione spirituale, aprire alla profondità originale del mistero e del sacro, che in ogni individuo, per quanto confinata o repressa r-esiste, restaurare un orizzonte capace almeno di ridurre gli effetti devastanti e distruttivi del nichilismo, **riattivare una dimensione valoriale che ci restituisca la capacità tipicamente umana di provare compassione e di prendersi cura l’uno dell’altro** (*Kol Israel arevim zeh la’zeh*).

Non possiamo non ricordare l’importanza dell’esperienza che, secondo Emmanuel Levinas, noi facciamo dell’alterità attraverso quello che il volto dell’altro ci esprime oppure il valore di quella che Paul Ricoeur chiama benevolenza originaria, cioè la specifica attitudine dell’essere umano a intendersi, a trovare un riconoscimento nell’altro e a farsi carico reciprocamente delle proprie necessità. Ed infine la necessità del dono e della solidarietà senza la quale, secondo Zygmunt Bauman, la libertà è appunto mera illusione. Si tratta dell’io che si dona al tu in un fortissimo superamento dell’egoismo originario, esaltato dal capitalismo.

Un atto che riflette l’impulso, libero e non condizionato dell’individuo a darsi all’altro, indipendentemente dall’atteggiamento di quest’ultimo, **nella pura prospettiva del dono.**

Può sembrare azzardato!

Ma l’atto di darsi all’altro, nella sua gratuità e reciprocità, nella sua assoluta debolezza (si tratta infatti di un disarmo totale e unilaterale), si trova **in piena opposizione ad ogni logica di potere**, muta radicalmente gli equilibri precedenti e ne instaura di nuovi, creando in tal modo la premessa necessaria per ogni successiva relazione, per ogni possibile fondazione di un mondo che contempli la giustizia.

E l’arte cosa c’entra con tutto questo?

L’arte soprattutto c’entra con questo poiché essa – quando non sia servile e sottomessa (all’ideologia piuttosto che al denaro), costantemente attiva il medesimo processo etico di cui stiamo parlando e si dà all’altro in un’inesausta relazione, senza nulla pretendere o imporre.

Una morale veramente libera, che nasca dall’individuo per farsi però sociale, non può certo essere lontana dalla natura dell’arte e anzi trova in essa, nei suoi procedimenti concettuali, nella sua filosofia un modello straordinario.

Questi approcci valoriali, che nella cultura ebraica trovano piena legittimità e fondamento in una storia di liberazione costantemente attuale attraverso la memoria (*zachor זכור*) ed elevata ad esperienza etica (*sheotzetanu meeret Mitzraim ufditanu mibet avadim / perché ci traesti dalla terra d’Egitto e ci liberasti dal luogo della schiavitù*), si basano anche su un’esperienza diretta e corporea delle cose, mentre nella società mediale-virtuale tali caratteristiche vengono al contrario negate e cancellate.

Si tratta allora di fare in modo che si possa reimpiegare ogni energia nel potenziare l’interiorità di una soggettività oggi spaventosamente vuota, assente, **incapace di produrre un racconto e un’immagine propria**, poiché vi è una totale sproporzione di pesi e misure tra la carica di stimoli ed informazioni che ossessivamente ci vengono trasmesse dal mondo circostante, da un ambiente privato delle sue caratteristiche di fisicità e ridotto a mera virtualità, nonché a comunicazione monodirezionale e la capacità della psiche individuale di opporvi resistenza, con il risultato di una resa e di un adeguamento al comando suadente dell’esteriorità, piuttosto che di un trasferimento e sedimentazione all’interno dell’esperienza, attraverso un processo che permetta di costruire il proprio paesaggio esistenziale, accedendo così all’autenticità della propria vita, del proprio percorso personale. Anzi all’assenza di paesaggio personale corrisponde la massificazione dei

³³ ibidem

comportamenti, dove tutti si comportano in maniera simile, senza intravedere una prospettiva esistenziale autonoma, che aspiri a porre una relazione con il trascendente o addivenga ad una spiritualità in grado di superare il mondo materiale.

Il sintomo di una delle malattie attuali più drammatiche, secondo gli psicoterapeuti, è l'incapacità grave di molte persone di riuscire a riferire attraverso una narrazione la propria esperienza, frutto di momenti e contesti diversi, di situazioni banali o curiose, di incontri e occasioni di cui non si riesce neppure a dare una coerente collocazione. Non essendo capaci di raccontare non possiamo capire noi stessi e tanto meno gli altri, le stesse esperienze vissute finiscono con l'apparire in breve scolorate e prive di sapore, deludenti, deprimenti.

Perciò l'uomo che abbiamo oggi di fronte, apparentemente dotato di una grande potenza tecnica ed economica, in condizione di esprimere un alto grado di dominio nei processi di produzione delle merci destinate a colmare il suo desiderio d'infinito godimento materiale "in realtà nasconde un'incapacità inaudita nel tracciare la sua particolare storia, la sua particolare visione del mondo. Di fronte all'impossibilità di raggiungere il trascendente, e di fronte all'intrinseca debolezza delle ideologie nel dare senso all'umanità, si insinua il nichilismo che annulla tutto e fa sì che ci si appoggi alle sole certezze del consumo e della materialità".³⁴

Inoltre "in mancanza dell'"autentico" infinito trascendente, l'ego brama l'infinito sul piano mentale, che si attua a livello delle tecnologie, dell'informazione, della produzione, che danno la speranza di ottenere poteri divini (poter essere in ogni luogo contemporaneamente in rete, prolungamento della vita con la bioingegneria, gestione medica della vita e della morte, onniscienza con Google, ecc...).

35

Tornare a riflettere sulla centralità dell'esperienza religiosa come pure, contestualmente, sulla necessità di un'arte spirituale libera dall'inganno nichilista, tenere uno sguardo permanentemente dischiuso all'attesa trascendente, rifiutare radicalmente la pseudo-religione del benessere materiale di pochi a scapito della miseria di molti, d'interi continenti del pianeta, costituisce sicuramente un antidoto al trionfo dell'egoismo consumistico oggi imperante.

E certamente l'unico modo per continuare a immaginare un paesaggio della nostra esistenza, come luogo di autentiche esperienze, come spazio del racconto, come territorio in cui l'etica determini le forme della relazione tra i diversi soggetti della Creazione, è quello di **pensare l'uomo nella prospettiva di una temporalità che, a differenza di altre, ha un punto certo di partenza e un punto certo di arrivo**, permettendogli così di affrontare le oscurità presenti nel cammino di mezzo, un uomo spogliato dalla feroce volontà di potenza che tutto riduce ad immanenza e possesso, per considerarlo invece soggetto di un bisogno inesauribile di trascendenza che trova nella relazione con l'Universo e nella visione dell'intero Creato la propria condizione di verità. Così da poter abitare la terra come ospiti grati nel comune impegno ad agire per la riparazione del mondo, non per il suo annientamento.

The expression *landscapes of existence* communicates the idea of landscape as a series of experienced places within which the contemporary individual operates, conducting and giving shape to an aesthetic, but above all ethical experiment. Such a landscape, Éric Dardel notes, can be

³⁴ ibidem

³⁵ ivi

considered a full manifestation of existence. Philosopher Massimo Venturi Ferriolo also notes that “landscapes are spaces that express the totality of existence, a project of the human world, a source of creativity and transformation. Mankind shapes matter and creates homes for its history and culture: it realizes landscapes infused with the coexistence of present and past.” [1]

The act of contemplating a landscape is inseparable from living within it. In our case the artist, by directing his or her glance between the visible and the invisible, gains access to the realm of meaning and to the network of possible interpretations that radiate from it. But as a matter of fact everybody can and should do this exercise. This way, landscape breaks free from its pre-established background, from the overly simplified external frames to which it has been relegated, to become a renewed occasion to dwell in the complex, deep space of existence, where ethics meets politics, and where the human meets the divine.

“It is in us that landscapes have landscape,” Pessoa writes, “so, if I imagine them I create them, if I create them, they exist; if they exist, I see them as I see others. Life is what we make of it. Travels are travelers. What we see is not what we see, but what we are.” [2]

Ermanno Olmi affirms that “the realm of creation is spread on the whole earth and humanity cannot see it. The realm is inside yourselves, it is outside yourselves. When you know yourselves, then you shall know what your true source of life was. If you do not know yourselves, you shall dwell in poverty, you shall be poverty. He who knows everything but does not know himself, knows nothing. When you will generate what you have inside yourselves, it will save you. If you have nothing in yourselves, what you do not have will kill you.” [3]

Both artists seem to agree that we all share the moral responsibility to make landscape possible by gaining access to the realm of creation. This is undoubtedly true. The fact that the realm of creation is inside and outside ourselves indicates that the real landscape gives itself completely only when our eyes (but also the other senses, especially our ears) invest the relationship between the inside and the outside with specific meanings and values that are connected with each individual’s history and spirituality. In other words, with one’s own inner landscape.

Thus, to see a landscape necessarily means, etymologically speaking, to invent and to find a landscape. It is never a purely sensual process, but a proper spiritual, contemplative experience. It is a discovery in which the simple act of understanding reality becomes rich with illuminations and unexpected meanings.

Thus, imagination becomes a means to transcend reality and allows our perception to extend far beyond appearances, allowing us to perceive our most secret and profound correlations with Nature.

Nature, in fact, functions as the most basic background for our experience of the Landscape-World. It provides a fundamental conceptual framework to the primary symbolic relation that generated the logos, which was a dominant concept in the pagan cosmologies of the ancient civilizations. For millennia, the logos projected its gigantic cultural shadow on philosophy, art, and science. It was through the concept of logos that the Hellenized Occident attempted to overcome the polarity between nature and artifice that pervaded its history.

In the consciousness and sensitivity of the classic Greek subject, nature corresponded to the reality in which s/he was immersed, to the essential context of his/her life, and to the active principle which structured it: a multifaceted concept the Greeks called bios.

Similarly, Ugo Foscolo’s “forza operosa” (an industrious, unyielding force) that “drags everything from motion to motion” dominates the literary imagination of many Italian students. Another significant influence is Giacomo Leopardi’s nature: “the mother of men in bearing them, their stepmother in malice,” indifferent to the suffering of her creatures. Both are reminiscent of Physis, the archetypal Great Mother who generates and nourishes all living beings.

The concept of nature we inherited from the Greek or Hellenic worlds understands nature as a generative force, an autonomous creative power, often worshipped as a divinity who can give life. In fact, the etymologies of the Latin word for nature (nascor = “I am born”) and of the Greek word φύσις (phyo = to produce, to give birth, to generate) connect nature to the semantic field of birth. Western thought, the order that rules over the evolution of things and sometimes constitutes their substance or essence comes to be defined through a series of oppositions and exclusions. These may pertain to the world of the arts (i.e. the realm of the artifact) or to human society and history (i.e. the

realm of the spirit). In the writings of early Greek philosophers such as Thales, Anaximander, and Anaximenes, however, such distinctions were not yet present because nature indicated reality as a whole, which these authors understood as an entity in a condition of constant flux and in relation with a principle from which everything derived (arche).

Nowadays, the term “landscape” refers to a context or a reality that grew out of an original background and presents itself as the final product of the interaction of different factors; more specifically, as a result of the parallel interventions of man and nature. This becomes evident when one considers the German term for landscape, *Landschaft* (the same is true for the English landscape), which combines the noun *land* (land) and the verb *schaffen* (to transform, to model) to indicate, literally, a “land transformed” by man and nature.

With the rise of landscape painting in 16th-century Europe, the specific traits of these *Landschaften* became the subject of a new aesthetic dimension. By then, many artists had let landscapes prevail over human beings, who had been reduced to roughly sketched figures plunged in vaster and highly defined spatial sceneries.

This is possibly conducive to a landscape theory that envisions space as the combination of natural forms, as they manifest themselves in the specific territories where man operates, and all the other forms that humankind has modeled in the course of history, modifying their original appearance. The term *ambiente* (environment), which nowadays has practically replaced nature, largely reflects this point of view, as it literally means “what surrounds” as well as “what is surrounded” – from the biosphere down to plants, animals, and human beings.

Ecology, instead, represents the contemporary attempt to recompose the perennial fracture between nature and culture in the West. It does so through its uncompromising defense of the so-called nature rights, by promoting an increased awareness of the abuses that have been perpetrated on nature, and by inviting humankind to take several steps backwards. This would ideally lead to the production of new ideas of landscape.

Today, “due to its direct references to history and philosophy, landscape is one of the fundamental theoretical concepts that would allow the encounter of the humanities and the natural sciences advocated by the ecological discourse. Yet, it is also one of the most typical results of the nature/culture binary that modernity has produced.”[4]

Here we have put our finger on the problem, as the latter remains one of the most pressing questions, and a very much unresolved one.

The Hebrew term *Teva* (טבע) opens a perspective on nature that appears to be completely disjointed from the idea of *Physis*.

The concept of *Teva* can significantly help us to develop a new understanding of the relationship between humankind and nature and can support us in the construction of new landscapes of existence, rooted perhaps in an ethical dimension that invites us to take responsibility vis á vis our relationship with the environment. The latter is certainly a topical issue in today’s public discourse. Through the Jewish idea of nature, we gain access to a thoroughly original vision that is certainly the product of a radical and exclusive monotheism. This vision may generate new meanings and innovative perspectives, especially with regards to the notion of landscape of existence proposed at the beginning of this article.

Literally, *B’Teva* means in nature, which Jewish culture intends as Creation – also expressed by the word *Olam* (עולם) or world, which has approximately the same meaning. In addition to world, the word *olam* also means eternal, which allows us to define the creation further as an entity where time and space converge in a single, sympathetic experience.

As prominent Rabbis such as Elio Toaff and Riccardo Di Segni have pointed out, it would be pointless to search Biblical Hebrew for a concept that may be comparable to the Greek *Physis* – or generative nature – as this notion is practically absent.

In the Torah, none of the terms relative to nature means bearer of life or active creative entity. All of them, however, underscore nature’s dependence on G-d.

HKBK (the Holy One, blessed be He) is the sole Creator and nature in its entirety is Creation. This is one of the foundational concepts of Judaism. The Torah opens with *Bereshit*, the tale of creation, where this idea recurs very frequently. It also finds confirmation in the whole Jewish tradition, which

establishes an original system of relationships between humanity and the Creation that has no precursors or equals in the ancient world.

I will only focus on the word Teva (טבע), as it is currently used in modern Hebrew to indicate the concept of nature.

Deriving from the root tv' – to be immersed, to penetrate, or to be shaped – Teva means nature or the natural world, and has post-Biblical origins. It appears for the first time in the Ibn Tibbon translation of Rambam's Moreh Nevuchim (The Guide for the Perplexed). In Biblical Hebrew, not a single noun meaning nature derives from this root.

Jewish culture lacks a concept of nature as sacred, autonomous creative entity and the product of a causal determinism whose rationale lies in nature itself. This is the primary and most direct consequence of the Jewish understanding of G-d as a transcendent entity, and of the world as creation, rather than pure nature. Hence, also the idea of logos, or rationality, differs widely from the Greeks.'

The Stoic philosophers located the generative principle of the universe in the logos spermatikos. By contrast, for the Jew the world moves because one supreme will directs it towards an end he does not even dare to investigate. He feels that reason places him only a little lower than divinity, but he is also convinced that reason is conditioned and given by G-d" (Giorgio Israel).

This means that knowledge has its source outside nature. In nature, therefore, Biblical Judaism can only "observe the greatness of a work that had been completed before he could admire it. The sky with its innumerable stars spread above his head, the work of a hand that is not his own, animated by a voice that does not reach him. In the depth of his conscience, instead, there is an equally endless world where he feels not only that he really exists, but also that he is very close to God; it is here that he knows he is only a little lower than G-d. Even when everything is still, he feels another universe stirring inside him, whose infinity and most secret ways he can comprehend. It is the Ethical universe, his universe, the one he walks in the company of other men, and where G-d does not appear as an obscure form moving things, but principally and exclusively as intelligence that governs the supreme harmony of human coexistence and ensures the freedom and the perfect equality of all consciences.

The fact that G-d's will directs the Creation towards infinite horizons, achieving transformations of unconceivable complexity, is not a source of discomfort.

To the contrary, the individual feels capable of gaining a clear, solid understanding of the principles that constitute the indissoluble bond that lies at the basis of a society where each individual will flows into a vision that is identical with G-d's will.

The latter is not, as in the case of nature, the only driving force. It cannot manifest itself but through humankind. It needs the work and collaboration of humankind.

In this respect, human will proceeds in parallel with divine Providence, as the latter wants only what is best for Society, which is also what humankind wants." [5]

Judaism introduces a new universe that corresponds to the moral world and has the absolute necessity of establishing the correct distance between G-d and humankind, between the Creator and nature. Giorgio Israel Z"l's main argument (definitely a valid one) is that the rupture between the Jewish and the pagan worlds lies in this very aspect, namely, in the introduction of a transcendental dimension, unknown to that world and to the Greek conceptual universe in particular, as Gershom Scholem also argued.

This bipolarity, this unbridgeable abyss between G-d and humankind strips Nature of its role as theatre of human interaction and replaces it with "the morality and religiosity of the individual and of the community, whose interaction gives birth to history. In a way, history is the stage on which the drama of the relationship between humankind and G-d unfolds." [6]

It is important to explain that what has been said so far does not deny or downplay the contaminations and constructive/conflictive encounters that happened between post-Biblical and rabbinic Judaism and Greek rationalism, or Aristotelian and Platonic thinking. Suffices to think of the

extraordinary richness of the Talmud, or of a great scholar such as Moshe ben Maimon (Maimonides, also known as Rambam), or of the mysticism of the Kabbalah.

As a matter of fact, "it is beyond doubt that this contamination never questions the notion of G-d as an entity that transcends nature and humankind, or the conception of the human person made in the divine image and likeness and therefore worthy of a special place in the cosmos, or the conception of nature as 'creation.' Rather the opposite, as Greek rationalism has been bent into an argument that proved the validity of these fundamental concepts." [7]

The Jewish mystical and Kabbalistic traditions certainly attempt to mitigate the unbridgeable gap between humankind and G-d established by Biblical Judaism by envisioning the world as a series of interconnected worlds (sephirot ספירות), from the topmost sphere describing divinity (Keter כתר) to the bottom sphere describing the material world and 'action' (malchut מלכות).

The conjunction among the ten spheres is explained through a process of emanation (Shekhinah שכ"נה), which did not only happen at the moment of creation but is in perpetual movement. This process leads to another process of reparation that implies the individual's constant re-evaluation of his actions (Teshuvah תשובה) for the sake of the world's global reparation (Tiqqun olam תיקון עולם).

The ghematriah (גימטריה) is another method the Kabbalah uses to analyze the deep meaning of words, keeping the relationship between letters and numbers into account, since in Hebrew every letter corresponds to a number. Moshe Idel has underlined the influence of the ghematriah on Spinoza's formula "Deus sive natura" (Elohim o haTeva).[8]

Even when Jewish thought seems to open up to naturalism, however, it never implies that nature is everything nor that G-d can be confused with nature.

As much as the Kabbalistic tradition may have been accused of having re-enabled mythical thinking, its rejection of pagan idolatry has always remained unaltered, as demonstrated by the most remarkable antinaturalist Jewish ban on creating images.

Scholem writes that: "once we compare the uniqueness of God with the multiplicity of mythical gods, we come to the realization that it is impossible to represent him. This realization has been one of the greatest revolutions in the history of humanity."

The veneration of an image-less G-d directly questions visibility, a quality that is common to every creature.

Nothing that had been created seemed worthy of representing what lay beyond any possible representation. This would virtually imply something that went far beyond the understanding of the biblical or medieval ages.

Is the visibility of the world not pure vanity? Is what can be represented not a simple approximation, incapable of expressing the creation? Is creation itself, in its own way, not as un-representable as its Creator? Does the thesis of a world that is beyond representation (an idea that has shocked 20th-century physicists as much Copernicus's or Newton's ideas did in their time) not correspond to a creation that results from the uniqueness of a G-d that cannot be represented?" [9]

As a result, "not only is G-d impossible to represent, and thus lacking any natural 'image,' but also the relationship between the individual and G-d – which is the permanent concern of Judaism – must unfold in a scenario where nature is marginal. When the relationship between humankind and G-d is at stake, nature needs to recede into the background." [10] In other words, the temptation of idolatry must be avoided.

David Vogel (whom Giorgio Israel Z"l mentions as well) notes that "the physical setting of the revelation at Sinai marks the decisive rupture between Judaism and the pantheistic traditions that worshipped nature which thrived in the Attica region.

Since there is no abundance to be praised or even just contemplated at Sinai, there is no possibility to confuse G-d with nature or even to consider nature as sacred. There is only G-d here, and its people; everything else, including nature, is secondary." [11]

Not even the Kabbalist emanationist mysticism can affect and transform the deepest roots of Jewish transcendentalism. For the mystics, in fact, the heart of the matter remains the essence of the

relationship between G-d and humankind. Nature – the world of action – described by the lowest level of the sephirot, has value only when considered within the context of the relationship between G-d and humankind. It is only within this relationship that the Shekhinah can manifest itself by traversing the sephirot.

“Nature is more than a mere set of objects: as ‘creation,’ it bears the seal of the divine. But in the context of the relationship between G-d and humankind, it appears only in the background. Human beings are not mere components of nature, like plants or animals, they are moral subjects, driven by moral sense. This sets them apart, represents their specific bond with G-d, and defines their distinctive role in the world.

There is more: nature is only a part of this scenery. The other component, perhaps the most important, is history. The world, as the Hebrew term illustrates, is not only space, but also time. It is the synthesis of the two: it is space-time, nature and history”. [12]

In light of its rejection of environmental idolatries, to affirm the autonomous rights of nature is inconceivable for Judaism. “Whatever its conception of G-d,” Scholem writes, “a lively Judaism will resolutely combat naturalism.” [13]

In fact, as G. Israel Z’L explains, naturalism, which deals with purely given and thus ungraspable entities, implies that the natural world is substantially senseless; by contrast, for Judaism, to draw on the meaning of creation is central to the individual’s religious experience.

If we look closely, we realize that the heart of the message of Judaism is the meaning of the world, not the cult of nature.

Judaism “does not consider the preservation or the protection of nature a paramount social value. It claims that human beings are not a part of nature like any other, but are endowed with privileged, distinctive moral aspirations. It believes that nature can threaten humankind as much as humankind can threaten nature. It states that nature can be exploited and enjoyed as well as protected. In summary, the Jewish tradition is complex: it includes ‘green’ and ‘less green’ positions. It would be inappropriate to lay emphasis on the former – as some Jewish environmentalists do – or on the latter – as it is the habit of some other environmentalists who are critical of Western religions. [...] The teachings of Judaism challenge both those who would like to attribute too high a value to nature, and those who seek to discredit it.” [14]

As a result, “the need to preserve, respect, and defend nature is tightly linked to the presence of the human being, to the moral principles that must rule his or her existence and that were handed down to him or her through the Revelation. Preserving nature is not only in the interest of humankind and its survival (and it certainly is), but it is a moral duty, because nature is divine creation and as such has a certain sacredness. Yet, ‘environmentalism’ cannot exert any supremacy on the rights of the individual as a moral subject. Thus, the two visions must be accurately balanced, as radical environmentalism is not compatible with the Jewish worldview.” [15]

At this point we might have a few more essential elements that are useful to understand the idea of “living in nature” in Jewish culture, in the light of an increased awareness of the functions and meanings humankind and nature have within the creation.

This awareness must also inform our way of living the landscape – which is meant as the concrete experience of the complex relationship between nature and humanity. This landscape is primarily the expression of an irreducible transcendence and unity in the divine. This begins to take shape in the individual once we retrieve the moral awareness of our authentic relationship with the Universe – not an idolatrous relationship, but one that is respectful of the Creation, illuminated by our active participation in the dialogue with the Sacred and our sense of the existence of the world and existence in the World.

The landscape of existence – of our personal and collective existence – is entirely contained in such Revelation and asks us to be lived with joy, courage, responsibility, and humility.

To undertake this journey one does not need to search for different scenarios, but rather to change one's perspective. As Marcel Proust puts it in his *Recherche*, "the only true journey [...] would be not to seek out new landscapes but to have new eyes."

The subjects of Giuseppe Penone's famous 1970 artwork "To Turn One's Eyes Inside Out" had to look inward to obtain an enhanced vision. We will see only if we will be able to see, only if each time we renew our vision, only if we build new eyes inside ourselves. Cezanne would agree, and with him the many artists who approached the same old interior landscapes with new eyes. "To Turn One's Eyes Inside-Out" means to escape visual habits that conditioned us, to put our senses back into play, and not to look around in vain for what has been lost or hidden inside ourselves.

In this Grand Materialist Theatre of the Mundane there is no more room for inner landscapes, no separation between work and Shabbat, between the time for the mundane and the time for the sacred, and the result is that we lost our capacity to experience the exceptional. But what has gone lost is especially the primordial meaning of the things and words that constitute the landscape of existence. What took it away from itself is a gradual contraction of meaning, a process of banalization and emphasis of the consumerist potential in every sign, a process of media consumption that deprives all things of the value of interrogation, for the benefit of a rapid, uncritical deterioration.

If things are deprived of their original meaning, our search for truth, our aspiration to get to the foundation of everything, is doomed. And so is our very sense of reality as authentic living space, where we can fully and freely experience the relationship among humanity, nature, and G-d.

And fully and freely experience the true landscape of our existence.

We are living in an apparently hopeless condition of disenchantment Weber has called *Entzauberung*, caused by the rise of modern national states and of the industrial society.

The uninterrupted flow of words and images blurs the boundaries of the past and of memory, which critically and emotionally marks the distance between fact and narrative. Reality becomes an endless present, devoid of references to things beyond itself. Places cease to be symbols and become non-places (Marc Augé). Similarly, events become non-events, stories become "lalie", babblings.

Not even art could escape this nihilistic process, even though in this case we could apply the distinction between servile art and free art that Luciano Fabro, one of Italy's major living artists, has taught us.

Servile art embraces the loss of the symbolic and drowns in the lack of horizons and of ideal and poetic substance, it gives up in the face of the liquefaction of meaning and of the rampant nihilism taking over various aspects of our society: economy, politics, science, technology, etc.

Unfortunately, this carnage of meaning leads to monstrous results. For example, it legitimizes the conviction that contemporary art is little more than an irreverent joke, or a sensational gesture aiming to strike a sensitivity that needs ever more and ever more spectacular twists. And the exorbitant prices at auctions worldwide underscore this mystifying crescendo.

Wherever the sense of reality and the ability to choose go missing, everything becomes hopelessly confused – good and evil, art and non-art.

If we want to be reborn with new eyes, then we need to start a quiet journey towards an art that is far away from all that noise: a journey primarily directed inwards, intertwined with fundamental questions. We need to feed on the hope that art – that quiet, occult art that operates within the folds of the real – may still challenge science (philosophy, sociology, economy, politics, ...), and that this ultimate encounter with the Other may re-establish our primordial relationship with the sacred. This relationship with the sacred, which the experience of art can re-enable, implies entering the realm of the hazardous and the unknown. This is the loss we need to compensate. This is the way anyone can contribute to art: to re-animate the perception of the sacred within oneself, with new eyes, and try to see beyond what is visible and thus retrieving our ability to choose.

This journey is not a prerogative of the artist alone, anyone should undertake it to unlock the senses, to mend and rebuild the world with the *Tikkun Olam*.

Art was born as a sign of the conjunction with and the epiphany of the divine. It is the space of the sacred in the *mishkan* (tabernacle) of the desert. It contained and concealed the manifestation of the

Invisible. Art's own beauty surrenders to the Beauty of the Invisible but does not lose itself: quite to the contrary, it becomes part of the same holy breath (ruach רוח).

This is the spiritual homecoming we should aspire to, in order to understand art and rebuild the landscapes of our existence. In fact, when we speak of art, we speak of a complex and millenary process of concealment and revelation, which originated long before the invention of writing and was destined to define the encounter between the time of the Eternal and the space of Humankind. . It has been with us from the calling of Bezalel (literally beZel El: in the shadow/protection, in the footsteps of God) until today, across the time of History, where the time of the Divine has taken abode.

In Exodus / שמות Shemot (Names ... from the incipit: "And these are the names of the children of Israel") 31, 1-6 we read:

[1] Then God spoke to Moses and said to him: [2] "See, I have called by name Bezalel the son of Uri, son of Hur, of the tribe of Judah. [3] And I have filled him with the Spirit of God (RUACH), with ability and intelligence, with knowledge and all craftsmanship, [4] to devise artistic designs, to work in gold, silver, and bronze, [5] in cutting stones for setting, and in carving wood, to work in every craft. [6] And behold, I have appointed with him Oholiab, the son of Ahisamach, of the tribe of Dan. And I have given to all able men ability, that they may make all that I have commanded you."

First of all, HaShem gave the artist the same tools He used to create the world: chochmà, t(e)vunà, daat (ability, intelligence, knowledge). The whole Terumah Parashah – a fundamental part of Shemot, from chapter 25 to 31 – is dedicated to the extensive, most meticulous, technical description of the work HaShem requires. Not only because He wants to give Israel a physical (spatial) point of reference that may testify the union between the human and the sacred, but also because He wants each one of us to build a spiritual sanctuary by giving one's contribute (each within one's means). Thus, a part of each of us will become the sanctuary of H', so that H' will become part of each of us, and bring us sanctity and spirituality.

The human body itself, then, is HaShem's temple: it is the ultimate construction, built as a home for the sacred.

Once we understand this fundamental aspect, we are ready to fulfill our duties towards the Sacred, towards ourselves, and towards nature and every component of the Creation. We become the makers of the most extraordinary architecture and the most splendid landscape. We reveal and conceal what is in it, as it is typical of all creative processes including the construction of the Mishkan. Today's art is not different from that which was required of Bezalel. It continues to make visible what was not, to emplace its visibility, so it does not look at the visible within itself, but at the invisible (as Merleau-Ponty noted), to drag it into the realm of the visible. At the same time, it also conceals the visible to grasp its true essence which is located in the invisible.

The widespread practice of understanding art as mimesis of reality is obviously too reductive and simplistic. The profound attention art pays to form, signs, and manifestations of the real cannot be explained as mere mundane observation, or as a realism that does not abide in the spirit, or as mimesis that results in the simple triumph of techne (τέχνη).

Much to the contrary, art cannot do without the sacred dimension as indispensable background to human actions. Art interrogates the Self by opening up to the Other. It transforms reality into pietas and individual sensibilities into a universal sensibility, into a contradiction, into a question that does not require an answer.

Art and reality surely chase each other in a baffling play of mirrors that would not exist without the theatron (theaomai, θεάομαι) of the visible, and that contributes to generate innovative mechanisms of signification. In this game, the players challenge each other to produce new symbolic interactions, original communicative dimensions, and a reality that – in its own extreme virtuality – is more real than the real.

Techne is definitely more important, and Shemot describes it to the smallest executive detail. And yet, it is not in art that techne should be exhibited and exalted.

Techne is given almost like a command, a mitzvah that expects obedience, after HaShem entrusted Bezalel with the tools to accomplish the creation.

Techne is behind creation like a foundation, never ahead like a goal. It must not drain the energy of the symbol, but facilitate its complete fulfilment. It must not pursue its self-gratification.

Art is no proclamation of skills, intuition, or intelligence. It is praise to the Invisible. And in order to praise the Invisible, one has to use the skills He gave us to their full capacity.

The beauty of a work of art has to be outstanding, and at the same time hide behind the beauty of the spirit.

These observations allow us to return to a fundamental issue. What today seems lost or hidden in much contemporary art devoid of ruach, or defeated by the absolute, mundane splendor of technocracy and power, is the presence of the spirit and the awareness that the spirit needs humanity as his temple.

In the illusory society of techno-capitalism, which Mauro Magatti describes as “a new relationship gradually constituted between ever freer individuals and ever more organized and powerful social worlds,”[16] art can no longer speak of freedom. By now, freedom seems more like a fictive dimension of the realm of fragmentation, of psychic disintegration, of bodily abuse, of contingency and reversibility – things that are capable of completely annihilating the relationship/contrast between sense and nonsense. Although the present social and economic system tries to find its legitimacy in the proliferation of opportunities and options, the greatest danger lies precisely in the production of a kind of freedom that is mere illusion. How can we attract the ruach to a place where the spirit is only one among a variety of options; where the human being, in all its parts, is a mere productive tool; where hypothetical landscapes of existence rely on the broken ethics of a liquid society, broken and reduced to dust?

In his review of Magatti's volume, Francesco Giacomantonio summarizes its argument as follows: “techno-capitalist nihilism causes a separation between functions and meanings, thus enabling the ‘reversibility of sense’ (97). In this framework, life is spent in pursuit of the variety of reality instead of the meaning of life. Variety has replaced truth. From the epistemological point of view, along with theories of complexity, perspectives by Popper and Wittgenstein on the diffusion of a deconstructionist model also become relevant, as such model reduces knowledge to a mass of notions and turns away from all metatheories and excessively long narratives. Economy itself is organized on the basis of an ethics of constant mobility (115) and it no longer focuses on labor and offer – as within social capitalism – but on consumption, services, and demand. To put it with Žižek, the pursuit of pure enjoyment becomes the main reference parameter. These are the beginnings of a ‘bioeconomy’ (142-144) in which life is put into production, along with criteria, procedures, and standards of existence. Hence, the pivotal value of this new form of capitalism is ‘fragmentation’ (148), which Magatti explores in his study by resorting to a broad array of sociological and socio-philosophical theories that had previously addressed it. Fragmentation is evident in ‘crumbling’ cultures (Appadurai), in the radicalization of analytical thinking (which implies that the more we are able to isolate one thing from the others, the more power we have on it), in the crisis of values that results in a ‘broken ethics’ (154), in the disintegration of public opinion (Habermas), in the dislocation of territories (here I reference Foucault's and Bauman's notions of heterotopia), in the liquefying social relationships (Bauman) and disintegration of selves, roles, biographies (Beck), even of the psyche (the I vanishes in the neurosciences, in Lacanian deconstructionist perspectives, and in its own relativity as diagnosed by cultural studies) and the body (which loses its inviolability and becomes a modifiable, alterable, integrable bio-technical fact). All these fragmentations concur to make techno-nihilist capitalism the realm of the event and of the instant. ‘Once the traditional sources of authority have been demolished, 20th-century ideologies abandoned, the borders of national society trespassed, there can be no meaning left but in single contingencies’ (213). Sense and nonsense lose their ontological centrality because they become dependent on the moment, and therefore ephemeral and ever reversible.”[17]

“We run the risk,” Magatti argues, “to become externally driven beings. Something is presented to us as an attractive, empowering, fulfilling choice, but then freedom may implode and deliver us wholly to something that is outside itself.

But there is another problem. For many of us, all the opportunities we are presented with are not as concrete as they claim to be. So all these opportunities we are presented with remain purely illusory and fictional. One then finds shelter – I simplify the matter significantly here – in miracles and magic,

such as winning 130 million on the lottery, which would allow us to do whatever we want – at least in our fantasy.

It is for these two reasons that this world replete with opportunities, which is theoretically associated with increased freedom, as a matter of fact may put freedom back into a cage.” [18]

There is no nature, no real landscapes within the techno-nihilist system. It is the realm of the moment, of the immanent, the nihilist triumph of the hungry for power, it reduces humanity to a violently compulsive desiring machine, crushed by the weight of the material.

Magatti affirms that “techno-nihilist capitalism is a system based on an immanent immanence, servile to powers that impose constant change. It may seem without pretensions, but techno-nihilist capitalism is a vision of the world and history, it is, in a way, a religious system. Exposing this pretense is the first step towards the re-opening of a discourse on freedom and happiness.” [19]

Yet there is a cure, difficult and risky as it may be, and art can be a means for it. The cure is to rebuild the love for truth, replacing the fake desires produced by the compulsion to consume with the desire for authentic spiritual fulfilment. It is to open up to the original depth of the mystery and the sacred which exists/resists in each human being, no matter how confined or repressed. It is to reimagine a horizon that may at least reduce the devastating, destructive consequences of nihilism and reactivate a set of values that may give us back the profoundly human capacity to feel compassion and take care of each other (arevim zeh la'zeh).

We cannot neglect the importance of our experience of Otherness, which, according to Emmanuel Levinas, we make by reading what the face of the Other communicates to us; or the value of what Paul Ricoeur calls original benevolence, that specifically human ability to connect, acknowledge each other, and take responsibility for each other's necessities; and lastly, the need of giving and of solidarity, without which, according to Zygmunt Bauman, freedom is mere illusion. This happens when an I gives itself over to a You in a powerful act of overcoming the original egotism that capitalism exalts.

This act reflects the free and unconditioned impulse to give oneself up to the Other, no matter how they respond, purely for the sake of giving.

This might seem preposterous!

But the act of giving oneself to another, in its gratuitousness and reciprocity, in its absolute vulnerability (because it is a total and unilateral disarmament), contradicts the logic of power, mutates existing balances to establish new ones, creating the necessary premises for future relationships and laying the foundation for a world that is based on justice.

And what does art have to do with all this?

Art plays a very central role. When it is not subservient (to ideology or wealth), art constantly activates the ethical process we have been discussing and gives itself inexhaustibly to the Other without demands or conditions. A truly free morality, born from the individual but bound to become social, certainly cannot be far away from the nature of art. It finds in art, in its conceptual processes and philosophy, an extraordinary example.

This perspective on values finds full legitimacy in the Jewish culture in a liberation narrative that remains perpetually present thanks to memory (zachor זָכוֹר) and rises to the status of ethical experience (sheotzetanu meeretz Mitzraim ufditanu mibet avadim / Because you brought us out of the land of Egypt, out of the house of bondage). Within the Jewish tradition, these values derive from direct physical experience. To the contrary, the media-virtual society negates and erases these characteristics.

All energies must be spent in the attempt to empower today's alarmingly empty, absent sensitivity, which is unable to produce its own narration and image. There is in fact an immense disparity between the amount of stimuli and information the outside world obsessively transmits and the capacity of a single individual's psyche to resist them. These data come from an environment that lost its physical characteristics and became merely virtual, capable only of mono-directional communication. One has no choice but to surrender to the seducing dictates of mundanity, rather than to build one's own existential landscape through a process of transfer and sedimentation within one's own experience. Only then can one grasp the authenticity of one's life and personal journey. The absence of personal landscapes causes a behavioral massification – everybody behaves in the same

way, failing to develop an autonomous existential perspective that may aspire to engage with the transcendental or with a spirituality capable of rising above the material world.

Among the symptoms of one of today's most dramatic diseases, therapists list the severe inability to provide a coherent narration of one's own life, which is the product of diverse periods and contexts, of banal or curious anecdotes, of encounters and events which one can no longer confidently locate in space or time. If we are not able to narrate, we cannot understand ourselves – let alone others. In the long run, our own past becomes colorless, tasteless, disappointing, depressing.

At first sight, the humankind of today can boast immense technological and economic power. It has the capacity to exert its complete dominance over the production of goods that will satisfy its own infinite greed for material possession. Yet, this humanity "hides an unprecedented inability to delineate its own history and worldview. In the face of the impossibility to grasp the transcendental and of the failure of ideologies to give humanity a meaning, nihilism erases everything and makes sure we rely on the only certainties left: consumption and the material." [20]

Furthermore, "in the absence of the 'authentic' infinite transcendent, the individual craves for the infinite at the rational level, finding it in technology, information, production, which give mankind the hope to acquire divine powers (i.e. being everywhere at the same time while surfing the internet, the extension of lifetime with the help of bioengineering, medical handling of life and death, omniscience through Google, etc...)." [21]

An antidote to today's rampant consumerist egotism certainly lies in retrieving the discussion on the centrality of the religious experience as well as on the necessity of a spiritual art, unencumbered by the nihilist delusion. It lies in keeping our eyes open while we wait for the transcendent, and in the radical rejection of the pseudo-religion of the material wealth of few at the expense of many – of entire continents – who live in poverty.

Surely the only way to continue to imagine a landscape for our existence as a place for our authentic experiences, as a space of narration, as a territory where ethics determines the terms of the relations among the many subjects of the creation, is to imagine the individual as inscribed in a temporality that, unlike other forms of temporality, has a precise point of departure and one of destination. This would allow the individual to overcome the difficulties of life on earth – the fierce greed for power that strips them naked and reduces everything to immanence and possession – and give them back their inexhaustible need for transcendence, which finds its own truth in the relationship with the Universe and in the vision of the whole Creation. Under these conditions we can inhabit the earth as grateful guests, in the shared effort to mend this world, not to annihilate it.

[1] M. Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio: il progetto del mondo umano*. Rome: Editori Riuniti, 2002. Print.

[2] Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*. 1982. Trans. Dori Sardelli, *Il libro dell'inquietudine*. Rome: Fermento, 2015. Print.

[3] Ermanno Olmi, dir. *Lungo il fiume*. Cinemaundici, 1992. Film.

[4] Anna Re, "Definizioni di Natura, Ambiente e Paesaggio." *Torneo del Paesaggio*. Web. 31 July 2016. http://www.fondoambiente.it/upload/oggetti/definizione_ambiente_natura.pdf.

[5] Israel, S. 1970 (extended edition of Israel, S. 1967 and Israel, S. 1969). Giorgio Israel, "Il creato luogo di incontro per le tre religioni di Abramo. L'ebraismo e la natura." *Assicurare la sostenibilità ambientale*. Ed. G. Martirani, C. Finocchietti. Rome: Editrice Apes, 2011. Print (emphases mine).

[6] G. Israel, *ibid*.

[7] *ivi*

[8] M. Idel, *Maïmonide et la mystique juive*. Paris: Editions du Cerf, 1991. Print.

[9] G. Scholem, *Fidélité et utopie. Essais sur le judaïsme contemporain*. Paris: Calmann-Lévy, 1978. Print.

[10] Israel, "Il creato luogo di incontro per le tre religioni di Abramo. L'ebraismo e la natura."

[11] Vogel, "How Green is Judaism? Exploring Jewish Environmental Ethics."

1999. Web. 31 July 2016. <http://faculty.haas.berkeley.edu/vogel/judaism.pdf>.

[12] Israel, "Il creato."

- [13] G. Scholem, *Fidélité et Utopie*.
- [14] D. Vogel, "How Green Is Judaism?"
- [15] G. Israel, "Il creato."
- [16] M. Magatti, *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*. Milan: Feltrinelli, 2009. Print.
- [17] Francesco Giacomantonio, M. Magatti, *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Feltrinelli, Milano 2009, ISBN 978-88-07-10448-0, pp. 416. *Jura Gentium Rivista di filosofia del diritto internazionale e della politica globale*, 2009. Print.
- [18] Ivo Quartiroli, "Il capitalismo tecno-nichilista, intervista con Mauro Magatti." *Indranet* 16 October 2009. Web. 31 July 2016. <http://www.indranet.org/it/the-techno-nihilistic-capitalism-interview-with-mauro-magatti/>.
- [19] Ibid.
- [20] Ibid.
- [21] Ivi

ALLA RICERCA DELL'ARTE PERDUTA?

**Conferenza Centro Culturale Candiani Mestre
2013**

"L'unico vero viaggio verso la scoperta non consiste nella ricerca di nuovi paesaggi, ma nell'avere nuovi occhi." (Marcel Proust)

Comincio da questa bella citazione proustiana, attuale perché profondamente vera. Essa ci restituisce la dimensione autentica di ogni avventura intellettuale, indicandoci la strada: potremo davvero vedere solo se "sapremo vedere", solo rinnovando ogni volta la nostra capacità di visione, solo costruendo dentro di noi occhi nuovi. Cézanne avrebbe sottoscritto, Morandi lo avrebbe fatto, tutti gli artisti che inseguono lo stesso paesaggio interiore con occhi nuovi non potrebbero che sottoscrivere.

In questa luce può essere meglio inteso anche il titolo di questa nostra conversazione, che richiama le straordinarie imprese di Indiana Jones, evidenziando così la natura, non per forza rocambolesca, ma certo niente affatto scontata, agevole di un viaggio ideale verso il senso e le origini dell'arte. E anche per noi oggi la prima difficoltà, il primo ostacolo posto alla conquista dell'obiettivo è proprio quello di "cambiare occhi" di "rovesciare i propri occhi", sfuggendo alle abitudini visive che ci hanno condizionato, rimettendo in gioco i sensi e non cercando invano attorno a noi ciò che si è perduto o nascosto dentro di noi.

In realtà ciò che abbiamo perduto nel Gran Teatro Mondano dove non c'è più alcuna separazione tra il tempo del lavoro e quello della Festa, tra il tempo del profano e quello del sacro, con la conseguente perdita del senso dell'eccezionalità, è prima di tutto il significato originario delle cose e delle parole, sottratto a se stesso da un procedimento di progressiva diminuzione del senso, di banalizzazione ed enfaticizzazione consumistica di ogni segno, un processo di consumazione mediatica che le priva del valore dell'interrogazione a vantaggio di un rapido ed acritico deperimento.

Sottraendo la possibilità di esistenza del significato originario delle cose ci viene negata la ricerca della verità come condizione di tensione verso il fondamento che è al principio di ogni cosa ed insieme ad essa il sentimento stesso della realtà come luogo autentico della vita.

Viviamo in una condizione apparentemente irrimediabile di pieno disincanto del mondo, quell'*Entzauberung* di cui già Weber ci aveva parlato, come condizione prodotta dal costituirsi degli stati moderni e della società industriale. La mancanza di ogni sospensione nel flusso delle parole e delle immagini, abbatte la soglia del tempo passato e con essa la memoria che contrassegna criticamente ed emotivamente la distanza tra evento e racconto, presentificando la realtà che viene svuotata di ogni rimando ad altro, desimbolizzando i luoghi che vengono trasformati in non luoghi (Marc Augé),

mentre allo stesso modo gli eventi si trasformano in non eventi, i racconti in vuote lalie, balbettamenti.

Neppure l'arte ha potuto sottrarsi a questo nichilistico processo e riguardo ad essa potremmo usare la distinzione che Luciano Fabro, uno dei maggiori artisti italiani contemporanei, ci ha insegnato, distinguendo tra arte servile e arte libera.

L'arte servile non si sottrae per nulla al destino di perdita del simbolo ed è travolta dalla stessa mancanza di orizzonte, di sostanza ideale e poetica, dalla stessa liquefazione del senso, dalla stessa sottomissione al dominio del nichilismo che noi vediamo operanti oggi nei diversi ambiti sociali, dall'economia alla politica, dalla scienza alla tecnica.

Essa è un'arte destinata a colpire non lo spirito o la coscienza ma il portafoglio, opera in virtù di un sistema dell'arte autocefalo ed autocratico nel quale i valori sono determinati in senso principalmente economico.

Talvolta questo tipo di arte, per reggersi, ha bisogno di essere posta – come un fenomeno da baraccone - sotto i riflettori della ribalta mediatica, più spesso nel segno del “clamore” e della “provocazione” piuttosto che dell'autentico “*skandalon*” che ogni vera opera dovrebbe suscitare, nel segno dello “sbalordimento” e dell’“*effetto speciale*”, dello “*shock*”, piuttosto che della “*meraviglia*” cui ci invitava già, nella sua assoluta modernità, il buon cavalier Marino (*E' del poeta il fin la meraviglia, parlo dell'eccellente e non del goffo*). La quale meraviglia è ben altra cosa.

Purtroppo questo gioco al massacro del senso conduce a risultati assolutamente nefasti e a consolidare la convinzione popolare che l'arte contemporanea si risolva in una sorta di irridente presa in giro o un gesto eclatante finalizzato a colpire una sensibilità bisognosa via via di nuovi e più audaci colpi di scena, in un crescendo mistificante, confortato dai prezzi altissimi spuntati nelle aste internazionali.

Tutto si confonde senza rimedio, il bene e il male, l'arte e la non arte, laddove viene a mancare la consapevolezza del vero e la possibilità del giudizio.

Se vogliamo rinascere con occhi nuovi dobbiamo allora iniziare un cammino silenzioso verso l'arte libera, lontana dal frastuono, un cammino orientato in primis dentro di noi e purtroppo privo di punti fermi, che si intreccia con le domande fondamentali dell'uomo ed irto di ostacoli, sorprese e tranelli, improvvise apparizioni e sparizioni, scoperte e certezze che sembrano dissolversi d'un colpo.

Un viaggio ariostesco a tutti gli effetti senza apparente punto d'arrivo, perennemente in marcia verso un territorio altro, oltre il confine del visibile, oltre un orizzonte che rinvia a domani lasciando intravedere bagliori di luce.

Forse un sentiero per pochi eroi senza macchia? Niente affatto, un cammino per umani e perciò radicato nelle pratiche dell'errare, nei due sensi possibili: andare senza meta e sbagliare. E tuttavia riemergere dalla “selva” per affrontare le prove che ancora ci aspettano, una grande avventura per comprendere, abbracciare e saper vedere, immaginare, *theorein* appunto, costruire visioni che nascano da uno sguardo sul mondo (*Weltanschauung*) capace di accoglierlo.

Baudrillard ci ha parlato della sparizione dell'arte nel reale, nel quale essa trapassa ovunque fino a confondersi. Ma io credo che nella metafora dell’“arte perduta” non ci possa essere alcun atteggiamento di rinuncia al presente, alcun sentimento di invidia di un passato incomparabile e concluso, alimentato principalmente sul terreno dell'illusione e della nostalgia. Maniera come unica condizione possibile.

Al contrario tale constatazione esige che ci nutriamo di aspettative vive e della speranza che l'arte, proprio perché silente ed occulta, ma ancora operosa tra le pieghe del reale, possa sfidare ancora le scienze dell'uomo (la filosofia, la sociologia, l'economia, la politica) sul terreno di un incontro decisivo con l'alterità capace di ristabilire la relazione originaria con il sacro.

E' questa relazione con il sacro, inteso come il terreno del rischio, del non conosciuto che va rimessa pienamente in gioco dall'esperienza dell'arte, è questa la vera perdita da compensare, ed è questo il contributo che ognuno può dare all'arte rimettendo in moto dentro di sé la percezione del sacro, con occhi nuovi, sapendo vedere oltre il puro visibile, tornando ad una capacità di giudizio per questa via.

Un cammino che non è compito solo dell'artista, ma di tutti, per riaprire le vie dei sensi, per riparare e ricostruire il mondo attraverso il *Tiqqun 'Olam*.

L'arte è nata come segno di congiunzione e di palesamento del divino, come costruzione vera e propria dello spazio del sacro nel *mishkan* del deserto, per contenere e celare il mostrarsi dell'Invisibile, facendo sì che la propria bellezza si possa piegare alla Bellezza dell'Invisibile, senza tuttavia perdersi, al contrario essendo parte del medesimo soffio (*ruach*).

A questo dovremmo tornare nello spirito per comprendere l'arte, quell'arte che si è perduta dentro di noi.

Quando parliamo dell'arte infatti diciamo di questo complesso e secolare processo di nascondimento-palesamento, originato nel tempo che precede la scrittura e destinato a definire l'incontro tra il tempo dell'Eterno e lo spazio dell'uomo.

Esso ci accompagna dall'originaria chiamata di Bezalel (letteralmente beZel El nell'ombra/protezione, sulle orme di Dio), fino ad oggi, attraverso il tempo della Storia, entro cui il tempo dell'Eterno si è insediato.

In *Esodo* (uscita) / *Shemot* (nomi ... dall'incipit: questi sono i nomi dei figli d'Israele...) 31, 1-6 leggiamo:

[1] Il Signore parlò a Mosè e gli disse: [2] “Vedi, ho chiamato per nome Bezaleel, figlio di Uri, figlio di Cur, della tribù di Giuda. [3] L'ho ricolmato d'ispirazione divina (RUACH), per abilità, intuizione e assennatezza in ogni genere di lavoro, [4]per concepire progetti e realizzarli in oro, argento e rame, [5] per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno e compiere ogni sorta di lavoro. [6] Ed ecco gli ho dato per compagno Ooliab, figlio di Achisamach, della tribù di Dan. Inoltre nel cuore di ogni artista ho infuso saggezza, perché possano eseguire quanto ti ho comandato.

In questo modo anzitutto HaShem ha donato all'artista le stesse qualità che sono servite a Lui per creare il mondo: *chachmà*, *t(e)vunà*, *daat* (abilità, intuizione, assennatezza). L'intera *Parashat Terumà*, parte fondamentale di *Shemot* dal capitolo 25 al 31 è dedicata alla minuziosissima, estesa descrizione tecnica dell'opera richiesta da HaShem, non solo evidentemente perché Egli vuole dare ad Israele un punto di riferimento fisico (spaziale) che testimoni l'unione dell'uomo al sacro, ma soprattutto perché Egli vuole che ognuno di noi realizzi un santuario spirituale dando il suo contributo (il massimo che personalmente si riesce a dare) in maniera tale che una parte di se diventi il santuario per H' cosicché in seguito H' sarà in ognuno di noi portandoci santità e spiritualità. L'uomo stesso allora è il Tempio di HaShem, la costruzione per eccellenza destinata ad ospitare la dimensione del sacro.

Molte cose ancora dovremmo dire, ma ci basta qui cogliere almeno un tema, la relazione significativa tra il mostrare e il nascondere, implicita nella costruzione del *Mishkan*, come caratteristica di ogni procedimento creativo. L'arte di oggi non ha uno statuto diverso da quella richiesta a Bezalel. Essa continua a far apparire e a rendere visibile ciò che non lo era, dà un luogo alla sua visibilità, dunque non guarda in sé al visibile ma piuttosto all'invisibile (come aveva ben capito Merleau-Ponty) per trarlo nel regno del visibile e allo stesso tempo, con azione contraria, cela il visibile per coglierne la vera radice nell'invisibile.

Se così è, allora è evidente quanto sia carente e semplicistica l'idea, volgarmente praticata e veicolata, che arte e realtà possano corrispondere mimeticamente. La profonda attenzione rivolta dall'arte alle forme, ai segni, alle manifestazioni del reale non si può appiattare in una mera concezione mondana, in un realismo senza dimora nello spirito, in una mimesi finalizzata al trionfo della *technè*.

Al contrario, non potendosi negare la presenza della dimensione del sacro come sfondo necessario dell'agire umano, l'arte interroga l'io aprendo all'altro, trasforma il reale in pietas, il sentire dell'individuo in sentimento universale, in contraddizione e in domanda senza pretesa di risposta. Certo, arte e realtà si interrogano in un gioco spiazzante di specchi che non può prescindere dal *theatron* del vedere (*theaomai*) e che contribuisce a generare inediti meccanismi di significazione, un gioco in cui i protagonisti si sfidano a vicenda nel produrre nuove interazioni simboliche, originali dimensioni comunicative e una realtà che – nella sua estrema virtualità - vuol essere più reale del reale.

La *technè* è decisamente importante e viene descritta in *Shemot* nei minimi particolari esecutivi, ma non deve trovare nell'arte il luogo della propria esibizione ed esaltazione!

Essa è data come un comando, quasi una *mitzwà* cui semplicemente porre obbedienza, dopo che *HaShem* ha conferito a Bezalel gli strumenti necessari per compiere la creazione.

Essa dunque è alle spalle della creazione, come fondamento, ma non di fronte come l'obiettivo, non deve minimamente sottrarre energia al simbolo ma realizzarlo pienamente, non deve aspirare alla propria autorealizzazione.

L'arte non è proclamazione di abilità, intuizione, assennatezza, ma purissima lode all'Invisibile. E, per lodare l'Invisibile, bisogna esprimere al massimo delle nostre capacità le qualità che egli ci ha donato.

La bellezza dell'opera dev'essere di altissimo grado e allo stesso tempo celarsi dietro la bellezza dello Spirito.

Questa osservazione ci permette di tornare conclusivamente alla questione di fondo, al tema del titolo, perché ciò che maggiormente sembra oggi perduto, o forse nascosto, prevaricato dallo splendore tutto mondano ed assoluto della tecnica e del potere, in tante opere contemporanee, nelle quali è difficile riconoscere il *ruach*, è proprio la presenza dello spirito e la consapevolezza che esso ha bisogno dell'uomo come proprio tempio.

ARTE ED ERMENEUTICA DELL'ESPERIENZA ARTISTICA

Cos'è l'arte?

Inchiostro & Pietra

A contemporary magazine of arts, poetry, philosophy. Issue 2/2012

(Testi estratti da "Introduzione ai fondamenti" lezione a Ca' Foscari a.a. 2005-06 e da una conferenza su "L'ermeneutica dell'esperienza artistica" all'Accademia Internazionale di Estetica di Rapallo)

Cos'è l'arte se non domanda di senso, interrogazione senza fine intorno alle pratiche e ai linguaggi che portano alla scoperta di sé e del mondo, pratica radicalmente interrogativa essa stessa ed assolutamente impratica, nell'assenza di specifiche finalità, ma necessaria, continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile?

Pratica dell'invisibile dunque ed inesausto movimento verso quel centro da cui s'illumina la tenebra e da cui muove ogni altra pratica, attività simbolica per eccellenza, perché la natura dell'arte, nella sua assoluta simbolicità costitutiva, ovvero, letteralmente, nella sua capacità di gettare in campo, tenendole insieme, cose di per sé diverse e apparentemente divise, nella sua contraddittoria genericità, in grado proprio per tale ragione di veicolare ogni relazione per quanto paradossale, può ancora suggerirci una visione del mondo - sulla quale oggi più che mai poter riflettere.

L'arte, rompendo ogni schema precostituito, ogni "forma chiusa" ed ogni specialismo operativo, si fa espressione di una necessaria e nomadica libertà, fondata su di un pensiero rizomatico e non omologabile nonché sull'atopica assenza di luoghi.

In questo modo essa, anziché accettare un destino di annichilimento nel mondo, continua ad annidarsi nelle pieghe del reale e, facendosi essa stessa figura della piega (*folding*), può ancora inviare all'uomo segnali di senso, pallide luci dell'essenza.

Come si può essere artisti, allora? Se è vero che artisti si può diventare per scelta o per formazione, esercitando la propria libertà nei confronti del destino, è altrettanto vero che questo atto di estrema libertà, di arbitrio personale, nasce sul terreno di una originaria necessità che fonda ogni possibile condizione. Come dire che artisti "si diventa" perché così è necessario.

Ed è egualmente per questo che quella dell'artista è una condizione libera, ma pur sempre condizione, l'"annuncio di un comune accordo", quello corrispondente alla decisione di stare entro un dominio cui non ci si può sottrarre.

Una condizione interrogante ed interrogabile nelle forme di un “sentire” prima ancora e molto più che di un “capire”, di un “intelligere”.

La pratica del “sentire” rispetto a quella del “capire” include terreni (alogici, prelogici, onirici, fantastico-immaginativi, deliranti), che non trovano buona accoglienza nell’ambito dei saperi di ordine logico-razionale. Per questo gli artisti, ma soprattutto le loro opere, sono guardati con diffidenza e talvolta con sufficienza da quelle persone che identificano il concetto di “bene” con quello di “progresso” e di “ordine razionale”, così come questi si sono espressi nella tradizione del pensiero occidentale e nel moderno apparato scientifico-tecnologico, ovvero prima attraverso il potere del linguaggio, del logos, poi attraverso lo strapotere dell’apparato scientifico-tecnologico.

D’altra parte può fare anche troppo comodo a molti di collocare su un terreno infido come quello irrazionale del “sentire” una pratica che appare discutibile nei suoi stessi fondamenti alla luce di quei principi logico-razionali. Una marginalizzazione di questo tipo risulta inaccettabile per noi

estratto da: Luigi Viola, Introduzione ai Fondamenti (lezioni SSIS di Ca' Foscari)

... 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 osservante della legge, ma di quella legge interiore, di quell’ordine che ispira il suo fare, che egli trova dentro sé stesso oltre che nella natura e che si manifesta nell’arte, nella *techné*, 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, *apò tyches* come dice Aristotele, 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, della sua presenza necessaria, essa riferisce agli uomini, del fascino del principio, indicandoci, nella sua determinata indeterminatezza, il fondamento della struttura dell’esistente, dove necessità e caso volgono insieme. La stupefazione per il prima che si fa oltre apre il varco al sentimento del sacro.

Arte=artus, arto, articolazione e giuntura tra necessità e caso, tra verità e linguaggio, tra topos e atopia, tra storia ed eternità. Ne deriva allora una ulteriore possibilità interpretativa: arte come *between* e piega deleuziana, figura di una relazione di complessità, che è evidente fin nel gioco etimologico *pliancy* - *complication*.

Ma il ruolo rilevante attribuito in questi anni alle teorie della complessità in campo scientifico - ossia la convinzione che esse possano funzionare come modelli interpretativi che riescano a dare ragione della caotica contraddittorietà del reale, della molteplicità frattalica del suo presentarsi, attraverso geometrie autogenerative non più riconducibili ad un inizio, per ridurre così i rischi della vera catastrofe impliciti in un pensiero nomade e rizomatico per eccellenza come quello contemporaneo, teso a dissolvere e decostruire ogni forma conosciuta, assumendo anzi il modello stesso della catastrofe come ipermodello e perfino come modello autointerpretante (pensiero che trova una non banale esemplificazione in concetti come flessibilità, virtualità, mondializzazione, ecc.) - è in qualche modo confrontabile con il concetto di complessità dell’opera, quale noi abbiamo fin qui se non descritto, almeno tentato di avvicinare?

L’interesse dimostrato in alcuni settori avanzati della ricerca scientifica per l’esperienza della creatività artistica - tutti conoscono l’esempio famoso del MediaLab del MIT - e viceversa l’interesse

non imitativo di alcuni artisti per la ricerca scientifica e le nuove tecnologie, evidenziano un possibile intreccio, un ipotetico, utopico, atopico luogo di incontro dove destini diversi potrebbero reciprocamente perfezionarsi e compiersi in un unico e solo destino dell'umano, in cui mortalità ed immortalità, sacro e profano siano restituiti alla propria condizione di verità.

Tuttavia non sembra davvero che questo tipo di nuova consapevolezza stia generalizzandosi nella realtà sociale, al contrario il perdurante e massiccio dispiegamento di un assoluto dominio da parte dei saperi scientifici e tecnologici, i primi sempre più dipendenti dai secondi - penso alle cosiddette tecnoscienze - e la totale trasparenza e globalizzazione del reale che ne derivano, con conseguente perdita dell'identità materiale e culturale, impongono perfino di riconsiderare la possibilità stessa di avere un qualsivoglia destino, il quale oggi, nel senso proprio del termine, sembra essere stato sottratto alla nostra condizione di uomini.

L'arte oggi si trova ben rappresentata nella figura della piega, del *folding*, e nella dimensione della *complication*, ma non perché essa abbia la pretesa di conseguire per tale via un dominio sul reale, insidiandone la complessità, desumendone i modelli per schematizzarli e clonarli, tentando la struttura della catastrofe in un pericoloso gioco di sostituzione del reale, bensì perché essa abita da sempre la piega intesa come dimensione non lineare, non progressiva, non invasiva, non dominante, non esibizionista, articolata (arte-arto) ed elastica della ricerca.

La flessibilità di una semplice goccia d'acqua che corre sulla superficie rugosa dell'albero piegandosi ad essa, seguendone le tortuosità, insinuandosi tra le fessure, tracciando sentieri interrotti.

Opera orientale, nascente chimera, araba fenice, memore destino, cristallo di sale, sale della terra, oscura illuminazione occidentale, domanda di senso, interrogazione senza fine intorno alle pratiche e ai linguaggi che portano alla scoperta di sé e del mondo, pratica assolutamente impratica, radicalmente interrogativa e priva di specifiche finalità, ma necessaria, continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile, apertura all'invisibile, ierofania del sacro.

Se l'arte è tutto ciò, come si può essere artisti?

Artisti si può essere per scelta, esercitando la propria libertà nei confronti del destino, ma questo atto di estrema libertà, di arbitrio, nasce sul terreno di una originaria necessità che fonda ogni possibile condizione. Come dire che artisti si diventa perché così è necessario.

Ed è egualmente per questo che quella dell'artista è una condizione libera, ma pur sempre condizione, ossia annuncio di un comune accordo, quello corrispondente alla decisione di stare entro un dominio cui non ci si può sottrarre. Mancando gli artisti verrebbe meno anche la vita dell'arte. Essa sarebbe niente più che un fantasma, una lingua morta.

Abbiamo visto infatti come l'arte, nel suo cammino storico fino al presente, si sia manifestata come forma della necessità ed insieme come atto di libertà, come espressione del senso e come straordinaria apertura all'orizzonte del vero e del sacro, come fondamento radicale dell'esperienza dell'altro, ma di converso c'è da chiedersi in quale direzione potrebbe mai procedere, se non nella direzione tragica di una fatale e nichilistica sparizione, una realtà che da tale viva esperienza irrimediabilmente si allontanasse, poiché si deve pur convenire che quello che vediamo sempre più di frequente davanti a noi è – al contrario di quanto vorremmo - una pratica artistica che tende a banalizzare il significato dell'esperienza fino a negare l'idea stessa dell'arte come possibilità e capacità di produrre visioni, pensieri, trasgressioni, nuovi simboli, comportamenti, sentieri.

Ciò che ci è richiesto di fare dunque è di ripensare il fondamento, sentendoci chiamati ad un'etica della responsabilità: questo è il cammino che gli artisti hanno davanti a sé.

estratto da: Luigi Viola, Ermeneutica dell'esperienza artistica (conferenza all'Accademia Internazionale di Estetica di Rapallo)

PRESENTAZIONE CATALOGO TWO POINTS

Un colore che dipende dalla luce un suono che dipende dallo spazio.

2012

Non possiamo comprendere la realtà complessa e in rapidissima trasformazione del nostro tempo senza un adeguato bagaglio di esperienze e di conoscenze, senza gli idonei strumenti interpretativi che le scienze fisiche, la filosofia, le scienze umane in generale ci prospettano.

Una parola-simbolo, perché sembra riassumerne oggi molte altre, diventando una chiave di volta per la comprensione dei fenomeni a livello mondiale, è globalizzazione.

Il termine non può essere riferito solo all'ambito economico e produttivo, ma tocca i campi della comunicazione, dei modelli culturali emergenti non meno che della morale e dell'etica, tutte questioni fondanti di una neo-modernità tesa a promuovere forme di crescita (o magari di decrescita ...) ispirate ai principi di un umanesimo capace di dare risposte nuove alla crisi senza futuro del modello capitalista, come lo abbiamo conosciuto.

Proprio la profonda crisi politica, culturale ed economica da cui è attraversato il nostro sistema sociale, parallelamente al peso via via crescente assunto dai movimenti no-global, glocal, new global, indignados, occupy, ecc., ci permette di capire che i problemi di uno sviluppo equo ed equilibrato, rispettoso dei diritti della persona e dell'intero pianeta (uomini, animali, piante, ambiente che condividono un comune destino), pensato come bene essenziale e patrimonio inalienabile, espressione di un generale ma non generico diritto alla vita, non saranno affrontati seriamente se non in presenza di una nuova morale, di cui i movimenti che ho citato mi sembrano tutti portatori con diverse sfaccettature ed angolazioni, in grado di sostenere una teoria dell'agire sociale sulla base di un principio che non potrà ormai più essere – dopo la loro fine - quello razionale-coercitivo e fallimentare delle ideologie che hanno dominato la prima lunga fase della modernità, e che dovrà basarsi invece, come sostiene Zygmunt Bauman, una delle menti illuminate del nostro tempo, sull'atto individuale di donazione all'altro, inteso questo non come maschera sociale, persona de-personificata, emblema di un qualsivoglia potere, ma come autentico volto, come reale identità umana. Si tratta dell'io che si dona al tu in un fortissimo superamento dell'egoismo originario, esaltato dal capitalismo.

Un atto che riflette l'impulso, libero e non condizionato dell'individuo a darsi all'altro, indipendentemente dall'atteggiamento di quest'ultimo, nella pura prospettiva del dono, come aveva bene esplicitato Emmanuel Levinas, un'altra delle grandi menti al cui insegnamento siamo obbligati a guardare.

Può sembrare azzardato!

Ma l'atto di darsi all'altro, nella sua gratuità e reciprocità, nella sua assoluta debolezza (si tratta infatti di un disarmo totale e unilaterale), si trova in piena opposizione ad ogni logica di potere, muta radicalmente gli equilibri precedenti e ne instaura di nuovi, creando in tal modo la premessa necessaria per ogni successiva relazione, per ogni possibile fondazione di un mondo che contempli la giustizia.

E l'arte cosa c'entra con tutto questo?

L'arte soprattutto c'entra con questo poiché essa – quando non sia servile (ricordo bene le riflessioni di Luciano Fabro nel suo insegnamento braidense!) e sottomessa (all'ideologia piuttosto che al denaro), costantemente attiva il medesimo processo etico di cui stiamo parlando e si dà all'altro in una inesausta relazione, senza nulla pretendere o imporre.

Una morale veramente libera, che nasca dall'individuo per farsi però sociale, non può certo essere lontana dalla natura dell'arte e anzi trova in essa, nei suoi procedimenti concettuali, nella sua filosofia un modello straordinario.

Ora si comprenderà meglio anche il senso sotteso al progetto espositivo Two Points, portato avanti con coraggio da alcuni anni da Mei Chen Yuan, che mette in relazione, attraverso le opere degli artisti, culture, esperienze, dimensioni di pensiero, contesti apparentemente lontani e reciprocamente ancora poco conosciuti, in un dialogo aperto cui non è affatto estraneo uno spirito new global, che non solo espande e confronta territori lontani, rompendo rigidi schemi geoculturali, ma intreccia le forme di una nuova cultura glocalista, capace di produrre imprevisi cortocircuiti e stimoli originali nel confronto tra tradizione e innovazione, tra lingua e linguaggio.

Si comprende meglio infine in questa luce la ragione stessa del viaggio che le opere e gli uomini ancora compiono per incontrare fisicamente il proprio pubblico.

Le nuovissime tecnologie hanno unificato la comunicazione nel pianeta compiendo una innegabile rivoluzione che travolge i tradizionali rapporti di spazio-tempo.

Esse, attraverso il trasferimento integrale del reale nel virtuale, hanno consentito un approccio universale alla conoscenza senza precedenti, ma altresì privo di "concretezza", di "selettività", di "criticità", un approccio in cui - ad esempio - i sensi dell'olfatto, della tattilità abdicano pienamente alla propria funzione di resa complessiva del reale ed anche la vista risulta sostanzialmente frodata.

Nel progetto Two Points la globalizzazione assillante ed astratta di internet, lo scambio indifferenziato di immagini, suoni e parole, fa i conti con un contesto locale e specifico in cui calarsi, un luogo reale fatto di corpi e di oggetti che non possono essere assunti in cielo a priori, ma continuano a disporre di un peso, di una misura, di una materia, di un colore che dipende dalla luce e di un suono che dipende dallo spazio.

L'ENIGMA DI ANTONIO PERNICIARO

Monografia L'Altro Arte Contemporanea

2011

Antonio Perniciaro per me vuole dire amicizia, di quelle che né il tempo né la distanza possono scalfire. Uomo d'altri tempi - benché attualissimo nelle forme del suo fare - e d'altra tempra, fedele alle proprie inclinazioni, innamorato dell'arte ma prima di tutto dell'uomo, della cui condizione infelice egli è radicalmente partecipe e sensibilissimo testimone.

Siamo di fronte ad uno scultore di grande impegno morale, per il quale il rapporto con la materia plasmata è anzitutto tramite essenziale tra l'esperienza del reale, della sua drammatica, ineluttabile verità e la necessità per l'arte di farsene sincera interprete, *ars ancilla veritatis*. E la verità – ben si sa - è nuda.

All'origine del lavoro di Antonio sembra risuonare ancora l'eco nietschiano dei Frammenti Postumi: *"Ich habe den Geist Europas in mich genommen, nun will ich den Gegenschlag tun!"*

Impresa immane quella del filosofo! Solo un artista può tentare l'uguale.

Di questo smisurato tentativo ancora attuale ci parla, io credo, l'opera di Perniciaro.

Produrre infine un contraccollo efficace sul nichilismo dell'Occidente, attuare il cambiamento, generando la possibilità di una via di fuga non solo dalla metafisica platonico-cristiana ma anche – come dice Franco Rella [1] – *"dal suo presunto rovesciamento: l'amoralismo della tecnica, l'immoralismo del pensiero deresponsabilizzato nei confronti del mondo, la seduzione nichilistica e gelatinosa della decadence, appunto, con l'eroe malinconico che afferma che tutto è uguale e che dunque nulla vale"*.

Non tutto è uguale infatti, l'enigma nella sua interiore sostanza rimane aperto, non foss'altro che attraverso il lampo della follia, dell'impossibilità di pronunciare verbo, che nondimeno sono epifanie della *"folgorazione della verità quando non esiste più la forza di sostenerla. Eppure Nietzsche, abbracciato a un cavallo ferito in una strada di Torino, indica ancora qualcosa. In qualche modo precipita aggrappato a un lembo di mondo, a un lembo di verità"*. [2]

Metafora illuminante. Per Perniciaro, come per il filosofo di Röcken, il senso non può essere completamente annientato né posto come forma di assoluta negazione, come tanta parte del pensiero contemporaneo sembra indicarci, ma anzi deve essere affermato come "enigma da interrogare". Se non c'è enigma non c'è interrogazione e se non c'è interrogazione, aggiungiamo noi, non c'è arte.

Questo ci dicono le sue sculture oggi. Il gioco delle parvenze mostra la propria illusoria sostanza in "Diodenaro" del 2005, rivelando altresì la vera natura del potere esercitato sugli uomini. La rutilante ed impassibile maschera d'oro del dio pagano è posta su uno scranno che sovrasta le macerie di un mondo sofferente, scorticato, massacrato, sanguinante, con lo sguardo allucinato perduto nel nulla.

Sopra il suo capo, ambigualmente femminile e generatore d'infinita segrete violenze, un globo terrestre ridotto a teschio corroso, orripilante testa di Medusa si esibisce ad ornamento della tremenda, distruttiva potenza del suo principato.

La forza della denuncia, cui l'opera si appella, non è diversa da quella del polimaterico "Omicidio bianco" del 1987, dimostrando in questo modo una forte continuità poetica nel tempo ed una coerenza indiscutibile, ma qui il tema politico assumeva una esplicitazione più cogente che dava spazio ad un apparato retorico molto robusto seppur agito con indubbia consapevolezza formale. I materiali impiegati, l'asfalto, la pala di ferro, il colore rosso sanguinolento che la tinge, la testa mozzata e bendata della vittima esorbitano verso una metafora invasiva e allucinata, verso l'eccesso dell'urlo non trattenuto.

Del 2008, frutto quindi degli anni più recenti, è l'opera polimaterica "Viaggio", interessante perché riprende per certi versi lo schema formale di "Diodenaro" ma con diverse intenzioni.

Mi sembra che il "viaggio" di cui Antonio ci parla sia quello medesimo dell'arte e dell'artista nel labirinto dell'esistenza, viaggio necessario e cui non ci si può sottrarre, viaggio della conoscenza come quello di Ulisse o della riparazione dello spirito come quello di Dante stesso.

L'artista infatti è presente nell'opera con gli strumenti del suo lavoro e si trova ad operare su un piano intermedio tra la materia ancora informe di cui si serve e l'Etica che nobilmente lo sovrasta, ergendosi dalle rovine della storia.

Così mi piace interpretare.

Dunque è l'artista, con il suo sguardo trasversale, a farsi demiurgo di una materia capace di trasformarsi per mezzo dell'arte in pensiero vivo e monito universale, volto al raggiungimento di una libertà che non può essere scissa, mai, dalla responsabilità.

In quest'opera infine vibra il desiderio che l'arte possa essere ancora una volta antidoto al crudo nichilismo della nostra epoca e viatico di speranza per l'umanità a venire.

[1] Franco Rella, Susanna Mati, *Nietzsche: arte e verità*, Mimesis, 2008

[2] ibidem

IO SONO DOVE MI HAI LASCIATO sopra un'immagine di Mauro Sambo 2010

Io sono dove mi hai lasciato l'ultima volta, sul pavimento leggermente sconnesso e umido, ma pulito, senza traccia di estranei, lì disposto con riguardo, seguendo il disegno dei mattoni e il percorso della luce, quasi a dire: ora sei perfetto, non ti muovere.

All'inizio ero confuso ma anche commosso da tale cura e da una specie di bellezza che emanava da quel gesto semplice ma preciso, mi sembrava ci fosse rispetto e perfino onore in quella composta solitudine, in quell'improvvisa mancanza di suono. Un breve distacco era forse necessario, senz'altro utile. La musica non può durare uguale all'infinito.

Era come stare per un po' sotto la neve aspettando il tuo ritorno.

Nel silenzio inerte della stanza mi trafigge ancora la luce del giorno invernale ed echi a valanga precipitano senza toccarmi. Quante stagioni immobili, non ricordo più, una uguale all'altra, una diversa dall'altra, in fila, tante file, un solo pensiero invadente e muto.

Non voglio più saperne, voglio unicamente dormire, forse morire ma non soffrire per il mio perire innaturale.

Il tuo abbandono ha seccato la mia anima, togliendole ogni volontà.

Restano a terra il mio corpo annerito, di ebano antico e la bocca indurita, osso senza respiro e suono.

8 aprile 2010

I PARADISI DI LISA PERINI Finnegans 2010

I Paradisi di Lisa sono forme sognate, eppure intensamente intrise di realtà, materia-colore desiderante che ha radici nel mito e nella continua capacità dell'artista di ideare mondi.

La grande, ispirata trilogia dipinta nel 2007 offre il corpo della pittura ad una umanissima visione ultramondana, popolata di luoghi e viste amate, di piazze, di cupole ed architetture svettanti nel cielo veneziano, sovrastate da angeli, arcobaleni ed uccelli in volo. Uomini, pesci, altri animali e piante hanno in comune un destino d'elezione e di pacifica convivenza, tolta ogni ragione di conflitto, poiché il Paradiso si prospetta a chi lo guarda come un rassicurante approdo alla bellezza e alla pace.

C'è posto per tutti nei Paradisi affaccendati e vitali di Lisa, dove creature terrestri e divine dividono un'esistenza priva di traumi, sottratta al conflitto della storia, unico modo del resto – io credo – di poter pensare un Paradiso.

I Paradisi proposti da Lisa sono profondamente immaginifici, se si considera la ricchezza degli scenari tratteggiati e tuttavia non esoterici, niente affatto avulsi dall'esperienza quotidiana della realtà, la quale anzi entra a piena forza nel regno dell'immaginazione poetica, rivelando la propria potenza fantastica.

Cosa vorrà dire infatti Lisa nel dipingere un Paradiso in veste di San Marco? Vuol dire che non occorre inventare improbabili paesaggi, estranei alla nostra esistenza, ma piuttosto saper vedere con acutezza di spirito dentro le cose che conosciamo, individuando i valori di una perenne bellezza che da esse emana, invitandoci a cogliere già ora in questo modo un anticipo di Paradiso. Vuol dire che il Paradiso è uno spazio di accoglienza e sicurezza, come tale non estraneo alla nostra comune sensibilità e conoscenza.

L'arte possiede la facoltà di introdurci alla soglia dell'invisibile, rivelandone le forme visibili e consolidando in noi per questa via il sentimento dell'appartenenza ad un mondo che, pur apparentemente lontano dalla sostanza nascosta delle cose, ne è invece per altri versi l'epifania. Questo vuol dire perciò che tra la nostra esperienza del reale e la realtà assoluta dell'essere vi sono più punti di congiunzione di quanto non si possa immaginare. Questo sembrano voler testimoniare anche i Paradisi di Lisa.

Nello splendore luminoso delle cupole di San Marco, come nella figurazione dell'operoso scenario muranese, frequentato da Lisa con assiduità per la magia del suo vetro o nella stupefacente concezione scenografica della Salute del Longhena, nella bellezza tutta che l'arte ci mostra, Lisa trova infatti i segni di una condizione di autenticità che, riposando nell'essere si allarga oltre i confini mondani, manifestandosi come unione di bellezza e verità, come tensione ideale, come speranza di una bellezza assoluta, di un vero Paradiso.

Con la sua pittura esuberante e calda Lisa ci ricorda questioni radicali, alle quali siamo chiamati a rispondere, magari con l'aiuto di qualcuno, come l'artista fa intendere. E dell'arte.

FARE MONDI

**Accademia Belle Arti Venezia Nuove Tecnologie per le Arti
2009**

Il fare dell'arte non poteva meglio essere rappresentato nella propria essenza dalla metafora del *fare mondi*, scelta come titolo della Biennale d'Arte di Venezia 2009.

L'arte ha la capacità di andare ben oltre l'orizzonte dell'esistente, sollecitandoci a cogliere il significato riposto delle esperienze in costante relazione con la ricerca del senso e attraverso una accesa capacità di produrre visioni, di teorizzare, di inventare e di fare mondi appunto.

Domanda di senso è infatti l'arte, interrogazione senza fine intorno alle pratiche e ai linguaggi che portano alla scoperta di sé e del mondo, pratica radicalmente interrogativa essa stessa ed assolutamente impratica, nell'assenza di specifiche finalità, ma necessaria, continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile.

Pratica dell'invisibile dunque ed inesausto movimento verso quel centro da cui s'illumina l'oscurità della materia e da cui muove ogni altra pratica, attività simbolica per eccellenza, perché la natura dell'arte, nella sua assoluta simbolicità costitutiva, ovvero, letteralmente, nella sua capacità di gettare in campo, tenendole insieme, cose di per sé diverse e apparentemente divise, nella sua contraddittoria genericità, in grado proprio per tale ragione di veicolare ogni relazione per quanto paradossale, può ancora suggerirci una visione del mondo - sulla quale oggi più che mai poter riflettere.

L'arte, rompendo ogni schema precostituito, ogni forma chiusa ed ogni specialismo operativo, si fa espressione di una necessaria e nomadica libertà, fondata su di un pensiero rizomatico e non omologabile nonché sull'atopica assenza di luoghi che induce a immaginare mondi nuovi. In questo modo essa, anziché accettare un destino di annichilimento nel mondo, continua ad annidarsi nelle pieghe del reale e, facendosi essa stessa figura della piega, può ancora inviare all'uomo segnali di senso, pallide luci dell'essenza, immagini di mondi.

Come si può essere artisti, allora? Se è vero che artisti si può diventare esercitando la propria libertà nei confronti del destino, è altrettanto vero che questo atto di estrema libertà, di arbitrio personale, nasce sul terreno di una originaria necessità che fonda ogni possibile condizione. Come dire che artisti "si diventa" perché ciò è necessario.

Ed è egualmente per questo che quella dell'artista è una condizione libera, ma pur sempre condizione, l'annuncio di un comune accordo, quello corrispondente alla decisione di stare entro un dominio cui non ci si può sottrarre.

Una condizione interrogante ed interrogabile nelle forme di un sentire prima ancora che di un capire, di un *intelligere* ed insieme la consapevolezza della natura infelice dell'arte.

Ma come si manifesta e in che cosa consiste la natura infelice dell'arte? Nel fatto proprio di non consistere di solo linguaggio, ma di materia, di non essere solo concetto ma espressione (ex - premere). È questa opacità, antitetica alla pretesa trasparenza della scienza e della stessa filosofia, è questo pesante grumo di terra, questo nodo irrisolvibile, questa piega insondabile ad offrire la più grandiosa apertura di senso che possa precedere ed intersecare ogni possibile linguaggio umano, poiché è l'invisibile che si mostra e il visibile che arretra nella carne stessa del mondo.

Opacità che – anche quando si presenta nelle sue sembianze immateriali o tecnologiche – non viene affatto meno ed è perciò la condizione autentica ed eterna di un fare mondi mediante cui l'originaria verità può apparire nella cosa stessa e può apparire in quanto necessaria. Un fare mondi infine che – per tale ragione - conduce ad un'etica della responsabilità e ad una coscienza del reale che inevitabilmente non può non entrare in conflitto con l'indifferenza, la banalizzazione della vita ed ogni disegno di dominio dell'uomo sull'uomo.

L'ALBERO, LA POLVERE, L' ORNAMENTO

Ecco il Bosco

in memoria di Adolfo Ottolenghi

2008

ETZ L'ALBERO

Gridino di giubilo gli alberi della foresta di fronte al Signore, perché viene per giudicare la terra (I Cron.16.33).

L'esultanza degli alberi nella Scrittura è un segno indubitabile della partecipazione della natura al manifestarsi del divino, dell'essere anzi le forme vitali della natura uno dei modi prediletti attraverso cui il Creatore si mostra nella storia dell'uomo.

Dare rinnovata esistenza al bosco, pensandolo come originale organismo vivente e parlante, laddove l'azione umana aveva ormai cancellato ogni segno e perfino il ricordo dell'originaria relazione, asservita al puro utilitarismo, assume dunque il significato di testimoniare l'obbligo di una nuova etica nel rapporto uomo natura, che procede dalla sospensione del fare ordinario, organizzato nelle forme della produzione, a favore della restituzione dello spazio al tempo necessario della meditazione e della contemplazione, ad un tempo dello shabbat che solo può dischiudere a quella dimensione del sacro che ci permetta di attingere ancora alla potenza del simbolo, una via che anche l'arte sembra indicare.

Nell'innocenza del bosco possiamo ascoltarci con orecchio più attento e sentirci anche noi, come gli alberi, *axis mundi*, tramiti fra cielo e terra: il nostro corpo è una *menorah*, un albero illuminato dalla luce, inseparabile da essa.

Quello che ci coglie dentro il bosco è un sentimento che ha a che vedere con il tempo piuttosto che con lo spazio, tempo fluido in divenire, tra passato e futuro, tempo della discontinuità con un passato che non è trattenuto per sempre in forme stabili, ma che può essere nuovamente pensato e progettato come futuro o nuovo inizio.

Così il bosco rinasce e ci fa rinascere nel luogo di un tempo in costante divenire che, attraverso la pratica umana, rimette in gioco nel presente la figura della creazione. Si tratta per un certo verso di dare ora compimento ad un'opera che non potrà mai essere definitivamente compiuta perché in continua trasformazione e mutazione, come la parola. Se ogni parola infatti conduce in sé una domanda cui si potrà inevitabilmente rispondere soltanto con altre domande, così ogni autentico fare creativo esprime una spinta alla perfezione destinata a restare inconclusa, aperta anch'essa al medesimo interrogativo.

Per questa ragione nell'opera costruttrice dell'uomo si mostrano come valori positivi il superamento, il controllo e il dominio della natura, quando essi sono sulla strada del suo reale e costante perfezionamento, non certo della sua banale imitazione ed ancor meno del suo sfruttamento incondizionato.

Il dovere per l'uomo di imprimere il proprio marchio sulla natura è il segno di un'alleanza e non di una rottura, come il *brit milah* segna l'alleanza della carne con lo spirito dando compiutezza e ulteriore perfezione ad un corpo altrimenti incompleto, elevandolo dalla condizione di perfezione naturale, quale è espressa dal numero sette, a quella superiore simboleggiata dall'otto. Quante sono le luci di *Hanukkah*.

Il superamento e la correzione da parte dell'uomo dello stato di natura nel quale nasciamo, il sopravanzamento degli istinti e delle pulsioni primitive portate al controllo di sé, il raggiungimento di una dimensione propriamente etica, sono la premessa al *Tikkun*, alla *restitutio ad integrum*, alla riparazione e alla restaurazione cosmica, dopo la rottura dei vasi di emanazione, poiché – come dice lo Zohar – “*Vieni, considera il segreto della questione, là si trovavano due ornamenti, uno superno e uno inferiore, per formare un'unica entità perfetta, come conviene*”. Ciò vuol dire altresì che il corpo, il nostro corpo materiale – crescendo come l'albero che cerca in alto la luce - non è, platonicamente, solo un ingombrante involucro dell'anima, ma il suo sacro veicolo, teso a perfezionarsi insieme ad essa.

AFAR LA POLVERE

Tutti sono diretti verso la medesima dimora: tutto è venuto dalla polvere e tutto ritorna nella polvere (Eccl.3.20).

La dedicazione del Bosco di Mestre al rabbino Adolfo Ottolenghi, vittima della Shoah, sottolineando con forza la questione civile e morale della necessità del ricordo, ci conduce a riflettere sull'immagine della polvere, *Afar*, che nelle Ecclesiaste solleva il tema del ritorno.

La polvere è la materia inerte della creazione che soltanto dal soffio vitale del creatore prende energia e movimento, caratteristiche che ne connotano dunque il passaggio allo stato superiore, partecipe dello spirito divino. Nell'opposizione tra polvere e alito vivificatore, tra animato ed inanimato sta anche l'avvertimento della distruttività della morte, intesa come ritorno alla polvere. Nel polverizzarsi e nel dissolversi dei tratti dei nostri corpi verso un'indistinta materia originaria però, resta intatta e rafforzata la forza della fede che aveva reso possibile il percorso della vita, tanto più degno di memoria quanto più esemplare sia stato nel rispetto delle leggi e dei principi divini.

L'anima, avendo abbandonato il limite della fisicità, sarà libera di mostrarsi unicamente con gli ornamenti immateriali delle proprie azioni.

Benché l'icona della morte possa terrorizzare i viventi per il suo aspetto spaventoso (*inaridita come un coccio è la mia gola, attaccata al palato è la mia lingua, nella polvere della morte mi hai ridotto* - Sal.22.16) il giusto non ha ragione di cadere in tale ossessione poiché non un fato crudele che tutto conduce lo ha afferrato e trascinato nel circolo tragico di un tempo senza inizio e senza fine, ma quello stesso movimento a spirale che lo ha tolto dall'inizio (*Bereshit barà Elohim*) lo dirige ora alla fine lungo la via del Tikkun, della restituzione, della riparazione e della transizione dalla brutalità all'illuminazione, secondo un divenire che corrisponde all'essere (YHWH così risponde a Mosè che lo interroga: "*Eyé asher eyé*", "*Sarò ciò che sarò*"), in una dimensione naturale del tempo che, come una pulsazione del cuore, ci accompagna istante per istante verso la liberazione dalla costrizione dello spazio.

Nella polvere si trovano anche i poveri, gli umiliati, gli oppressi. Per loro in particolare vale la speranza di essere sollevati dalla miseria della propria condizione, di essere riscattati dal giogo della sottomissione, riducendo nella polvere i propri persecutori.

Così è stato per Rav Ottolenghi e per tutti coloro che lo hanno seguito nel dolore.

TIKKUN L'ORNAMENTO

Gerusalemme è costruita su due cose, e cioè sulla purificazione delle idee, il cui fondamento è nel cervello, e sull'ornamento e l'abbellimento degli attributi, fondati nel cuore (Me'ir Simhah ha -Kohen di Dvinsk, Mesek hokmah a Gen.22.14)

Possiamo intendere che il *tikkun* sia concentrazione di cuore e pensiero, di cui adornarsi nella costruzione spirituale ed artistica. Ciò di cui ogni uomo ed artista hanno bisogno sulla strada della crescita spirituale.

Il concetto di ornamento così inteso mette in gioco il significato autenticamente morale della bellezza, nonché l'idea di un'estetica non disgiunta dall'etica, richiamo davvero emblematico perché portatore di una contraddittoria complessità che mette in gioco il tema della piena libertà dell'artista a fronte della necessità di non sottrarsi all'obbligo della propria missione di testimonianza spirituale e civile, assai importante nel presente e sollevato anche da una nota edizione della Biennale di architettura curata all'inizio del millennio da Massimiliano Fuksas (*less aesthetics more ethics*, VII Mostra Internazionale di architettura, Venezia, 2000).

L'arte contemporanea - di fronte all'emergenza dettata da una situazione mondiale esplosiva, contrassegnata dalla crisi dei valori dell'occidente che si sviluppa parallelamente all'acutizzarsi delle tensioni determinate dai problemi dello sviluppo, dominati dall'opposizione povertà ricchezza - torna non a caso a considerare la necessità di affrontare il problema etico, nelle forme dell'impegno sociale, di una declinazione pubblica del fare, di una concezione *site specific* dell'opera, come indice di rispetto per il luogo e il contesto, nella duplice articolazione di città o natura, ma anche nelle forme di una riflessione cogente sul significato dell'opera come inedita apertura di orizzonti sulla vita e sul destino dell'uomo come soggetto reale e parte di una comunità.

Non vi è in ciò alcuna tentazione o vocazione eroica ma una sommessata adesione ad un sentire collettivo, che procede dalla rinuncia all'autosufficienza dell'artista e all'autoreferenzialità dell'opera, diventata ora processo comunicativo, relazionale, spesso temporaneo, in grado di svolgere un ruolo attivo nelle dinamiche culturali e sociali della realtà in cui si colloca. Un'arte non solo per lo spazio, ma nello spazio e nel tempo della vita umana, in grado di trasformare anche la figura dell'artista che si fa così tramite di variegati processi di integrazione sociale e territoriale.

Gli artisti che hanno realizzato le loro installazioni *site specific* nel Bosco di Mestre mostrano anch'essi larga consapevolezza dell'intreccio complesso tra arte e realtà e tentano di ricostituire la pienezza simbolica della relazione tra ambiente, storia, memoria, passato e futuro, mettendo in luce una concettualità nuova fondata sul dialogo.

Come in ogni vero dialogo, non ci può essere perciò subordinazione a qualsivoglia modello ma ascolto.

Parlando rispettosamente con il Bosco di Mestre, interrogandolo sulle attese e sui sentimenti della gente che lo percorrerà, gli artisti sono intervenuti per scoprirne e valorizzarne il moto di crescita, i percorsi, lo sviluppo delle forme, i possibili intrecci del senso, quasi limitandosi, silenziosamente, a prendere parte alla sua vita con interventi mobili e transeunti, mai definitivi e tuttavia capaci di dispiegare in quello spazio un tempo del sacro e della memoria ridestato dall'energia delle loro preghiere, che tali sono state intimamente le installazioni di Chen Mei Yuan, Elisabetta Di Sopra, Paola Ganz, Laure Keyrouz, Maria Elisabetta Novello, Sebastiano Zanetti, viventi nella tensione del non finito fra terra e cielo.

L'oggetto, l'opera d'arte in questo modo non hanno valore esclusivamente per sé, ma in quanto capaci di suscitare valori comuni e in quanto capaci di tradurre la relazione che si tesse fra il mondo spirituale e il mondo materiale, sicché ben si comprende come l'opera d'arte autentica non possa avere per confine ultimo la propria sola essenza, ma tenda ad essere, come si dice nella Cabala, una matrice, la *malchut*, un ricettacolo in grado di ricevere la luce dall'alto (*shefa*), a testimoniare che cuore e mente sono parte di un medesimo ed aperto processo di realizzazione della bellezza che trova nella progressiva ricostruzione dell'originaria rottura il proprio fondamento.

PRESENTAZIONE MARILIA DIMOPOULOU

Paraligo Atychema

2007

In *Paraligo atychema* grande installazione realizzata per la prima volta nel 2001 all'Accademia di Belle Arti di Venezia, Marilia Dimopoulou dà esplicitamente corpo al tema che costituirà poi il leitmotiv di numerosi suoi altri lavori negli anni successivi. Il lavoro sembra affidare alla scrittura il più immediato dei suoi significati, grandi lettere in carattere greco composte con spille da balia in acciaio pazientemente e ordinatamente fissate, con l'ago aperto, al tulle trasparente, campeggianti aeree nello spazio dell'Auladue così da parere sospese, a comporre una frase, quasi un sussurro, una voce che dice: poteva accadere, solo per un soffio non è accaduto.

La leggerezza e la trasparenza dell'ampio velo di tulle annullano il peso del metallo mettendone invece in rilievo la lucentezza come ulteriore elemento di dialogo con la luce che tutto filtra e avvolge.

L'impatto è di straordinario fascino e di incantato abbandono alla visionarietà delle forme animate dal riverberarsi della luce. Ma questo effetto, oltrepassando la superficie dell'opera, rimanda a metafore più intime e radicate autobiograficamente nell'infanzia dell'artista, come un segnale ambiguo che associa una sensazione di sventata minaccia e un sentimento di sollievo alla bellezza seducente ma per ciò stesso rischiosa delle spille luccicanti e pungenti, temibili strumenti di sofferenza se incautamente manipolate.

Il trauma infantile dello scampato pericolo emerge dunque come orizzonte ancestrale, nella consapevolezza dell'artista non più bambina che l'antico dramma non si è mai dissolto ma si presenta come una costante dell'esperienza, sempre pronto ad agire, in agguato in ogni forma di

bellezza.

Anche per questo la lingua che Marilia ha adottato è quella greca primigenia dell'origine. Nella seconda installazione dallo stesso titolo e dello stesso anno *Paraligo atychema 2*, 2001), Marilia Dimopoulou abbandona la parola e disegna nello spazio con i medesimi elementi il contorno di visi femminili che, originati dialetticamente dall'antitesi di vuoti e pieni, rinviano all'iconografia dell'arte greca antica, ad un qualche mito cui la sua personale esperienza della realtà sembra volersi ricongiungere. E' forse il mito di Aracne quello a cui l'artista, nella composta, calma laboriosità del suo fare e nella precisissima orditura delle figure generate dalle spille sospese - con gli aghi appuntiti aperti - alla grande rete aerea che le sostiene, vuole alludere? Come Aracne anche Marilia, in quanto creatrice ed abile tessitrice ha corso qualche volta il rischio di pagare un prezzo a qualche dio invidioso? Quelle punte acuminate, rese innocue e "belle" dall'arte di Marilia Dimopoulou stanno, come un monito rivolto a tutti noi, ad indicare l'ambivalente significato che ogni oggetto racchiude in sé. Qui il lavoro dell'artista si apre ad una visione che vuole trascendere il dato sensibile dell'esperienza soggettiva per farsi mondo nella sua interezza.

Ninfa metallica

L'installazione con spille argentate del 2003, allestita una prima volta nell'ambito di *Working in Auladue* all'Accademia di Belle Arti di Venezia e poi nel Giardino del Torso ad Udine, per il progetto espositivo *Acquety* da me stesso curato, nel riprendere temi precedenti - come lascia intendere il riferimento del titolo a una figura della mitologia greca che coincide con quella di una giovane fanciulla abitatrice dei boschi o delle valli o dei laghi e delle sorgenti, del mare, delle montagne e dei fiumi, non meno che delle singole piante, ma anche divinità nutrici dei neonati come erano le Cure - li porta però a nuova soluzione, dissolvendo ogni figura in un'unica grande pioggia luminescente che precipita metallica dall'alto invadendo lo spazio dell'architettura (o della natura) e rimodellandolo radicalmente.

Nel generare nuovi percorsi ed impreviste possibilità percettive, l'opera continua a parlare dell'azzardo implicito in ogni estetico-estetico abbandono, invitandoci nondimeno a sperimentare il tragitto, a correre comunque il rischio di rimanere impigliati nella sottile e dolorosa trama degli aghi che segna il percorso della nostra vita, poiché è questo il prezzo necessario che tutti dobbiamo pagare alla scoperta del vero.

PRESENTAZIONE CATALOGO PER LUMINA

**Complesso dei Battuti San Vito al Tagliamento
2007**

Per lumina mette in gioco nei suggestivi spazi dell'antico Ospedale dei Battuti i lavori installativi e video di undici giovani artisti provenienti dalla vasta area culturale dei Paesi che si affacciano sul Mediterraneo, come l'Italia, la Grecia e il Libano, caratterizzata da non pochi tratti comuni; artisti uniti peraltro, pur nella autentica varietà dei percorsi soggettivi, dalla comune esperienza formativa maturata in questi ultimi anni nell'ambito del nostro corso di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Per tutti vale il tratto di una forte tensione poetica verso i temi della più stringente contemporaneità, tesa a cogliere le ragioni stesse dell'esperienza artistica come indice di una relazione problematica con il mondo che possa restituire, almeno come fondamentale aspirazione e desiderio dell'umano, quella dimensione del senso che oggi sembra del tutto esplosa.

Lo fanno con grande umiltà nell'avvicinamento ai luoghi, con l'intelligenza che l'approccio *site specific* richiede, con particolare attenzione alla relazione tra opera e contesto.

E lo fanno capaci – come sono oggi gli artisti - di coniugare (senza cedere ad improbabili gerarchie) le diverse possibilità di comunicazione ed espressione dell'immagine offerte da un approccio "laico" e disincantato ai materiali ed ai mezzi, quelli tradizionali come quelli più attuali, la cui matrice tecnologica riflette il notevole peso delle tecnoscienze sulla struttura dei linguaggi del nostro tempo.

Ciò nella consapevolezza della complessità del nesso istituito tra arte e realtà, laddove quest'ultima frana e precipita verso la derealizzazione prodotta dall'iperreale mediatico quotidiano con la conseguente scomparsa del senso, mentre - al contrario - la virtualità conquista un peso concreto di "verità", al punto che, come diceva Guy Debord in *La società dello spettacolo*, "*nel mondo realmente rovesciato, il vero è un momento del falso*".

Gli artisti però non sono fuggiti, non hanno abbandonato il campo, ma hanno adottato una strategia possibile:

"Contro un sistema iperrealista, l'unica strategia è patafisica: in qualche modo, "una scienza delle soluzioni immaginarie", cioè una fantascienza del rivolgersi del sistema contro se stesso, all'estremo limite della simulazione" (Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 1976).

Allo stesso modo, essi non hanno lasciato senza presidio il territorio dell'immateriale, ma si sono infiltrati come in un terreno sul quale condurci ad un gioco più ardito, attestandosi su una linea sempre in movimento di pervicace resistenza all'irreale, ipotizzando il costante rovesciamento dell'irrealtà (falsamente vera/veramente falsa) nella dimensione dell'apertura a nuove impreviste mosse che nascono sul fronte delle possibili "soluzioni immaginarie".

In *Per Lumina* abbiamo scelto di considerare la natura immateriale della luce come elemento conduttore di un pensiero sull'arte che non solo sceglie di confrontarsi con il tema della virtualità come condizione di fondo dell'esperienza contemporanea, ma vuole sottolineare la specifica funzione della trasparenza della materia nella costruzione del senso dell'opera come sostanza luminosa.

Trasparenza anche delle idee e dei concetti che producono una teoria del lavoro, ovvero la sua capacità di presentarsi come visione.

IL DOMINIO DEL ROSSO

In: Lisa Perini. *Il dominio del rosso*, edited by G. Nonveiller and L. Viola, Marsilio Editore 2007

La verità di un'immagine nasce dalla sua suggestione che è la sua estensione possibile, lo spazio dove si allunga la sua ombra ... [1]

Il mercuriale vivo colore della fiamma, del fuoco arcaico che scalda la materia plasmandola e dando forma all'indistinto, il rosso colore primigenio del sangue che corre nelle vene, figura della divampante energia generatrice che alimenta le cose e pulsa, nondimeno consumandosi nel medesimo ardore, rivelazione della brama verso una perduta ed irraggiungibile perfezione angelica, che si realizza nella volontà di amare e creare, questo colore così acceso, così potente da sembrare talvolta oltraggioso a chi lo guarda, traccia l'autentico profilo, l'originale orizzonte poetico di Lisa, la sua manifesta verità artistica, la dimensione stessa del bello di cui esso risulta equivalente, stando alle parole dell'artista che, richiesta di una ragione circa la sua preferenza per il rosso, risponde: "è perché lo vedo più bello degli altri, più rosso!" [2]

L'archetipo del colore rosso ci permetterà dunque di tentare un approccio interpretativo di qualche possibile efficacia al mondo artistico ed insieme umano di Lisa, considerando la cogente relazione

che la percezione cromatica da sempre pone con la complessa dimensione simbolica dell'esistenza, con il vissuto delle emozioni e con gli stati d'animo dell'individuo, artista o riguardante che sia. E se questo può valere relativamente alla nostra percezione del colore delle cose e della natura in generale, ancor più conterà nell'esperire il colore della Pittura.

Il vasto arco dei significati che il colore della Pittura viene ad assumere scaturisce infatti anzitutto dall'eco profonda e singolarissima che in ciascuno di noi propriamente suscita, riverberandosi, l'esperienza concreta e vitale dell'artista, da lui consegnataci emblematicamente ed irripetibilmente sotto forma di immagine e di materia luminosamente palpitante, offrendo così a ciascuno la possibilità di ascoltare i propri suoni interiori, in un gioco sottile e misterioso di risonanze, di empatie, di rimandi, di concordanze e discordanze. E' questo infatti il dono dell'arte.

E poiché tale percorso è affidato in primis alla sensibilità, alle modalità soggettive del sentire, esso sembra escludere, almeno nel momento dell'incontro tra opera e riguardante, la precipua funzione dell'*intelligere* a favore del *comprendere*.

Ecco allora che sottostiamo ad una vertigine, ad una sorta di spaesamento della ragione attraverso cui comprendiamo, abbracciamo essendo portati in ravvicinato contatto con l'essenza intima e la verità stessa della Pittura nel suo fulmineo manifestarsi e scomparire.

Il fondamento paradossale della Pittura precisamente è quello di essere semplicemente e nudamente colore e materia, un colore e una materia capaci però di farsi - nell'atto del loro mostrarsi, del loro ex-porsi al mondo per mezzo dell'artista - lingua e universo parlando senza sosta al cuore e alla mente degli uomini tutti.

Sarà qui opportuno precisare che quando parleremo in seguito di Pittura non potremo ignorare come il termine, nella sua accezione contemporanea, non faccia ormai più riferimento esclusivo alla pratica tradizionale del dipingere e alle relative tecniche affermatesi nella tradizione storica della Pittura in rapporto alla qualità dei materiali utilizzati (l'affresco, il mosaico, l'olio, la tempera, l'acquarello, da ultimo l'acrilico, ecc.).

Né, parlando di Pittura, possiamo più riferirci in assoluto ad una pratica della rappresentazione bidimensionale.

Infatti l'arte del '900 non solo ha esteso il concetto di Pittura e l'ha infine mutato in quello più ampio e complesso di Arte, comprendendovi l'uso di tutti i possibili materiali ed oggetti che appartengono all'ordine della realtà, ciascuno dei quali in grado di comunicare specifici valori semantici, ma ha colto la possibilità di assumere nell'opera pittorica (o meglio artistica) lo spazio, l'ambiente, il corpo e il comportamento, i mezzi tecnologici e le forme della comunicazione, dalla fotografia al video, al computer, ad internet, senza escludere per nulla che si possa tuttora tracciare un segno con la matita o intingere un pennello nel colore con il risultato dell'arte.

C'è stato perfino il tempo perché tutto ciò sia potuto divenire a sua volta accademia e ripetizione di maniera. E' questa lucida coscienza della complessità attuale dei linguaggi dell'arte e del loro rapido e costante consumarsi e trasmigrare, la conseguente consapevolezza della necessità di rigenerarli in un'esperienza che sappia assumere ogni volta i caratteri eminenti dell'autenticità, che ispira gli artisti contemporanei e li distingue.

E' a questo concetto esteso di Pittura che faremo riferimento ed è a partire da esso che potremo valutare pienamente gli sviluppi artistici di Lisa, nei suoi anni di formazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Un percorso del resto ancora in atto perché dopo aver completato gli studi secondo il precedente ordinamento quadriennale, Lisa sta ora studiando per concludere il corso di laurea di II° livello, conseguendo la specializzazione in Pittura.

lo ho avuto il grande piacere di seguirne i passi dall'inizio ad oggi e sono stati davvero tanti e straordinari.

Il primo anno in cui ci siamo incontrati, all'inizio del 1998, Lisa non era ancora iscritta all'Accademia, stava infatti concludendo l'Istituto d'Arte e - accompagnata dal professor Sergio Cevasco, suo insegnante di sostegno - partecipava con una certa periodicità in qualità di auditrice alle lezioni del corso di Pittura da me tenuto con la valida collaborazione del professor Fabrizio Gazzarri, nell'intento di poter in seguito stabilire il suo livello di interesse verso un corso di studi accademici e al contempo dare a noi la possibilità di valutare il possibile grado di integrazione e partecipazione da parte sua alla vita di un atelier che aveva allora - ed ha tuttora - una forte caratterizzazione teorica nell'approccio alle pratiche del fare, un solido ancoraggio nella conoscenza dei linguaggi e delle esperienze artistiche contemporanee, una spiccata predisposizione alla maieutica dell'arte, ovvero ad una riflessione legata alla continua problematizzazione dei percorsi individuali che conducono alla genesi dell'opera, dalla sua ideazione e progettazione alla realizzazione compiuta, con attenzione particolarissima all'evento espositivo, considerato parte rilevante del progetto culturale complessivo.

Per questo motivo agli studenti del primo anno di corso veniva proposto uno specifico percorso di lavoro propedeutico, benché la filosofia del corso riflettesse, con evidente assonanza di principi ispiratori, il concetto - presente soprattutto nell'insegnamento dell'accademia tedesca - di *freie Kunst*. Arte libera non certo perché spavalidamente sottratta al dovere di cercare costantemente le regole interiori della creazione artistica, ma perché tesa al contrario a realizzare la propria necessità di compiersi al di fuori di ogni condizionamento esteriore, nelle forme di una assoluta libertà di pensiero, volta a rimodellare i paradigmi e a rinnovare il senso del fare.

Si prendeva le mosse – prolungandosi per i primi tre mesi di lezione del corso annuale – dagli Impressionisti e dallo studio di Cézanne, dalla centralità del rinnovamento da lui introdotto nella concezione dell'arte moderna, attraverso l'approfondimento successivo di alcune essenziali questioni tematiche poste in essere dalle avanguardie del primo '900 (espressionismo, cubismo, futurismo, dadaismo), volendo favorire negli studenti una più responsabile presa di contatto con i processi storici che hanno determinato le forme artistiche contemporanee, non più che *exempla* da cui prendere l'avvio per un progressivo viaggio entro l'intero '900 ed entro se stessi.

Si trattava di attuare un metodo di lavoro piuttosto complesso, teorico e pratico, che implicava molto spesso una soluzione di continuità con le esperienze precedenti.

Sapevo quindi per esperienza che numerosi studenti avrebbero trovato difficoltà ad affrontare nodi fino a quel momento in gran parte elusi o misconosciuti nella scuola, a rigettare tanto la mera e apparentemente gratificante pratica del disegno accademico inteso come pura espressione di un esercizio mimetico teso a soddisfare ipotetiche esigenze di rappresentazione del vero, in assenza o in carenza di adeguati approfondimenti sul significato e l'attualità della *mimesis* come strumento attivo della rappresentazione.

Bisognava combattere inoltre l'illusione ancor più pericolosa di una creatività romanticamente spontanea (e sostanzialmente acritica), fondata su una sorta di relativismo del gusto, sulla ricerca di una improbabile e non giustificata idea di bello, su stereotipi formali antiquati o attuali e di moda, in nome dei quali ogni proposta sembra poter trovare legittimazione.

Sapevo altresì che la maggior parte di loro ne avrebbe tratto successivamente il previsto beneficio e che negli anni a seguire sarebbero stati in grado di continuare a sviluppare l'incessante pratica interrogativa, di infaticabile messa a punto e registrazione dei propri sensori in stretto rapporto con la realtà e i saperi del proprio tempo, che noi ci proponevamo di insegnare loro come metodo e che contraddistingue anche la pratica quotidiana dell'arte.

Dunque mi interrogavo su come avrei potuto affrontare e sviluppare con Lisa tali problematiche senza forzare in alcun modo i suoi ritmi e la sua natura, dovendo altresì escludersi una troppo

rigorosa strutturazione didattica del lavoro, probabilmente possibile nell'ordine scolastico ma decisamente improponibile in ambito accademico, dove lo studente gode di una larga autonomia di studio e di libertà di ricerca, dove l'interazione tra momenti collettivi di lezione, momenti di lavoro personale e momenti di dialogo soggettivo si intrecciano con grande flessibilità.

Avevo tuttavia ricevuto motivo di fiducia, dopo aver esaminato la sostanziosa documentazione dei lavori che Lisa aveva già realizzato negli anni della scuola superiore, oltre a una interessante parte della sua produzione grafica infantile che, al di là dei significati attribuibili sotto il profilo psicologico e clinico, mostrava già un approccio al disegno e al colore di non comune intensità.

Lavori che mi avevano colpito per la viva espressività del colore, per la fluidità del tratto e che sopra ogni altra cosa lasciavano trasparire un mondo assolutamente proprio ed autentico, in cui senza dubbio si mostrava – in tutta la sua cruda bellezza - la verità di un essere.

L'apparire di tale indubitabile verità mi scuoteva e infatti questo fu ciò che dissi per prima cosa davanti alle opere di Lisa.

Dal punto di vista di un artista appariva assai stimolante lavorare intorno a questo nucleo complesso in cui poesia e vita risultavano intrecciati inesorabilmente e radicalmente.

Colpiti erano rimasti anche i colleghi Fabrizio Gazzarri, Giorgio Nonveiller e Antonio Toniato, allora Direttore dell'Accademia, tutti disponibili a consentire il proseguimento di un'esperienza che si sarebbe rivelata decisamente gratificante.

Così siamo partiti, con timori e speranze, una piccola pattuglia destinata ad ingrandirsi, coinvolgendo numerosi altri colleghi e animata dal desiderio di tentare un'esperienza senza diretti precedenti nel sistema accademico e universitario.

Non si trattava però – come ho detto - di un salto nel buio.

I lavori di Lisa avevano infatti attratto il mio interesse non per gli impliciti od espliciti significati clinici, una questione questa che - benché fondamentale per comprendere Lisa e sviluppare con lei una corretta relazione formativa – era per me subordinata alla felice constatazione del prepotente emergere in lei di uno spazio poetico originale, affascinante ed avvolgente.

Non un surrogato fantastico o una facile via di fuga dal mondo ma, similmente a quanto avviene in tanti altri artisti del passato e del presente, un campo aperto e concreto dell'esperienza vitale entro il quale si misurano le energie psichiche nel loro rapporto con la realtà, quale per ciascuno di noi essa si presenta, poiché non vi è infatti – per quel che penso - una realtà oggettiva in sé, vera e propria, ma piuttosto una nostra continua necessità di oggettivarla per comprenderla.

Nell'esperienza storica dell'arte come nel lavoro di molti significativi artisti contemporanei l'horror vacui (dall'arte barocca a Pollock), la ripetizione (dall'arte egizia ad Opalka), lo stereotipo (dall'arte persiana a Warhol) e tanti altri elementi che possono assumere rilevanza patologica se considerati da un punto di vista meramente scientifico, sono presenti non soltanto senza inficiare la qualità formale dell'opera, ma anzi essendone proprio la sostanza pregnante e il caratteristico tratto di innovazione o di specificità del linguaggio.

Nei lavori di Lisa era comunque presente una concezione formale dell'opera niente affatto naïve, che mostrava evidenti tratti di apparentamento con alcune aree della ricerca e dell'esperienza storica dell'arte, particolarmente quelle espressioniste, surrealiste, dadaiste e informali.

Ciò voleva dire che Lisa (il suo lavoro) si presentava con un fare culturalmente ben identificato sotto il profilo del linguaggio ed ancorato a precise poetiche che spiegavano perfettamente il suo uso del colore, le caratteristiche del segno e della materia.

E questo anche se Lisa in linea di ipotesi non avesse mai studiato a scuola i movimenti artistici del '900, avendo essa avuto comunque modo – anche in virtù delle proprie favorevoli condizioni

famigliari - di vedere con frequenza riproduzioni di opere e di visitare musei e collezioni, ricavandone sicuri stimoli.

Così non c'è da stupirsi se, trascorso velocemente quel primo periodo di prova come auditrice, superata la maturità artistica ed iscrittasi regolarmente all'Accademia, l'anno successivo Lisa seguirà il corso propedeutico, tenuto dal professor Fabrizio Gazzarri con l'integrazione di qualche mio periodico intervento, con miglior profitto di qualsiasi altro suo collega.

Per Lisa infatti risultava del tutto intuitivo cogliere concetti assai più complicati per altri, come – ad esempio quello della rivoluzione spaziale avviata da Cézanne e compiuta nel passaggio dalla prospettiva illusoria classica al piano – colore, e così via, abbandonando l'idea di una gerarchia di valori presente nella tradizione tra soggetto e cosiddetto sfondo, ora che tutta la realtà si fa soggetto egualitario e sfaccettato mentre la Pittura mostra la sua natura di atto conoscitivo vero e proprio, la sua autonoma realtà che si organizza in quanto tale e come espressione di un atto intellettuale e di un sentire interiore.

Il mezzo della pittura è il colore, come fondo e linea (G. Kirchner, 1913).

Il mondo c'è già, non avrebbe senso farne una replica: il compito principale dell'artista consiste nell'indagarne i moti più profondi e il significato fondamentale, e nel ricrearlo (K. Edschmid, 1917).
Sono affermazioni che potrebbero senza dubbio far parte del programma poetico di Lisa.

L'uso espressionistico – ma sarebbe meglio dire fauve del colore - che mette in campo il gioco dei contrasti cromatici accentuando l'energia della materia ed abolendo la tavolozza chiaroscurale, non è stato per Lisa una novità incomprensibile o difficile da accettare rispetto alle abitudini scolasticamente acquisite.

Nella maggioranza esse sono improntate ad una conoscenza talmente superficiale della modernità da non toccare neppure certi aspetti basilari del linguaggio artistico della modernità, benché ormai divenuti patrimonio storico condiviso.

Aspetti che sembravano invece attagliarsi perfettamente all'indole e alla disposizione d'animo di Lisa. (FIGG. 1 – 2)

Gli studenti del primo anno di corso lavoravano utilizzando anche la modella in posa – ma solo per mettere in evidenza la diversità del modo rappresentativo nell'uguale relazione tra corpo umano, oggetti, spazio (il loro primo incontro anche con lo spazio dell'Aula 2, uno spazio non indifferente, ma esattamente quello spazio con cui avrebbero dovuto in seguito misurarsi progettando lavori *site specific*, appositamente pensati in relazione ad esso) – operando nell'ambito di un'aula, da noi identificata come un'entità polivalente con un proprio riconoscibile logo, *Working in Auladue*, destinata simultaneamente ad altre attività di carattere teorico, seminariale, espositivo, di creazione di eventi visivi o sonori, ad ospitare mostre come *Due Dimensioni*, *Tours*, *E Pluribus*, *Aqueity* ed esecuzioni musicali come *l'Omaggio a Emilio Vedova* di Luigi Nono e il ciclo del *Suono Giallo* con musiche di autori contemporanei.

In questo ambiente si operava e così toccava fare anche a Lisa.

Inoltre esisteva nel nostro atelier un grande cubo nero da noi predisposto, illuminato con luci di Wood, destinato ad accogliere progetti installativi *in nero*, opere che fossero pensate per un regime notturno, per una visione al buio, per attuare una sorta di rovesciamento dei parametri di lettura tradizionali. Non si trattava di un'idea affatto originale, vari artisti a partire da Lucio Fontana fino ad oggi avevano progettato ambienti simili. Era un'opportunità in più per gli studenti e un modo per invitarli a fare una cosa contraria.

La realtà dell'aula pulsava di vita da ogni parte e non vi era mai sosta. (FIG. 3)

Gli studenti degli anni successivi al primo si succedevano con un certo ritmo nella discussione del lavoro, sul quale si accendevano dibattiti accaniti mentre ognuno, aspettando pazientemente il suo momento ascoltava e partecipava alla discussione generale. Presentare un lavoro voleva dire allestirlo per una visione ideale, metterlo in condizione di esistere o di essere distrutto, sviscerarlo

nelle sue ragioni manifeste e sotterranee, attraversare ogni volta il mare periglioso e niente affatto rassicurante della critica, del disvelamento impietoso del proprio errare.

Era un'impresa per tutti, per gli studenti non meno che per me e Fabrizio, un'impresa necessaria, mai conclusa.

Ognuno era spinto a misurarsi sottostando ad una valutazione pubblica del proprio lavoro, prodotto di una maieutica rispettosa ma severa.

Gli artisti imparavano a diventare i primi critici del proprio lavoro. In questo modo le relazioni tra studenti prendevano un carattere non superficiale e l'*imitatio* diveniva un principio sano di competizione intellettuale e di confronto tra poetiche, mondi, identità, idealità.

Non era affatto raro per gli studenti che le domande più imbarazzanti venissero poste dai loro stessi colleghi, essi sapevano e sanno che ciò non costituisce pregiudizio ma apertura.

Si avvertiva uno spirito unitario che univa i docenti, gli studenti, la modella, i collaboratori, chiunque avesse a che fare direttamente con la realtà dell'aula. Solo per questa ragione è stato possibile negli ultimi dieci anni realizzare seminari, incontri, esposizioni tematiche di rilievo, concerti di grande impegno senza godere di particolari finanziamenti istituzionali.

Il clima di relazioni aperte, di discussione sulle opere, la possibilità di un confronto con i colleghi più evoluti, insomma la pratica concreta del concetto di *freie Kunst* di cui ho detto in precedenza è stata l'incubatrice del successivo sviluppo che Lisa ha impresso al proprio lavoro.

Poiché esso risultava di notevole interesse anche per gli altri studenti, l'integrazione è avvenuta con facilità, non vi sono stati atteggiamenti di divisione o di sottolineatura di qualche bizzarria nel comportamento, anche se certe volte sarebbe stato possibile farlo.

L'interesse verteva sulla sostanza delle cose, quanto a bizzarrie ognuno ne ha qualcuna da mostrare o da nascondere.

Lisa ha colto tutte le opportunità di un ambiente disinibito, aperto all'esperienza, decisamente intellettualizzato ma concretamente legato alle pratiche di un fare privo di tabù.

Un ruolo significativo, in ogni caso indispensabile, va riconosciuto alla figura del tutor di Lisa, il dottor Carlo Damiani, già laureato all'Università IULM di Feltre, per un breve periodo iniziale anch'egli studente nel mio corso all'Accademia per poi diventare tutor di Lisa, oggi laureando in Psicologia all'Università di Padova con un bagaglio di variegate esperienze che oso ritenere di notevole spessore.

Carlo ha saputo stabilire con Lisa un rapporto di rara fiducia e collaborazione divenendo il tramite essenziale per la migliore organizzazione delle molte esperienze nuove che Lisa ha compiuto durante gli studi accademici.

Eccezionalmente rispetto alla norma universitaria si è verificato anche il positivo fenomeno di un dialogo inconsueto con la famiglia di Lisa, con i genitori Annamaria ed Umberto, nonché con il fratello Alessandro, con i quali è nato un rapporto di amicizia ben oltre la collaborazione necessaria in questi casi ed – in certe occasioni – un coinvolgimento diretto nei nostri progetti.

In Accademia come fuori da essa, in una città speciale che ha imparato ad amare come forse nessuna altra, Lisa non ha mai rinunciato a socializzare, intervenendo con domande sul lavoro dei suoi compagni o sul proprio, continuando a porsi – insieme ad altre – quella domanda priva di risposta risolutiva, che l'accompagna come un Leitmotiv nel suo lavoro e che allo stesso modo impronta la nostra riflessione: "Qual è il rosso più puro?"

Domanda emblematica infatti che sostiene la tensione poetica di ogni artista: quando si attinge alla perfezione?

Sulla strada della perfezione, del compimento siamo tutti noi, mai compiuti.

IL RITRATTO

Il ritratto è un quadro che si organizza attorno a una figura [3]

Con particolare attenzione si deve considerare la predilezione mostrata da Lisa, specie durante il primo anno di Accademia, per il ritratto, una produzione continuata negli anni seguenti utilizzando il mezzo fotografico.

Molti sono stati infatti i ritratti dei compagni di studio e dei professori, ma anche di altre persone con le quali esisteva una relazione significativa dal punto di vista emozionale e psicologico. I bambini in particolare, avendo Lisa una vera passione per essi, un sentimento tenero e velatamente triste dettato – credo - dalla loro fragilità, dalla loro esposizione alla vita, che si respira nei delicati ritratti pittorici e fotografici loro dedicati.

Ho fatto tanti disegni ai bambini dai quali sono molto attratta, perché in questo modo da grandi ci potrà essere per loro il ricordo di quando erano piccoli. (...) All'Accademia invece ho fatto una serie di lavori ritraendo i volti dei miei compagni ...[4]

E' di tutta evidenza il forte significato memorativo e riccamente simbolico che il volto assume nell'opera di Lisa, l'andare del ritratto oltre il tempo nella duplice direzione del futuro e del passato, sconfiggendo la morte e potendoci conservare piccini, mantenendoci tutti artisti quali siamo *in nuce* e all'origine, serbare il bambino che abbiamo dentro, rivolgersi all'innocenza per cancellare le ferite inflitte dal mondo. (FIGG. 4 – 5)

Un punto di svolta nella crescita artistica di Lisa deve essere considerata la discussione con cui ella, mentre - ancora al primo anno - era impegnata a realizzare una serie di ritratti contraddistinti da una forte necessità di occupare con il colore l'intero campo visivo, in una sorta di distintivo horror vacui, è stata invitata a considerare un'ipotesi di lavoro diversa e perfino contraria, tesa a ridurre la quantità segnica o la presenza di materia pittorica sulla superficie del supporto, ad accentuare la dinamica delle trasparenze e delle evanescenze tipiche dell'acquerello che stava per lo più utilizzando in quel momento, a lasciare spazi vuoti di libertà e di interpretazione, ad accentuare dunque i vuoti rispetto ai pieni, a pensare ad un'immagine che potesse essere di controcanto rispetto a quelle finora realizzate, a pensare ad una possibilità di leggere quei ritratti con una specie di sguardo al contrario, a progettarne una visione non semplicemente e casualmente sequenziale, ma organizzata ed articolata entro uno specifico spazio, una vera installazione.

Lisa ha accettato l'azzardo e ne è nata una delle esperienze più interessanti di quell'anno.

I nuovi ritratti, eseguiti ad acquerello o tempera su modesti fogli di carta leggera tratteggiavano - talvolta con forti cromatismi primari resi a larga macchia, talaltra con segno monocromo efficacemente asciutto e sicuro - le fisionomie di soggetti colti sempre con notevole espressività, lasciando bianche, intatte e senza colore, alcune parti della superficie, sia nelle aree esterne alla cornice del volto, sia in quelle interne, mediante un diradamento delle macchie di colore o l'affidamento al segno di un compito di essenzialità rappresentativa.

Gli stessi disegni poi sono stati allestiti a varie altezze modulando lo spazio del cubo nero, illuminati esclusivamente da luci di Wood, caratteristiche luci violette che hanno la particolarità di far risaltare il colore bianco facendolo brillare spettralmente senza che – per chi è ignaro – se ne individui la causa nella relazione con la fonte luminosa, che appare come una normale lampada bluette o viola. (FIG. 6)

La restituzione che ne derivava era alquanto spaesante e senza dubbio suscitatrice di emozioni, affascinante.

Dai volti emanava una luce misteriosa e un poco stravagante, facendo loro assumere quasi un aspetto di corpi cosmici, come in un planetario una costellazione di anime.

Lisa aveva avuto l'approvazione nostra e dei suoi compagni di studio, dei docenti di altre discipline, dei critici che avevano visto il lavoro insieme a molti altri e tra questi, per primo, il professor Salomon Resnik.

Il suo esordio si era concluso al meglio, con un grande balzo in avanti, con una apertura di proporzioni forse impreviste verso l'avventura dell'arte.

Negli anni seguenti Lisa ha sviluppato coerentemente e progressivamente la propria dimensione poetica, continuando a integrare le sue conoscenze tecniche e teoriche della Pittura anche attraverso lo studio della storia dell'arte e dei movimenti artistici, appassionandosi a nuove tecniche come quella dell'olio che per la sua brillantezza – una dote non da poco per Lisa – poteva corrispondere, più dell'acrilico usato in precedenza, alla ricerca di una vivezza coloristica e materica per lei importante, anche se naturalmente ciò significava accettare una diversa idea del tempo di esecuzione di un'opera, ora assai più dilatato e contraddistinto dalla necessità di alcune riprese a svantaggio della velocità.

Ma ancora più significativa mi sembrava essere la curiosità di Lisa per l'espressività dei materiali e degli oggetti, quella singolare inclinazione a raccogliere e ricomporre con gesto di velata pietas - negli *objects trouvés* che danno corpo alle sue tecniche miste - le residuali tracce di vita e gli scarti gettati via o trascurati da una umanità troppo frenetica e quasi cieca, che non ha il tempo per uno sguardo sulle piccole cose consumate in fretta, senza conservare e poter apprezzare il modesto ma affascinante riflesso luminoso di una cartina trasparente e rossa di caramella, un pezzo di scarto di vetro di Murano terso, brillante, cristallino, una minuscola perlina egualmente rossa messa in fila con tante altre a formare non una collana ma un lunghissimo filamento d'alga marina, un sargasso, un cordone ombelicale e marino che ci tiene in vita, che ci nutre e unisce alla natura.

... i laghi, i mari, i fiumi e le piscine sono un utero materno con il sangue blu o verde. Da piccola, quando infilavo le perle per fare delle collane, esse con i loro colori trasparenti mi facevano venire in mente l'acqua del mare, l'acqua da bere ... [5]

Tra gli oggetti ritrovati vi sono anche frammenti di catarifrangenti infranti, resti emblematici di scontri, di incidenti, di fratture che evocano un tema intensamente drammatico, caro ad esempio a un grande artista come Warhol.

Ma il tema del disastro percorre il lavoro di moltissimi artisti che sarebbe pleonastico qui indicare, basti pensare ai numerosi importanti avvenimenti espositivi degli ultimi decenni, come *Terrae Motus* organizzata da Lucio Amelio nella Villa Campolieto di Ercolano in due edizioni per poi approdare nella sua completezza al Grand Palais di Parigi e alla Biennale di Venezia del '93.

In mostra erano presenti tutti i linguaggi espressivi con opere di artisti del calibro di Beuys e Warhol (incontratisi per la prima volta a Napoli nel 1980, anno del terremoto, per opera dello stesso Amelio), Rauschenberg, Twombly, Paladino, Cucchi, Kounellis, Fabro, Paolini, Pistoletto. Fino alla recentissima mostra L'immagine del disastro, una rassegna sul ritorno delle catastrofi e del cinema catastrofico al Mart di Trento nel 2005.

Echi del crash interiore e forse *imago mundi*, queste pitture hanno un aspetto denso, di materia coagulata come sangue rappreso e sembrano rappresentare il tentativo di ricostruire una forma oltre il dramma, una forma possibile solo nel precario equilibrio del caso.

Sono dipinti tellurici, infiammati e sotto la crosta della loro superficie, ricondotta dalla cura paziente del gesto pittorico ad una sorta di assurda e rassicurante bellezza, vibra invece una contrastata pulsione di morte. (FIGG. 7 – 8)

La preoccupazione manifestata con qualche frequenza da Lisa era quella di perdere il suo rassicurante rapporto con la pittura (intendo qui le forme proprie del dipingere con la tela o altri supporti bidimensionali e i colori) e spesso me lo ricordava, dicendomi: “io voglio continuare sempre a dipingere!”

Io la confortavo: “Farai quello che vorrai, sempre. Potrai dipingere, ma se ti verrà il desiderio di provare altre strade non impedirti di farlo.”

La capacità di Lisa di relazionarsi con contesti per loro statuto mutevoli, di rapportarsi alle necessità della ricerca sperimentando tecniche, mezzi e linguaggi diversi, di accettare le flessibilità imposte da un modello organizzativo privo di rigidità, è stata superiore ad ogni previsione.

Oggi Lisa ha un rapporto di approfondita conoscenza con la città di Venezia, nella quale è in grado di agire a proprio perfetto agio attingendo quanto le abbisogna per le sue necessità di studio e lavoro, avendo quindi creato quel tipico insieme di relazioni di cui ogni artista si avvale nella propria pratica, sapendo dove cercare ed ottenere ciò che gli serve, mentre le esperienze da lei oggi attraversate vanno dalla pittura alla fotografia, al computer, all'installazione.

Solo il video e la performance, tra i linguaggi artistici contemporanei, non sono ancora stati sperimentati compiutamente da Lisa, ma si potrebbe dire – ad esempio - che certi momenti della sua ultima installazione realizzata nel giugno 2005, hanno avuto anche un carattere decisamente performativo, quando Lisa con passo leggero e a piedi nudi, con movimenti eleganti, sicuri e precisi, naturalmente vestita di rosso senza alcun eccesso, ha disposto e dato ordine visivo agli oggetti, installandoli nello spazio dell'Aula acceso dall'incendio dei suoi rossi. (FIG. 9)

Così dovremo esaminare meglio in futuro le riprese video che ho affidato a Lisa in occasione della performance Cielo e Terra realizzata dalla mia studentessa Mei Yuan Chen nel mese di maggio 2005 a Treviso.

Naturalmente certi raggiungimenti sul piano relazionale, certe abilità a destreggiarsi nell'affrontare problematiche apparentemente banali ma in realtà importanti per il lavoro, come ad esempio procurarsi gli aiuti e le collaborazioni necessarie, di cui ho sopra parlato, soffrono ancora di una difficoltà iniziale che non va mai dimenticata e che obbligano – ritengo – alla cautela e ad una costante attenzione nei suoi confronti.

LE INSTALLAZIONI

Il desiderio di misurarsi con un progetto installativo è nato in Lisa nel 2003 quasi spontaneamente, se intendiamo con ciò dire senza alcun diretto invito da parte mia.

La sollecitazione però c'era stata – seppure indirettamente - ma era venuta fuori da sola, maieuticamente, perché Lisa guardava al lavoro dei suoi compagni con interesse, intelligenza critica e volontà di misurarsi.

Un lungo lavoro di progettazione è stato necessario per sviluppare la prima ideazione e poter infine giungere alla realizzazione di Aglaia, presentata nell'ambito dell'esposizione *E Pluribus*, da me curata in collaborazione con Fabrizio Gazzarri.

Ho visto che in Accademia i miei compagni hanno fatto delle installazioni e anche io ho desiderato farne una con le perle rosse e un albero di barca spezzato. Ho iniziato quel lavoro prima che l'albero della barca a vela si rompesse accidentalmente. Ho pensato inizialmente di poter creare un'opera con tante perle rosse. Successivamente sono andata a fare un giro in barca con i miei genitori e alcuni amici e si è verificato che quel pezzo di legno svettante si sia rotto rovinando sopra

la barca vicino a me. Quando l'ho visto cadere in quel modo l'ho trovato interessante da assemblare con le perle rosse infilate e ho avuto l'idea di colorarlo di oro.

Sono state lasciate però delle piccole zone sull'albero dove si vede il colore originario del legno. Ho pensato che l'albero della barca dipinto di oro e tutte le mie perle potevano creare un bellissimo accostamento di oro e rosso e una interessante composizione. Il Professor Viola mi ha consigliato di trattare l'albero con la foglia d'oro e io ho seguito il suo consiglio. [6]

Non si trattava di una fantasia provvisoria, dettata da una volontà di imitazione destinata ad esaurirsi con quell'intervento, ma di una autentica necessità poetica e di un bisogno linguistico reale, come dimostrano il secondo progetto installativo del 2004 e l'ultima recente realizzazione del 2005 realizzata nell'ambito del corso di Installazioni multimediali tenuto dalla professoressa Anna Sostero.

In ordine alla natura del fare installativo, spesso legato, nel lavoro di alcuni artisti, ad un elemento di palese caducità e provvisorietà, nella consapevolezza di una durata dell'opera talvolta limitata a quella dell'evento, Lisa pensa invece ad una dimensione destinale dell'opera, ad un futuro che va oltre l'immediatezza, a qualcosa che deve durare nel tempo e che può tuttavia nel tempo trovare altri sviluppi, altre letture, altri arricchimenti.

Per me è molto importante che i lavori possano conservarsi nel tempo e questo vale anche per le installazioni, come quella che ho realizzato due anni fa nell'Aula 2 dell'Accademia in occasione della mostra E Pluribus, utilizzando l'albero della Aglaia, la barca a vela del mio amico Giorgio Galletti. Forse in futuro modificherò qualcosa, aggiungerò altri fili di perle e un altro legno, lungo come l'albero della Aglaia.

...

L'albero della Aglaia sembra fatto di uovo sbattuto o di tiramisù e le perle sembrano il caffè che l'accompagna. I succhiotti (che ho appeso ai fili di perle) mi ricordano per certi versi i pesci e le meduse. Mi sono divertita quando sono andata a cercare le perle rosse a Murano, a Venezia e a Treviso. Ci sono dei vetri di Murano che sembrano delle meduse, mentre le meduse che ho visto nel mare di Jesolo e a Punta Sabbioni mi ricordano i vetri di Murano.

Io sogno che nella mia installazione - che voglio fare tutta rossa - nuotino meduse, pesci ed altri animali marini.

Non intendo assolutamente rappresentare la guerra e la violenza nelle mie installazioni e nei miei quadri sebbene abbiano tanto rosso che sembra sangue, intendo bensì raffigurare una natura da me idealizzata e l'armonia nel mondo tra persone e animali.

Il rosso che uso nelle mie opere è una metafora dell'utero materno. [7] (FIG. 10)

Vorrei sottolineare solo alcuni essenziali aspetti del lavoro indicati nella lettura che Lisa stessa ne dà. Innanzitutto il concetto di work in progress implicito nelle notazioni di Lisa è uno degli aspetti più significativi di un modo contemporaneo di intendere l'opera che ne sottolinea il carattere processuale, l'idea di non finito o di continuo divenire che caratterizza anche lo Zeitgeist dei nostri giorni.

L'opera viene insomma pensata non come perfetta ma come perfettibile, sempre in sintonia con il travaglio del tempo, con il mutamento e la trasformazione che regolano la vita delle creature. In secondo luogo la presenza di una visione dominata dalla fluidità metamorfica del reale ove si dà la possibilità dello scambio, l'inganno della vista, l'apparente paradosso, ci sono infatti vetri che sembrano meduse e meduse che sembrano vetri.

Infine l'operatività concreta del principio che possiamo chiamare dell'osservazione trasognata [8], facendo riferimento all'espressione da me usata intorno alla metà degli anni '70 per indicare la condizione privilegiata in cui tende a manifestarsi il moto creativo, una particolare forma di rêverie [9] che presiede al sognare dell'artista.

Il secondo progetto di installazione del 2004 è stato realizzato in concomitanza con il corso di Progettazione Artistica, tenuto da me e da Fabrizio Gazzarri parallelamente al corso fondamentale di Pittura.

In questo caso non veniva richiesta necessariamente la realizzazione finale dell'opera, puntando a svilupparne piuttosto gli aspetti tipicamente progettuali.

La maquette e i disegni presentati poi da parte di Lisa anche in occasione della tesi evidenziano una ulteriore messa a fuoco formale dell'idea e una puntualizzazione dell'intento poetico.

Quella che voglio fare è un'opera. Voglio esprimere in essa il mio essere artista e ho deciso che sarà tutta di oggetti rossi trovati o comprati: pezzi di catarifrangenti, pezzi di vetro, perle infilate, filo di nylon tinto di rosso, carta rossa trasparente, involucri di caramelle rossi trasparenti. Dev'essere un'opera che si possa guardare girandoci intorno, perciò tridimensionale, bella e grande. Desidero che si possa conservare nel tempo ed anche riproporre in altri luoghi.

Una parte dell'opera dovrà sostenere le parti più piccole. La parte portante deve essere assolutamente rossa e di un rosso che piace a me, come tutto il resto.

L'opera potrà esprimere molte idee. Le trasparenze del rosso rappresentano l'acqua di un colore rosso come nella mia fantasia e nello stesso tempo il sangue che è energia vitale, pensandolo solo nell'aspetto positivo.

Potrebbero rappresentare anche il fuoco. La scelta del materiale da applicare, anche se non sempre trasparente, si basa sulle tonalità dei rossi da me preferiti.

I rossi trasparenti brillanti mi fanno immaginare i mari e gli oceani che nella mia concezione sono rossi, nei quali io posso fantasticamente nuotare tra pesci e balene e altri animali marini che stanno nelle profondità.

Io amo le opere di grandi dimensioni, sto pensando alla struttura di sostegno che potrebbe essere in ferro a forma di albero, fatto secondo la mia inventiva e dipinto di rosso o di altro materiale idoneo (struttura di ferro, tondini modellati, reti metalliche sagomate, etc.).

Vorrei realizzare un'opera con forme ondulate e a spirale (riccioli).

A queste forme appenderò i miei oggetti trovati e comprati.

Potrei realizzarle tagliando una rete metallica che naturalmente poi dipingerò di rosso.

La rete però sarebbe troppo elastica. Per questo motivo nella parte superiore potrei fissarla ad un filo di ferro cotto abbastanza grosso. Il filo va tenuto sospeso con altri fili di acciaio al soffitto.

L'opera che desidero fare è composta di materiali che sembrano essere cibo e proteine.

Voglio includere anche un mosaico di pezzi di vetro e di catarifrangenti.

Sono davvero pignola e nella mia installazione voglio e pretendo che si veda solo il rosso, possibilmente intenso e brillante.

Non ci deve essere dunque un rosso tendente al rosa perché mi darebbe fastidio, lo troverei un difetto e siccome appunto pretendo che nella mia opera si veda in modo assoluto solo il rosso, anche per questo cerco una colla massimamente trasparente.

Fantastico di tuffarmi dentro il ventre della mia installazione rossa e di trasformarmi in un pesce, in una sirena o in un animale marino e di nuotare nella profondità della mia opera. [10] (FIG. 11)

C'è qui la volontà di affermare con piena consapevolezza la propria identità artistica fondata sul convincimento che per l'artista il proprio fare è cibo e proteina. C'è il desiderio di una grandezza dell'opera, una concezione di grandiosità che corrisponde peraltro all'autostima che l'artista ripone nel suo lavoro, umile ma pignolo – come direbbe Lisa – e necessario, ovvero privo di compromessi, fondato sulla pretesa di una realizzazione priva di difetti, *assoluta*, sciolta cioè da ogni vincolo che non sia esclusivamente dettato dal bisogno interiore dell'artista.

Un'opera dai molti significati possibili, altamente metaforica, in grado di parlare tutte le lingue e sotto tutti i cieli. Un'opera maestosa sostenuta dalla perfezione del rosso, capace di stimolare ed attivare la nostra energia desiderante.

L'IMMAGINE IMMATERIALE

Le opere realizzate da Lisa utilizzando il computer sono per certi versi esemplari di come io stesso intenda la relazione tra l'arte e le tecnologie avanzate, un rapporto non di subordinazione ma di sfida costante.

Diversamente da altri studenti che utilizzano per i loro lavori sofisticati software grafici Lisa ha realizzato al computer centinaia di lavori, molti dei quali presentano numerose varianti, utilizzando un programma per il ritocco fotografico diffusissimo e moderatamente semplice, senza ricorrere all'uso di plugins grafiche e senza il sussidio di penne ottiche, tavolette od altri strumenti speciali per il disegno, realizzato in questo caso a mano libera con il mouse.

Questo aspetto poveristico, quasi artigianale e primitivo del fare che si basa per un certo verso sul ribaltamento e il depotenziamento delle possibilità insite nella tecnologia, pur non rifiutando la novità del linguaggio che essa prospetta, è – a mio avviso - una delle questioni più interessanti che si propongono al fare degli artisti.

Le tecnologie hanno coinvolto gli artisti stimolando la loro creatività a procedere verso nuove forme della comunicazione estetica.

Al contempo hanno posto il problema – è inutile negarlo – di come l'artista possa conservare la propria libertà di scelta, la propria autonomia espressiva e di linguaggio nel momento in cui le caratteristiche del mezzo appaiono tali da predeterminare e forzare l'esito dell'esperienza.

Intendo riferirmi per esempio alla produzione di software e plugins per programmi grafici in grado di realizzare una vasta gamma di effetti preconfezionati e ormai a tal punto generalizzati nell'uso comune da risultare pienamente riconoscibili nella loro conformistica artificialità ed altrettanto spesso strumenti di standardizzazione, imbarbarimento e volgarizzazione dell'immagine.

Di fronte a ciò un atteggiamento possibile è quello del boicottaggio tecnologico attraverso gesti e scelte indirizzati ad operazioni di sottrazione e riduzione, a reintrodurre quozienti di inefficienza e di imponderabilità nell'immagine tecnologica.

Per altro verso è possibile tentare di far esplodere la retorica del mezzo attraverso una superconoscenza tecnica e un tipo di ultrapadronanza del medesimo che renda lucente, assolutamente brillante e irreale la sua perturbante performance.

Lisa ha scelto la prima strada. Credo l'abbia convinta ad avvicinarsi al computer l'attrazione magica esercitata dalla luminosità del colore resa dal monitor, oltre ai miei inviti a provare nuovi tipi di rosso.

I colori dello schermo, la gamma dei colori RGB, sono cosa ben diversa dai colori della stampa o della pittura, quanto a luminosità e trasparenza. La questione si pone quando si deve trasferirli fuori dal monitor.

Questo ha condotto Lisa a sperimentare numerose tecniche di riproduzione dell'immagine virtuale, assai diffuse oggi tra gli artisti, dal plotteraggio, ai vari altri tipi di stampa digitale, senza trascurare i diversi supporti.

Un supporto che si è rivelato particolarmente corrispondente alle esigenze espresse da Lisa di avere un'immagine il più possibile trasparente e vicina alla sua origine luminosa è stato quello della stampa digitale su plexiglas e ancor più la creazione di vere e proprie light-box, un modo per illuminare adeguatamente i lavori rendendoli assolutamente brillanti e quasi immateriali.

Nei disegni digitali Lisa ha ripreso soprattutto temi paesaggistici e floreali, realizzando opere di notevole interesse tra cui una serie di varianti di San Marco (e del Duomo di Treviso) di grande

suggestione, osando toccare un'immagine rischiosamente stereotipata e da cartolina con grazia e amore, con quell'intensità di sentimento che solo chi conosce davvero Venezia può possedere.

Ma vi è anche tra essi un Ospedale rosso del 2002 che ancora una volta ci riporta attraverso la simbolica del rosso alle radici di uno sguardo doloroso e pietoso sull'umanità sofferente. Il rosso è qui il colore dell'afflizione ma è anche il colore del soccorso, della partecipazione attiva alla cura, è quel fluido che ci rende donatori e sostanza l'uno dell'altro, energie vitali che si espandono e si infiltrano, è come una rossa croce di Beuys. (FIGG. 12 – 13)

ANCORA RITRATTI: LA FOTOGRAFIA

La prima opera fotografica di Lisa è apparsa in Aula 2 – se ben ricordo - nel 2000 e si trattava di una serie di ritratti in polaroid a formare sulla parete bianca dell'aula una piccola installazione. Tale realizzazione era parallela ai ritratti che Lisa stava facendo in pittura ed io e Fabrizio le avevamo chiesto – come facevamo del resto con tutti gli studenti - di provare a sperimentare anche altre possibilità espressive, ad esempio la fotografia, un mezzo per lei ancora nuovo, almeno dal punto di vista dell'intento artistico, anche se in grande voga presso gli artisti contemporanei.

Molti altri nostri studenti usavano comunemente il mezzo fotografico per i loro lavori, che venivano poi esposti in aula e a Lisa non dovette sembrare una richiesta strana la nostra, in qualche modo anzi forse se l'aspettava visto che non tardò a munirsi dello strumento adeguato e a produrre le prime immagini, approfondendo altresì progressivamente il rapporto con la fotografia dal punto di vista tecnico e formale, avvalendosi a tal fine in modo significativo dell'insegnamento del professor Guido Cecere.

Credo pertanto di conoscere solo parzialmente questo specifico percorso, ma per quanto ne so e per quanto ha fatto parte della mia diretta esperienza, Lisa ha scelto di realizzare dei lavori fotografici in cui vi fosse la possibilità di un controllo immediato o almeno ravvicinato del risultato, in cui si potesse visualizzare subito l'immagine fermata nello scatto in quella certa condizione di luce e in quel particolare luogo, esattamente come se l'urgenza di fermare un colore, un segno, una forma e subito disporne fosse prevalente sui tempi rallentati dello sviluppo e della stampa, sul tempo della memoria.

Un tempo che deve invece trapassare subito e corrispondere in toto a quello dell'evento, come succede in pittura quando un segno o un colore si depositano sulla superficie con immediatezza facendosi insieme memoria ed evento.

Per questo Lisa ha usato dapprima la tecnica polaroid e poi quella digitale e anche in questo caso le tecnologie hanno potuto corrispondere ad un suo atteggiamento poetico senza dettare regole dispotiche.

Il forte legame tra la fotografia e la pittura o altre tecniche artistiche come il mosaico è sottolineato da Lisa stessa.

Ho fatto anche dei ritratti fotografici dei compagni e dei miei amici e ho cercato di fare anche quelli con colori vivaci. Nella fotografia però la situazione è diversa; mentre infatti nella pittura uso direttamente i colori che penso, nella fotografia ho ritratto delle persone che ho trovato interessanti perché erano vestite con colori che piacciono a me.

Inoltre ho fotografato i vari soggetti scegliendo uno sfondo che non disturbi.

Ho fatto il ritratto fotografico di una bambola e l'ho fotografata a pezzi per poi ottenere un effetto simile al mosaico. (FIG. 14)

Ho fatto anche tante fotografie delle maschere di carnevale con i miei colori preferiti.

Tutte queste foto di maschere o di persone potrebbero essere installate insieme su una grande parete bianca e formare un unico racconto. [11]

Tuttavia nella fotografia Lisa ha dovuto trovare un modo diverso e proprio di esprimersi e poiché il colore appartiene in questo caso direttamente al soggetto ritratto, dipende dalla luce che lo avvolge, si relaziona ad uno sfondo che può risultare di disturbo o meno, si tratta di procedere in modo originale rispetto alla pittura pur cercando valori analoghi. Bisogna trovare nuove regole per un nuovo procedimento che deve portare dove vuole l'artista.

Un'immagine può essere spezzata e frammentata per raccontarsi attraverso le proprie parti, attraverso l'evidenza che ognuna di essa viene ad assumere in una sorta di effettivo primo piano, pur senza operare cambiamenti di scala, oppure ogni singola immagine apparentemente conclusa in sé può essere intesa come frammento di un unico grande racconto.

Un racconto che può durare quanto la vita.

Il ciclo di polaroid eseguite tra il 2001 e il 2002 conferma la persistenza dell'archetipo rosso nel lavoro di Lisa, qui con una funzione che chiamerei di contrassegno, di segnale di riconoscimento, di complice appartenenza ad un mondo e ad un contesto, ove il sottile gioco del mascheramento e – per opposto - del palesamento fa pensare al ritratto fotografico come alla cartina di tornasole di un enigmatico gioco di sguardi che rimandano - oltre la parvenza illusoria del volto, dei visi incorniciati da una luce che li modella scivolando sulla pelle per affondare spesso verso un fondo scuro - non ad una improbabile ricerca di identità, ma agli intrecci arcani di una verità difficilmente eludibile.

Viene insomma da chiedersi dove s-guardino quei fragili bimbi, quei professori non troppo arcigni e anch'essi ancora un poco bambini, quei giovani compagni di studio, parenti, amici.

E che cosa si celi non solo dentro ma dietro e davanti a sé, dietro e davanti il profilo del volto nell'attimo in cui la loro immagine si coagula e cristallizza nell'obiettivo, sotto lo sguardo di Lisa, a formare una ipotetica galleria di tipi umani. (FIGG. 15 - 16)

In realtà, come dice Jean-Luc Nancy lo sguardo del ritratto non guarda nulla, e guarda il nulla. [12]
E ancora: Il ritratto è la nascita e la morte del soggetto, il quale non è altro che questo, nascita alla morte e morte alla nascita, o ancora infinito richiamo a sé [13]

Dunque ciò che anche a noi veramente interessa cogliere nei ritratti di Lisa è innanzitutto questa funzione dello sguardo capace di ricondurci all'infinito richiamo a sé di cui parla il filosofo, cosicché mentre noi guardiamo l'immagine, essa ci ri-guarda e ci riguarda, mettendoci in rapporto al mondo e al significato radicale dell'esistenza.

IL ROSSO PIU' PURO

In conclusione di un excursus, nel corso del quale ho volute accennare senza pretesa esaustiva solo alle principali tappe di un cammino di ricerca e di crescita, non solo artistica ma più largamente umana - un percorso compiuto sotto il segno del rosso inteso nella sua estesa accezione archetipale, fondante nell'esperienza di Lisa - mi sembra indispensabile tornare per una brevissima riflessione proprio su tale questione.

La meta perseguita da Lisa di trovare un rosso più puro, apertamente dichiarata nelle domande non oziose che ripetutamente mi ha posto in questi anni, corrisponde per molti versi alla tensione che anima l'alchimista o il mistico.

Per ambedue le figure del resto e non a caso il rosso rappresenta un vertice nella scala dell'elevazione e della perfezione, associabile all'oro e al bianco, colori dell'immateriale e della purezza assoluta.

Si tratta nei due casi della perfezione intellettuale e spirituale che orientano la via ed aprono all'orizzonte della salvezza.

Una *salus* che si può intravedere soltanto in lontananza, poiché è questa la condizione in cui essa si manifesta all'uomo, ma che è allo stesso tempo l'indispensabile sale, il condimento e il sapore della vita, vissuta in uno stato di superiore consapevolezza.

Ogni artista – direi - possiede in sé – anche se in diversa misura - una natura alchemica, evidente nella manipolazione della materia da cui egli distilla l'immagine attraverso un inesauribile processo digestivo, non meno che una celata vocazione mistica verso il proprio lavoro, fatta di ascesi, contemplazione, devozione, esaltazione, rinuncia.

Per questo motivo trovo esserci in Lisa, nella sua inappagata ricerca del rosso più puro, tutta la ricchezza di spirito e l'energia necessaria per realizzare in sé, con pienezza poetica, il grande progetto della vita, compiutamente coincidente con quello dell'arte.

[1] Manlio Brusatin, *Storia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1989

[2] All'origine del rosso, intervista a Lisa Perini realizzata da Carlo Damiani nel 2002 nell'ambito del lavoro di tesi, in: "L. Perini, Il dominio del rosso – l'oltre del volto, Tesi di Laurea in Pittura, relatore Prof. Luigi Viola, Dipartimento di Pedagogia e Didattica delle Arti, Accademia di Belle Arti di Venezia,, a.a. 2003 – 2004

[3] Jean-Marie Pontévia, *Ecrits sur l'art*, Bordeaux William Blake & Cie, 1986, vol III, cit. in : Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000. Edizione italiana: *Il ritratto e il suo sguardo*, a cura di Raoul Kirchmayr, Milano, Raffaello Cortina, 2002

[4] L. Perini, *Il dominio del rosso – l'oltre del volto*, Tesi di Laurea in Pittura, relatore Prof. Luigi Viola, Dipartimento di Pedagogia e Didattica delle Arti, Accademia di Belle Arti di Venezia, a.a. 2003 – 2004

[5] ibidem

[6] ibidem

[7] ibidem

[8] cfr. Luigi Viola, *Catalogo Personale*, Galleria del Cavallino, Venezia, 1977; *Galleria Plusart*, Venezia - Mestre, 1980

[9] cfr. Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo Libri, Bari, 1972

[10] Lisa Perini, op. cit.

[11] ibidem

[12] Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000. Edizione italiana: *Il ritratto e il suo sguardo*, a cura di Raoul Kirchmayr, Milano, Raffaello Cortina, 2002

[13] ibidem

CATALOGO WORKING IN AULADUE 2005

Ricordo con intatta emozione la prima rappresentazione del Prometeo nello spazio di San Lorenzo a Venezia, magicamente rimodellato dall'arca di Renzo Piano e dalla luce di Emilio Vedova.

Avevo avuto allora, nel mio giovanile sentire, la strana sensazione di prendere parte ad un evento unico, non solo extra-ordinario ma irripetibile e così fu.

La versione milanese dell'opera di Luigi Nono all'Ansaldo fu "cosa" ancora diversa dalla prima veneziana sicché quella straordinaria matrice della "tragedia dell'ascolto" fu affidata unicamente e per sempre alla nostra memoria di partecipi spettatori, destinata a non ripetersi, a non generare nuove ipotesi di lavoro.

Non avrebbe dovuto essere così. Le strutture progettate con straordinaria intelligenza artistica da Piano chiedevano di tornare a Venezia per diventare la culla di un nuovo modo di intendere la musica, la scena musicale e il suono, le modalità di fruizione dell'evento artistico.

E' una vergogna tutta italiana che esse invece siano lentamente deperate e poi forse parzialmente disperse nei vent'anni di abbandono cui sono state condannate.

Per questo, quando l'amico Nicola Cisternino, propose di dedicare a Nono una iniziativa che potesse rendere - a vent'anni di distanza – almeno un omaggio, certamente modesto quanto alle nostre possibilità ma non meno significativo, ad un artista che ha bensì tracciato un segno indelebile nel panorama della contemporaneità, insieme con Fabrizio Gazzarri - grazie alla cui indispensabile collaborazione sono state messe in campo molte delle iniziative che hanno caratterizzato il progetto *Working in Auladue* – abbiamo ritenuto di dover compiere il massimo sforzo per dare dignitosamente vita a tale iniziativa, che infatti ha ottenuto il consenso e la collaborazione dell'intera famiglia Nono e la concessione da parte di Emilio Vedova dell'immagine di una propria opera per la riproduzione nell'invito – programma da noi appositamente pubblicato.

Working in Auladue infatti è stato il logo sotto la cui insegna - nel corso degli anni che hanno caratterizzato la mia decennale presenza all'Accademia di Belle Arti di Venezia (essendovi giunto da Milano nel 1995) come professore di Pittura e allo stesso tempo la mia condivisione di esperienze (non solo didattiche si intenda, ma densamente umane e culturali) con il collega Fabrizio Gazzarri oltre che, naturalmente, con gli stessi studenti - sono nate tra il 1996 e il 2004 molteplici proposte seminariali, di incontri con artisti ed intellettuali, di ideazione ed organizzazione di esposizioni personali e collettive, sia tematiche che di confronto internazionale, concerti ed eventi di grande significato simbolico, come fu – voglio ricordare soltanto questo – la prima esecuzione in Accademia dell'Omaggio a Emilio Vedova di Luigi Nono, proprio in quella che era stata tra il 1975 e il 1986 l'Aula stessa del Maestro e poi in seguito, dopo la decennale permanenza del fiorentino Umberto Borella, anche l'Aula mia e di Fabrizio il quale, per certi versi, ne costituiva davvero l'anima segreta avendo sempre abitato quel luogo fin dagli anni '80, prima allievo e poi assistente e collaboratore di Vedova, infine collega nostro e dunque prezioso elemento di continuità memoriale con l'esperienza feconda di quel magistero nonché testimone in prima persona delle varie vicende di un luogo così particolare, così speciale, dal quale ancor oggi per me, che sono soltanto l'ultimo ad aver avuto la fortuna di viverci, è dolorosamente difficile accettare la separazione e la perdita.

Ora, con il trasferimento agli Incurabili, e con la penalizzazione che ne è realmente conseguita per il nostro insegnamento in termini di spazi e mezzi negati, quasi a voler deprimere e spegnere tanto impegno, *Working in Auladue* sembrava destinato a subire una battuta d'arresto, come temo si vorrebbe da parte di qualcuno, ma così non sarà e già nel prossimo mese di giugno presenteremo insieme ad Anna Sostero un progetto di Minerva Dominguez Chiquet, laureanda con me ed artista valente.

Una proposta poetica che tocca l'architettura degli Incurabili e che andrà sotto il segno di un rinnovato e propositivo *Working in Auladue*.

Questo per chiarire come l'accoglienza e la collaborazione offerte alla seconda edizione de *Il suono giallo*, rassegna di eventi musicali ed espositivi progettata da Nicola Cisternino e dedicata nel 2004 al ventesimo anniversario della prima rappresentazione del Prometeo Tragedia dell'ascolto di Luigi Nono (1984), testi di Massimo Cacciari, interventi luce di Emilio Vedova, realizzazione architettonica di Renzo Piano, non siano state niente affatto casuali.

Da parte nostra – oltre ad ospitare la pregevolissima performance del quartetto d'archi Paul Klee (Alessandro Fagioli, Stefano Antonello violini, Andrea Amendola viola e Luca Paccagnella violoncello) nell'esecuzione di *Fragmente - Stille*, an Diotima abbiamo voluto contribuire a quella manifestazione con l'allestimento delle straordinarie foto realizzate da Graziano Arici in occasione della prima dell'opera noniana e soprattutto dell'intenso lavoro che l'ha preceduta.

Si tratta infatti di una documentazione di notevole valore storico in sé ma anche di un lavoro fotografico di grandissima qualità formale.

Attraverso le sue foto Arici ha fermato momenti di straordinaria intensità e viva suggestione restituendoci la possibilità di vivere ancora oggi per il tramite visivo delle immagini quel fervore vitale, quell'incontro eccezionale di esperienze, quel percorso d'arte e di vita che nel Prometeo hanno trovato uno speciale intreccio nella ricerca inesausta di un fondamento originario, di un suono senza eguali.

TESTIMONIARE IL VALORE DELL' ESPERIENZA MINIMA

per Fabrizio Gazzarri

2003

E' difficile dire quali siano gli eventi veramente importanti della nostra vita, quelli che ci fanno crescere, che ci educano, che ci cambiano, che ci preparano.

Crescere nella consapevolezza del proprio essere, educarsi alla collettività, cambiare le prospettive, prepararsi al compimento sempre indesiderato del nostro tragitto.

Non credo si possano fare graduatorie perché la natura di queste esperienze è tale da sottrarsi ad un ordine gerarchico d'importanza che non sia del tutto soggettivo, ma sono certo – joycianamente - che dal punto di vista del singolo i minimi fatti domestici e privati, i semplici percorsi quotidiani, l'esperienza dei luoghi familiari e delle persone frequentate, gli amori, le amicizie, le inutili manie determinino il significato del vissuto ancor più autenticamente dei grandi avvenimenti epocali, quelli per cui vale la parola Storia. O almeno possano avere un pari valore illuminante.

L'impatto di tali elementi sul mio immaginario creativo è stato particolarmente forte fin dall'inizio. Nelle opere concettuali, fotografie e video, dei primi anni Settanta dedicate in buona parte ad una ricerca sull'identità, spesso la riflessione cadeva sulla figura di mio figlio ancora bambino, su quella della mia giovane moglie, sull'ambiguità dei nostri ruoli entro la famiglia, sulla figura paterna (io Edipo-Laio bifronte) e sull'evocazione della mia casa di origine. Il lavoro immaginativo che ne scaturiva mi conduceva negli anni successivi, verso la fine di quel decennio e ancora durante i primi anni Ottanta a radicarmi in una ricerca contrassegnata da uno spirito lirico e neoromantico ove il tratto di una soggettività irrazionale e talvolta simbolicamente trasfigurata si temperava con il filtro della memoria, ancora una volta memoria di spazi, persone, cose care e vicine (o lontane).

Non di meno nei *"Frames"*, gli ultimi lavori su acciaio di questi anni, ossessivamente ritorno a scavare nella mia vita, considerando come tale gli stessi miei lavori del passato, tentando la possibilità di dare ancora esistenza visibile a quella figura interiore, all'unico fantasma che dall'inizio mi appare.

Per questo, caro Fabrizio, la tua idea, da tempo silenziosamente ma con sapienza coltivata, di agire poeticamente sulla complessità e ricchezza delle relazioni abituali di cui cogliere la testimonianza, lavorando nel contempo agli oggetti e con i materiali dell'ambiente domestico, intorno alle tracce di figure e di incontri, intimi e desiderati quanto affatto casuali, all'apparenza banali che danno senso alla nostra realtà di tutti i giorni, illuminandone gli angoli nascosti e producendo domande, mi risulta così affascinante, così traboccante di infinite possibilità di dire, anzi di suggerire.

E penso che anche la sottile rete di testimonianze, di atmosfere individuali e variegate con cui hai voluto delicatamente tessere la trama aperta di un quadro di vita, contribuirà a restituire un'immagine possibile della verità che stai cercando.

CATALOGO PREMIO STELLA

Introduzione

Ciò che distingue il lavoro di Marco Benetazzo, Primoz Bizjak, Paola Ganz, Angeliki Tsotsonis e Marilia Dimopoulou, i giovani artisti del mio corso di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia presentati in questa edizione del Premio Stella, è un atteggiamento di ricerca artistica aperto a tutte le possibilità medialità e comunicative, la felice naturalezza con cui i diversi linguaggi non meno che le tecniche vengono accostati ed intrecciati con esiti di forte autonomia espressiva, la libertà e il disincanto con cui viene interpretato lo *Zeitgeist* della propria epoca, una complessa e mobile età di mutazioni, tradimenti, infiltrazioni e trasmissioni che rendono davvero improbabile ogni tentativo di comprendere le ragioni poetiche di queste nuove esperienze sulla base della semplice adesione da parte degli artisti ad una specifica e singola modalità operativa.

Video, performance, installazione ambientale, parola, suono, fotografia, tecnologie computerizzate dell'immagine, Internet concorrono infatti alla pari insieme al disegno, alla pittura, alla plastica a proporre un ripensamento profondo del concetto stesso di arte che, se per un verso sembra tornare a ridestare il significato originario della *techne*, intesa come capacità di possedere radicalmente tutte le regole del fare, estendendole quindi ad ogni possibile mezzo, d'altro lato sfugge per natura propria al vincolo della norma, sovvertendo ogni statuto, nell'inesausto inseguimento del senso.

L'approccio degli artisti alle moderne tecnologie va inteso ancora come la possibilità istituita dall'arte di interferire nel disegno generale di dominio del mondo da parte della tecnica, ricontestualizzandone i significati entro una dimensione dell'estetico che aspira non a specchiare ma a specchiarsi rizomaticamente nel mondo facendo valere la rinnovata funzione del simbolo.

Non vi è dunque, né potrebbe esservi, subordinazione alcuna all'imperativo della tecnica, ma un sottile fluire e radicarsi nel corpo fluttuante del reale, da un link all'altro, secondo un modello di interfaccia necessariamente "update" che ne sfida con i propri turgori, con le proprie incongruenti carnosità, l'assoluta e innaturale trasparenza.

La costruzione del senso rimane pur sempre l'obiettivo di ogni esperienza dell'arte, anche quando esso si presenti del tutto arduo nel possente, quotidiano, indifferenziato fluire di dati ed immagini. E il potere dell'arte consiste forse appunto nella potenziale relazionalità che essa è capace di attivare, nella possibilità di stabilire collegamenti multipli e connessioni imprevedute, differenti, all'interno di tali flussi preordinati, dando vita a narrazioni ancora suggestive, a scenari che lasciano spazio all'immaginazione e al sentire, a nuove geografie.

L'artista che si confronta con tali processi non è un ingenuo umanista abitatore di una scomparsa Atlantide. Egli sa bene che quel mondo non c'è più, che non ci si può neppure fermare a rimpiangerlo. Egli sa bene che la tecnica, soppiantando la natura, non tende ad uno scopo esterno a sé, non apre sfondi di salvezza, non svela verità, la tecnica meramente "funziona", con ciò manifestando come il suo unico scopo possibile sia il proprio stesso potenziamento.

Umberto Galimberti, in *Psiche e Tecnica*, un bel volume di qualche anno fa, ha ben descritto la crisi di un intero sistema di valori che potremmo riferire alla figura di un homo pretecnologico, incapace di dare risposte etiche adeguate alla nuova signoria della tecnica, affermando peraltro la necessità di un "ampliamento psichico" capace di compensare tale inadeguatezza, non di certo ipotizzando di sconfiggere la tecnica ma almeno di contenerla.

Interrogato da Caterina Falomo su "La Critica", alla domanda "Può secondo lei l'arte — intesa in senso ampio come "espressione artistica" — essere una via di fuga per quel mondo perduto della psiche, della fantasia, delle emozioni e dei sogni? E come vede in tal caso il rapporto tra arte e tecnica?", lo stesso Galimberti risponde: "L'arte è l'ornamento del capitale. L'arte può essere sì un'alternativa alla tecnica, ma dal punto di vista, appunto, della via di fuga. La tecnica è efficientistica e incide anche nelle pratiche quotidiane della vita. L'arte esiste, ma può essere un contraltare alla tecnica solo se il mondo si organizza artisticamente. Ma non mi pare che il mondo si organizzi in questo senso. Non dovremmo forse sempre vedere qual è la parola senza la quale non si può spiegare ciò che succede? Se io tolgo la parola "arte" questo mondo va avanti lo stesso? Mi pare di sì. Se tolgo la parola "tecnica"? No. Allora l'arte non è un contrappunto della tecnica, è un rifugio estetico ed emotivo. Qualcosa come il weekend più nobile rispetto ad un weekend ormai

tecnicizzato, poiché ormai assistiamo anche alla tecnicizzazione del tempo libero. Dopodiché, c'è l'ultima speranza da affidare al terzo o quarto mondo, nel senso che la tecnica è un elemento solo occidentale che investe 800 milioni di persone che consumano l'80% delle risorse del mondo. La tecnica in sé è una struttura fortissima ma anche debolissima. Ad esempio, il terrorismo capta la debolezza della tecnica. La sua fragilità."

Ebbene, non sempre l'arte è solo ornamento. Talvolta l'arte è del tutto affine proprio a quel terrorismo di cui parla il filosofo, non nei fini politici e non certo nella cieca violenza distruttiva, ma nella capacità di captare il punto debole ed aprire dei varchi. Questa dev'essere la sua forza. E talvolta perfino il terrorismo è affine all'arte, valendo il principio inverso, come si è visto nella terribile vicenda delle Torri Gemelle.

Anche in quel caso un primitivo coltello di pietra, un oggetto artigianale invisibile ai più sofisticati metal detector, ha innescato un processo distruttivo che nessuna arma avrebbe mai potuto determinare, producendo immagini la cui forza simbolica non ha ancora avuto pari in nessun prodotto dell'arte contemporanea.

Quando la realtà è così potente e dirompente, l'arte non può che mormorare, tenendo accesa la fiamma sotto la cenere. Un compito silenzioso ma non privo d'effetto.

BELLUM (aporie del male)

**Centro di Cultura di Santa Maria delle Grazie, Mestre
1996**

Ci è parso opportuno accogliere l'invito rivolto all'Accademia di Belle Arti di Venezia dall'Associazione Nazionale Vittime Civili di Guerra, nella persona del signor Sfriso che ne è Presidente provinciale, ad offrire un proprio progetto espositivo che, nell'occasione del cinquantennale dell'Associazione, già insignita con l'alto riconoscimento della medaglia d'oro per la scuola, la cultura e l'arte da parte della Presidenza della Repubblica, potesse rendere vitale testimonianza, da una parte dell'universale gravidanza dei valori di difesa dell'uomo, cui l'Associazione si richiama con l'intento di tutelarli e diffonderli attraverso la conservazione della memoria di ciò che è stato in tempi tanto terribili quanto recenti, dall'altra della capacità dell'arte, come essa è vissuta nell'esperienza dei più giovani artisti, di farsi essa stessa espressione non tanto o non solo genericamente testimoniale, ma essenziale ed in corpore vivo, del dolore, del sacrificio, della sofferenza intesa, per dirlo con le parole di Andrea Emo, come "la più inumana e la più umana di tutte le cose, la più diabolica e la più divina ; la più consacrante perché la più sconscrante" (1965, Q 287).

Le opere degli studenti di Pittura dell'Accademia di Belle Arti presentate al Centro di Cultura di Santa Maria delle Grazie non sono dunque nate pretestuosamente per l'occasione della mostra, come talora accade, ma devono essere considerate indici di diversi ed "originali" percorsi intellettuali e creativi, laddove intendiamo "originali" non in quanto assolutamente "nuovi" ma in quanto "fondati" o "affondati" in una propria ed autentica radice.

Itinerari diversi egualmente motivati da un atteggiamento di ricerca che accomuna tali esperienze agli orientamenti presenti in molta parte dell'esperire artistico contemporaneo, ove le problematiche legate ad una acuta riflessione su quelle che potremmo chiamare più in generale le "aporie del male" appaiono più che mai cogenti, non diversamente peraltro da quanto avviene nel campo dell'interrogazione filosofica, scientifica e tecnologica.

Dicendo il male infatti diciamo l'infranto e il senso stesso della nostra presenza al mondo, diciamo la lacerazione e l'ingiustizia, l'inutile sofferenza, la crudeltà e la guerra, la violenza, la memoria e il perdono, diciamo la coscienza inafferrabile del nostro tempo e la potenza dei suoi apparati.

Il nostro secolo che volge alla fine "senza aver risolto i suoi enigmi spaventosi", come già scriveva Blok alla fine dell'Ottocento, ha esaurito le vecchie utopie e porta con sé un nuovo lievito esplosivo e feroce, ma lievito appunto, elemento generatore, nella sua spietatezza, di nuovi ordini e di nuovi fondamenti, di una nuova "logía" cui incardinare il mondo.

Dall'arte di un tempo così difficile dobbiamo però attenderci segnali di senso che ci aiutino a comprendere il principio stesso che è al centro della condizione nichilista della nostra epoca, sapendo che "nella condizione del nichilismo e dello sprofondarsi di ogni fondamento certo, è dato trovarsi" (L. Bottani, *Il male, l'impossibilità della teodicea e il perdono*, 1993).

Possiamo esigere tanto dalle scarne e terribili "figure" dell'arte contemporanea?

Sembrerà paradossale, "eppure, queste immagini terribili ci riempiono di inquietudine, ma anche di felicità: è il dono di una *forma* in cui possiamo esprimere e fare esperienza anche dell'inesprimibile" (F. Rella, Confini, 1996).

DALL'INDEFINITO DEL LINGUAGGIO ALL'INFINITO DELL'OPERA

Indefinito, Museo Civico Treviglio

1995

Nell' esporre i propri lavori recenti, Paola Magatelli e Patrizia Tibaldo, ancor giovani ma già valenti artiste formatesi nel clima culturale dell'Accademia di Brera, hanno inteso offrire al riguardante una sottotraccia (peraltro di notevole complessità, tanto che ci limiteremo qui a qualche preliminare considerazione), che permetta di cogliere il senso profondo di un fare che ha nel problema dello spazio, ovvero nell'idea dello spazio e nelle modalità della sua rappresentazione, un nucleo vivo di riflessione.

Da qui il titolo della mostra ed il rinvio al concetto di indefinito che sembra potersi porre come la condizione medesima del linguaggio, da cui trae origine quella "*sterminata operazione della fantasia*" in virtù della quale "*l'anima si immagina quello che non vede ... e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario*".

Così Leopardi nello Zibaldone del luglio 1820.

Potremmo dire che un simile processo di astrazione, una tale visione mentale dello spazio si colloca all'origine di una moderna sensibilità ove lo spazio da semplice condizione per rappresentare diventa esso stesso oggetto di rappresentazione ed ancor più si fa strumento di riflessione, piuttosto che sugli oggetti, sulle categorie concettuali che organizzano l'esperienza artistica.

L'indefinito, per il grande recanatese, è propriamente la caratteristica costitutiva del linguaggio poetico, al punto che "non solo l'eleganza, ma la nobiltà la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio poetico esso stesso consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre meno definito del parlare prosaico e volgare" (Zibaldone, 12 ottobre 1821).

L'indefinitezza, l'indeterminatezza, l'illimitatezza fondano dunque la possibilità di un dire (o di un fare) poetico (ed artistico) che trapassa i deboli confini del mondo esterno o della realtà sensibile per farsi espressione dell'infinito e dell'estensività del mondo interiore.

Affacciati sul suo abisso spalancato, sul "*profondo specchio cupo che è dentro di noi*", possiamo ascoltare il canto del silenzio, l'Om primordiale, ed avvertire l'eco di uno spazio veramente abitato dal senso, risuonante della stessa immensità dello "*spazio intimo del mondo*", per dirla con Rilke.

Ed il senso d'altra parte tanto più si manifesta nell'opera d'arte quanto più l'artista è capace di condurre a maggior visibilità gli interrogativi che la sostengono.

Per questo Paola e Patrizia ritengono che all'indeterminatezza del linguaggio debba corrispondere una grande determinatezza dell'opera ed una sua altrettanto rigorosa strutturazione concettuale, affinché si possa davvero pensarla come veicolo di senso, come transito dal visibile all'invisibile.

Su questa strada, che rifiuta di accettare passivamente il puro dissolvimento e la sparizione dell'arte nell'universo accecante della merce, nella banalizzante atopia di un eterno presente senza storia, per tornare a porre i fondamentali ed ancor vitali quesiti da cui essa trae origine, possiamo collocare il loro lavoro. Un cammino certo irto di ostacoli e pericoli, ma coraggioso e meritevole di attenzione. Io sono con loro.

IN SILVA

Apparenze e Apparizioni, Coenobium, Fiorenzuola 1994

1. In silva.

"Pel bosco Ferraù molto s'avvolse/e ritrovossi al fine onde si tolse" (Ariosto, Orlando Furioso, I, 23, 7-8).

Forse in nessuna altra opera d'arte, pittorica o letteraria che si voglia, maggiormente che nel poema ariostesco, il topos della selva trova più viva e complessa espressione di senso.

Spazio ristretto nel quale tuttavia si concentrano, prendono vita e si manifestano tutte le variegate forze che agitano l'Orlando, tutto il sistema di valori ed i significati che vi sono connessi, sicché l'immagine della selva molto agevolmente e più giustamente deve essere intesa come metafora della totalità dell'esperienza dell'uomo, il cui agire, per il poeta fortemente dominato dal caso, si fonda sulla ricerca e sul desiderio di un raggiungimento impossibile, generativo di volta in volta di numerosi quanto inutili surrogati, tra loro interscambiabili appunto in quanto tali, e tuttavia in grado di mobilitare all'estremo, talvolta perfino pericolosamente, le nostre energie.

Per certi versi è presente qui un ben noto motivo che percorre la letteratura classica e medievale, giungendo sino a noi attraverso il romanticismo: la condizione stessa del desiderio, del suo permanere, è che esso rimanga inattinto ed intatto.

In questa selva però c'è molto di più che ci può interessare da vicino, c'è una visione conoscitiva della realtà che si manifesta in forma di universo aperto e mobile, benché "limitato", libero non perché luogo aperto del sacro e della extra-ordinarietà di un apparire divino, ma in quanto non costretto da significati precostituiti, perfettamente laico, spazio del traviamiento e dello smarrimento dell'uomo, così del ritrovamento, spazio dell'errare e dell'errore, labirinto in cui si addentra l'intelletto nostro, luogo di metamorfosi delle cose e del pensiero.

Scenario dell'avventura umana superato in intensità solo dall'arte.

L'immagine del palazzo di Atlante ne è lo specchio, *silva artificialis* ancor più potenziata nei suoi significati, in cui l'errare/errore si manifesta come forma estrema ed irriducibile dell'inganno e della cecità.

2. La duplicità.

La duplicità naturale/artificiale è perfettamente contenuta nell'etimo di *silva*. Si tratta però di pensare non ad una mera opposizione o contrapposizione, tantomeno ad un tentativo dell'arte di imitare la natura come espressione di un vero cui ispirarsi.

Il possibile principio di verità è oggi nel superamento definitivo di quel margine che separava l'opera dell'artista dalla realtà incessantemente mutante, dalla natura con cui egli sembrava inevitabilmente dover concorrere.

Quella soglia è caduta, sicché la rappresentazione diventa autorappresentazione e semmai reciproca allusione. Artificializzazione del mondo e naturalezza dei procedimenti artistici fanno sì che arte e natura appartengano alla medesima complessità ed esperienza, estendendosi l'una nell'altra senza confini, al punto che la natura è trasformata dall'artificio tecnologico in informazione ed immagine, anzi in miliardi di frammenti infovisivi in rete tra loro, come l'arte d'altra parte si pone in opera attraverso lo spettacolo di sé e la propria dif-fusione e con-fusione nel mondo.

Ciò facendo l'arte rivela l'inganno della simulazione e realizza la propria utopia nel mondo dissolvendosi contemporaneamente in esso, compiendo la propria sparizione nell'atopia di ogni luogo, protagonista di una verità riferita, come sostiene Baudrillard, non più al sublime dell'arte ma all'ironia oggettiva del mondo della merce.

Ecco perché essa si manifesta, come ho già avuto modo di sottolineare, "come vuoto di senso ma anche come desiderio di senso, nel disconoscimento della propria sparizione attraverso la vocazione a simulare/si" (L. Viola, *Rerum Naturae, Artefacto*, 1994).

Tuttavia da qui anche, come assai acutamente ha osservato Francalanci (E. L. Francalanci, *Il colore viola della natura*, Venezia, 1994), "la resistenza dell'arte all'artificio. Qui davvero la vera ultima lotta". Una lotta diretta "verso una esteticità diffusa, che deve essere in qualche modo oscurata, contraddetta. Riportare l'oscurità nel mondo, trovare rifugio da questo eccesso di luce e di trasparenza: questo sì il nuovo compito. Riacquistare la cecità. Rovesciare gli occhi all'interno".

3. Il Parco Lucca.

Ubi ars et natura in silva concurrunt.

MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA DI MESTRE

Qnst n. 5

1994

Vi sono molti buoni motivi per ipotizzare la creazione ex novo di un Museo per l'Arte Contemporanea di cui Venezia é ancor oggi priva, che tale non può essere considerata la Galleria d'Arte Moderna di Cà Pesaro, le cui collezioni si arrestano alla documentazione, alquanto parziale, delle avanguardie storiche del '900, con qualche occasionale balzo in avanti.

Tutto ciò potrà apparire paradossale pensando alla storia della città ed al ruolo che essa ha avuto per l'intero evo contemporaneo nel panorama dell'arte, non fosse altro per la presenza delle mostre Biennali Internazionali, e tuttavia di tanto fervore artistico alcuna opera é rimasta al patrimonio culturale di Venezia novecentesca.

Una tale iattura é il segno, tipico del nostro Paese, di un profondo disinteresse istituzionale per l'arte contemporanea, vale a dire per la ricerca e la testimonianza sul campo di quanto nella nostra epoca va problematizzandosi.

Al contrario di quanto é avvenuto, come tutti sappiamo, negli altri Paesi d'Europa e d'oltreoceano, dove ha operato una visione altamente positiva dei valori artistici, nella consapevolezza che essi non solo forniscono importanti stimoli educativi e formativi a livello sociale, ma ancor più aiutano a maturare quell'identità del corpo sociale necessaria ad ogni buon governo, operando la necessaria saldatura tra le diverse tradizioni culturali come anche tra passato umanistico e complessità scientifico-tecnologica del presente.

Ne sono scaturite in quel modo risorse incommensurabili, non solo in termini econometrici, benché anche in questo senso basti visitare un Museo di una qualsiasi grande o media città europea per coglierne esattamente il valore di mercato, corrispondendo il capitale economico investito ad un capitale sociale di elevata produttività.

E' tempo ed ora che l'Italia, ed in primis Venezia, muovano passi decisi per colmare il baratro fino ad ora determinatosi, nella prospettiva di un allineamento allo standard europeo del museo attivo, capace di vivere in mezzo agli uomini e per gli uomini che l'hanno voluto, come a Zurigo, a Colonia, a Vienna, a Bordeaux, a Barcelona, a Groningen, ecc.

Nel numero 1 di questo giornale avevo intitolato l'articolo di fondo "Nascita di un Museo" in riferimento alla costituzione della Collezione Mazzariol presso la Fondazione Querini Stampalia, osando pensare che essa potesse essere il primo nucleo di un costituendo Museo, anzi del Museo "per la Venezia della contemporaneità sognata da Mazzariol, per la Venezia della seconda metà del nostro secolo, laboratorio del futuro prossimo, luogo di incontro dell'opera a venire".

Ritengo che quell'idea conservi una sua validità, e tuttavia bisogna avere il coraggio di riassumere la questione con il massimo grado di innovatività, senza pregiudizi di alcun genere, tenendo conto della possibilità che le strutture esistenti, da Cà Pesaro alla Querini Stampalia, all'Archivio Storico della Biennale, possano interagire produttivamente con una struttura del tutto nuova, espressamente deputata al contemporaneo, che può trovar posto nella Venezia di terraferma, a Mestre, entro un progetto di integrazione culturale e sociale delle due parti di cui la città è costituita, contribuendo in tal modo a dare forma visibile a quell'idea di città metropolitana, che costituisce l'impegno politico di fondo assunto dal Sindaco Cacciari.

Così, mentre i Musei o le Collezioni oggi presenti nel centro storico possono corrispondere al versante antico e moderno dell'identità di Venezia, quello contemporaneo permetterà a Mestre, dotata di una così rilevante funzione, di essere ripensata in positivo, fuori da ogni inutile spinta separatista, sempre condannata dai cittadini, ma entro una dimensione di autonomia che, sottraendola ad un ruolo di emarginazione secondo la desueta dialettica centro-periferia, ci avvicini all'immagine concreta della città policentrica, intercomunicante con pari dignità.

La proposta di costituire un Museo per l'Arte Contemporanea di Mestre (M.A.CO.M.) che, sull'esempio di quello viennese, accolga le esperienze dell'arte contemporanea dopo il 1945, ma sia anche centro propulsore di nuove dinamiche culturali e civili, documentando le presenze di rilievo sul territorio, offrendo opportunità di studio, di progettazione e di ricerca destinate alle diverse fasce di utenza, entro un vivo sistema di interscambio istituzionale, affidandosi alla responsabilità, con contratto a termine, di una figura del tutto esterna sia al funzionariato pubblico, sia alle logiche privatistiche di subordinazione al mercato che frequentemente hanno governato l'azione dei critici, da individuarsi ad esempio in un artista, lo diciamo senza alcuna provocazione (sarebbe forse scandaloso affidare un museo dell'architettura ad un architetto?), potrebbe essere la vera grande avventura culturale, la vera sfida che ci aspetta. Noi siamo pronti a fare la nostra parte, offrendo il contributo di idee e di risorse intellettuali che il nuovo ethos culturale richiederà.

PRESENTAZIONE FRANCESCO CORREGGIA

Università Bocconi Milano

1993

Il mostrarsi del corpo dell'arte nell'opera di Francesco Correggia è il risultato di un rapporto complesso tra il fare dell'artista, la sua azione che pro-duce la cosa facendosi linguaggio ed espressione del dire, e quanto resiste nel non-detto o piuttosto nell'indicibile, luogo intimo dell'*in sé*, dove ogni cosa è fondata, costituita, dall'origine.

Attraverso la fisicità dell'opera, attraverso la spessa pelle del quadro, lacerata (o ricucita) dalla sottile traccia metaforica del disegno, che qui e là deposita segnali simbolici, *pulvis antiqua*, zone d'ombra e ferite, noi intravediamo la possibilità del senso, brandello e cristallo della nudità dell'essere.

Ma anche senso fondante della singolarità stessa di un vedere e di un sentire unici, pur rimandando incessantemente ad altro.

La pittura di Correggia si fa in tal modo manifestazione della necessità di una interrogazione più alta sulla natura dell'arte, intesa come *facultas*, proprietà e capacità di condurre alla visione il bagliore dell'arché, ovvero il *principium* e la ragion d'essere delle cose, la loro causa o la loro premessa.

Atteggiamento davvero paradossale ed apparentemente controsenso nell'epoca in cui la tecnica moderna e l'accelerazione temporale ad essa conseguente hanno cancellato il movimento di ritorno delle cose verso l'origine, verso il *prius*, a vantaggio di una opaca immanenza che si misura con la dimensione della fine, del post, come ben sa Francesco stesso quando dichiara "*in merito al post mortem*" che "*il nostro tempo chiama, esige un pensare la morte come un compresente incessante*".

Cosicché, l'arte si rovescia nel compimento della fine piuttosto che nel compimento dell'origine, come fu all'opposto nelle età antiche, annuncio di ciò che verrà piuttosto che di ciò che è ed è sempre stato, promessa e non premessa.

Eppure è proprio dalla consapevole assunzione di questa terribile contraddizione tra il sentiero della modernità piegato verso il proprio *terminus*, ed il bisogno di risalire il fiume dell'origine per rifondare il nostro rapporto con la realtà, che può trarre nuovo vigore e vitale alimento l'esperienza necessaria dell'arte.

Venezia, 8.10.1993

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, viepiù 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 (...)

L'INSEGNAMENTO DELLA PITTURA

Accademia di Belle Arti di Venezia

1992

Giorgio Nonveiller: Ho il piacere di presentare in questa sede il professor Luigi Viola, un artista che pratica la pittura ed è capace di riferirsi a pratiche e linguaggi diversi. Egli insegna Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera. Con il professor Viola discuterò oggi un tema come L'insegnamento della pittura che, oltre a porre questioni molto complesse, certamente fondamentali per un'Accademia di Belle Arti, presenta anche tutta una serie di aspetti legati alle difficoltà che sono insite nello sviluppo di una didattica artistica che porti a degli esiti propriamente artistici o comunque suscettibili di una considerazione e di un giudizio artistico.

Nel ringraziare il professore Viola della sua gentile disponibilità, lo prego di introdurre la tematica che ci siamo proposti di sviluppare questa mattina.

Luigi Viola: La complessità di questi argomenti è notevole, questo l'ha già detto il professor Nonveiller. Ed è ancora più complesso affrontare nei termini di una rapida conversazione una questione come questa di cui oggi dovrei parlarvi.

L'insegnamento della pittura, infatti, così come è praticato nelle uniche istituzioni superiori che ad esso sono rivolte, cioè le Accademie di Belle Arti, vive ancora oggi in Italia notevolissime contraddizioni e basterebbe pensare appunto alla determinazione stessa della disciplina così come è posta dal nome. Oggi che significato può avere dire "pittura" piuttosto che altre cose?

Perché se per la "pittura" intendiamo quel complesso di esperienze che sono codificate all'interno di una tradizione dell'opera intesa come è stata intesa fino ad un certo punto della storia - e cioè dell'opera che va a costituirsi attraverso l'uso, per esempio, di determinate tecniche che possono

anche cambiare nel tempo, aggiornarsi, ecc., che però rimangono fondamentalmente ancorate comunque ad un'idea di rappresentazione e a determinati strumenti come appunto il colore e i pennelli - se per pittura intendiamo ancora questo, è chiaro che oggi questo termine è insufficiente a indicare l'insegnamento di qualcosa che forse meglio potremmo chiamare produzione dell'arte: ecco forse una definizione nuova, diversa e disciplinarmente adeguata che si potrebbe produrre.

Dicevo quindi della contraddizione di un sapere che dovrebbe trovare la stessa dignità di quello umanistico - letterario, di quello scientifico - tecnologico, dentro una riforma che dovrebbe essere una riforma universitaria delle arti visive e potrà sembrare singolare che io parta da un'annotazione di carattere giuridico per introdurre una riflessione sull'insegnamento della pittura, ma il fatto è che proprio il vuoto legislativo in cui versa tutto l'insegnamento accademico e che va riferito in gran parte a questo nostro secolo, è un fattore importante di immobilismo culturale, tutto il contrario di ciò che è presupposto dalla ricerca.

Le nostre leggi ordinamentali sono del 1912 e poi del 1918 e oltre. Diciamo che il vuoto legislativo in cui versa l'insegnamento accademico è quello che consente ancora oggi la sopravvivenza di atteggiamenti culturali assolutamente impropri, inadeguati, talvolta addirittura nefasti, che hanno la propria origine in una visione "triviale" dell'arte, non triviale nel senso delle arti del trivio e del quadrivio che già sarebbe una visione liberale, ma una visione triviale nel senso più comune del termine cioè come una disciplina dal carattere strettamente professionale, quasi artigiano in certi casi, quindi riconducibile perfino a quelle *artes* meccaniche tra le quali l'arte nel medioevo era collocata. E' chiaro che io provo in qualche modo, cerco di cogliere le contraddizioni estreme della condizione dell'insegnamento dell'arte, della pittura, oggi nelle Accademie.

Ma si veda il caso non infrequente di come viene insegnata per esempio Decorazione, certe volte, appunto con queste caratteristiche quasi ancillare, di supporto quasi a qualcos'altro, senza quella autonomia di statuto disciplinare che invece dovrebbe essere ricercata. Viceversa l'altro estremo è quello di un'arte intesa come espressione di una falsa libertà creativa, che tutto dunque può concedersi, legata in qualche modo al concetto romantico (così come esso è stato banalmente traslato), di genio, di originalità e quindi legata piuttosto al fraintendimento basso, scurrile, del concetto di ispirazione. Questo concetto d'ispirazione poi trova perfettamente riscontro e giustifica una concezione che è molto diffusa in certi ambienti del nostro paese socialmente rilevanti, economici o tecnico - scientifici, secondo i quali la conoscenza dell'arte sarebbe una cosa del tutto futile, superflua, se non dannosa.

Può essere anche vero che l'arte indizia di una superfluità, di una inutilità, di una non finalità nel proprio fare, ma naturalmente questo ci sposterebbe in un ordine teorico assai più problematico che va a cogliere il senso stesso del fare dell'arte come un fare non quotidiano, come un fare non finalizzato, come un fare che sospende anzi ogni rapporto con il quotidiano e con un fine determinato.

Il collante che unifica in qualche maniera questi due atteggiamenti estremi è in realtà una sorta di vuoto teorico, un vuoto teorico di fatto, in base al quale il momento pratico del fare artistico trova una sorta di completa autosufficienza o nella figura appunto del "maestro", da cui si riceve, se non più per via imitativa, per via però normativa quanto serve all'apprendimento tecnico, oppure, sull'altro versante, trova fondamento nel proprio istinto e nella propria soggettività insondabile e che si vorrebbe anch'essa quindi sottratta ad ogni giudizio oggettivo, visto quasi come giudizio repressivo: - io faccio questo insomma, perché lo sento dentro, è insomma la mia libertà di fare - . Diciamo che ho voluto darvi le polarità estreme di un atteggiamento che è ancora presente nella didattica, nell'insegnamento dell'arte nelle Accademie, ma è chiaro che nella maggior parte dei casi vi è un tentativo di destreggiarsi tra la necessità da una parte di confrontarsi con i problemi posti dalla contemporaneità al fare dell'arte, dall'altra di confrontarsi con la questione di un apprendimento disciplinare che si vorrebbe ancora fondato sull'acquisizione di determinate tecniche, determinati strumenti, ecc., ma anche supponendo che queste tecniche e questi strumenti possano in qualche modo costituire un terreno di neutralità, potrei legervi in questo senso una visione che io ritengo profondamente sbagliata ed erronea, perché assolutamente mai la tecnica si pone come qualcosa di neutrale rispetto a un fare. Un esempio di questo tipo potrei darlo citando un passo di un programma di Pittura dove si dice che "verranno particolarmente curati l'apprendimento e la conoscenza degli strumenti per ottenere una padronanza tecnica del mezzo grafico" nel primo anno;

nel secondo anno che “verrà ampliato ciò che è stato appreso nell’anno precedente, inserendo anche la sperimentazione delle varie tecniche pittoriche come l’acquerello, l’olio, l’acrilico, la tempera e tutto ciò che concerne la preparazione dei materiali da dipingere”. Gli allievi del terzo e quarto anno “saranno stimolati alla libertà di scelta, sia per quanto concerne i mezzi espressivi, che per quanto riguarda la tematica, poiché data la preparazione dei primi due anni, ognuno dovrebbe essere in grado di operare secondo la propria inclinazione”. Trovo una cosa assolutamente discutibile che si possano prima dare, fornire degli strumenti di ordine tecnico di tipo neutrale sui quali poi innestare per ciascuno una libera esperienza. In realtà in questo modo tende a passare una didattica artistica di tipo normativo che vorrebbe disciplinare la creatività dell’allievo entro una concezione spesso mimetica della natura e delle opere artistiche del passato, i cui presupposti estetici più frequentemente si fermano proprio alle soglie del nostro secolo, insomma non si va più in là delle esperienze dell’Impressionismo, dell’Espressionismo e nel migliore dei casi si apre un qualche versante sulle Avanguardie storiche.

E’ chiaro che la premessa pedagogica di un simile modo di intendere la disciplina, porta con sé una matrice fortemente autoritaria, che in qualche maniera mi sembra possa ricondurre al concetto stesso e alla primitiva denominazione di Belle Arti, appunto come le intese nel 1648 il Colbert, istituendo l’Académie de Beaux Arts. Le Belle Arti che subentrano alle rinascimentali “arti del disegno”, alludendo in quell’epoca a un’idea di bellezza classica, quella professata dalla cultura francese del ‘600, andavano a fondare uno stretto rapporto tra l’ideale intellettuale espresso dal sistema accademico e la base sociale da cui traeva poi forza e giustificazione il potere politico assoluto in quel tempo.

Ora anche questo, fatte le debite varianti, è un atteggiamento presente a mio parere oggi ancora nelle Accademie italiane ed è incarnato da quei docenti che pur consapevoli che la didattica dell’arte non può ridursi alla semplice manualità del fare, fondano appunto tuttavia l’aspetto teorico, su un complesso autoritario di norme, di regole che nascono da un atteggiamento conservatore, in cui il passato domina sul presente, e fornisce un modello che sembrerebbe avere quasi un carattere assoluto, che stabilisce una visione che vorrebbe essere, a modo proprio, rigorosa e forse anche scientifica. A questo modo di vedere e di pensare le cose, è spesso collegato l’uso della copia dal vero della modella in posa; un esercizio peraltro che ritengo possa segnalare una sorta di divisione nei corsi di pittura che spesso si verifica tra docenti “conservatori” e docenti aperti, “progressisti”: un segnale di questa divisione consiste per esempio nell’usare o nel non usare, nel far riferimento o meno all’uso della modella.

Vorrei aprire qui una prima parentesi di riflessione per dire che non è esattamente questo il modo di porre la questione: io stesso ricorro all’esercizio della modella perché per certi versi è un esercizio che ritengo utile per gli studenti, in particolare del primo anno, dal punto di vista propedeutico ai fini dell’acquisizione di un vocabolario e di una strumentazione visiva, attraverso lo spirito di osservazione che l’analisi del corpo può indurre per mezzo di un confronto di ordine estetico, così come è espresso appunto dal corpo e, quindi, la necessità di tradurlo da parte dello studente consentendomi di osservare il suo lavoro e di cogliere come nel desiderio stesso che egli ha di esercitarsi nella rappresentazione del soggetto umano non vi sia che il tentativo di porre in fieri un modello figurativo, capace di dissolvere in modo convenzionale, razionale, perciò anche rassicurante, ricorrendo a precisi canoni e unità di misura fondate su regole altrettanto certe, precise, su un modulo corrispondente ad esempio ad un particolare anatomico, come la lunghezza di un dito, di una mano, di una testa, ecc.; il problema della somiglianza con il soggetto naturalmente poiché l’imprecisione, la sproporzione, la mancanza di equilibrio nel rappresentare il corpo umano saltano dall’occhio maggiormente che negli altri soggetti, proprio a causa della forte concentrazione simbolica che esso possiede, delle maggiori aspettative di verità che ne conseguono. Ecco che la tensione nervosa dello studente si indirizza verso un atteggiamento “eccessivamente scientifico”, col rischio di ridurre tutta l’operazione ad un puro fatto meccanico, corretto magari, ma privo di vita, privo per così dire di senso. Viceversa può succedere che proprio per non cadere in una simile trappola, qualcuno tenti di sfuggire allo stereotipo, mirando all’espressione di una sorta di bello pittorico di carattere sensitivo, soggettivo, che sia in grado di trasmettere la propria sensibilità personale impressionistica, espressionistica nel migliore dei casi, rispetto a un soggetto che non mette però minimamente in evidenza il carattere di operazione attiva e quindi il carattere critico,

concettuale che anche un'operazione di mimesi deve avere, evitando così di confondere la rappresentazione con il rappresentato.

E quindi credo che siano arrivati forse a uno dei punti nodali che vanno toccati: il problema, per esempio, del riferimento al corpo non può essere risolto soltanto in termini di utilità perché ci consente di sviluppare lo spirito di osservazione ecc., sarebbe come dire che il latino è utile come tanti dicono in effetti, perché ti aiuta a ragionare. Ci sono molti altri sistemi assai più utili per imparare a ragionare: il latino è utile perché il latino ci immette in una civiltà millenaria, è la grande testimonianza attraverso la quale noi ci possiamo avvicinare a tutta una serie di questioni e di problemi. Il latino pone il problema del latino, così come il corpo pone il problema del corpo: allora è il problema della rappresentazione. Sono due problemi. Evidentemente il concetto di rappresentazione non può essere ridotto, in campo pittorico, a quello di figurazione, cioè al suo riferimento a degli oggetti o a delle cose esterne empiriche nel tentativo di una rappresentazione illusoria della realtà secondo la tradizione figurativa dell'arte occidentale fino agli inizi del nostro secolo. La tradizione che trova la propria origine nelle concezioni classiche dell'arte come *mimesis* della natura e quindi modellate in gran parte su una interpretazione, peraltro discutibile, dell'idea platonica del rapporto tra mondo sensibile, natura e pure forme ideali che l'artista intuisce nel *Kairòs*, nell'attimo, nel momento, nel tempo istantaneo della creazione.

Pur conservando alla *mimesis* tutto il suo valore e il suo carattere di operazione, di esperienza attiva come dicevamo prima, che può esservi sottinteso, e che va certamente colto evitando di confondere la rappresentazione con il rappresentato, non si può fare però nemmeno il contrario, cioè intendere l'operazione della rappresentazione come l'espressione di una determinata volontà del soggetto, cioè di una precisa intenzione di significato. In un quadro ci può essere una figura, senza che si debba dire che cosa quella figura rappresenti: se è un albero, un uomo, una foglia ecc. Infatti la figura è semplicemente una certa forma di organizzazione, di articolazione di un continuum che può senz'altro precedere ogni possibile identificazione con l'oggetto. Quindi quando l'artista crea dà forma visiva a delle immagini mentali per quanto riguarda gli oggetti del mondo reale sensibile, ma è chiaro che tali immagini nascono dalla conoscenza che l'artista ha degli oggetti, che non è mai quindi una conoscenza completa, in quanto scaturisce dalla propria esperienza culturale che si fonda tanto sul rapporto sensibile - cioè sugli aspetti sensibili del rapporto con le cose - quanto su altri aspetti di ordine intellettuale, legati alla propria concezione e visione del mondo.

E' per questo motivo che l'immagine dello stesso oggetto varia da persona a persona e varia anche da condizione a condizione, da luogo a luogo, da civiltà a civiltà. Ciò non toglie che spesso per il modo comune di pensare, nel linguaggio comune, la rappresentazione si riduca al suo contenuto puramente mimetico, ma è solo un effetto percettivo, è solo un effetto mentale e sociale, che soprattutto nel campo della pittura rischia di nascondere, di non farci cogliere quella che è la sostanza autentica del lavoro dell'arte, di tutta l'arte moderna, che è un lavoro di organizzazione, di articolazione di ciò che noi chiamiamo colore, segno iconico e non iconico, e di tutti i materiali e di tutte le forme attraverso cui si costituisce un'opera d'arte. Per cui il tentativo di far dire all'opera qualche cosa che corrisponde ad un significato riconoscibile, attribuendo la rappresentazione ad una determinata specifica volontà significativa, nasconde una sorta di sottile angoscia per quella che è in realtà l'autonomia dell'opera, per quello che è il suo costante sottrarsi ad ogni integrazione rassicurante, per il suo manifestarsi in realtà nella propria potenza di finzione, nel senso etimologico del termine, da fingere cioè modellare con le mani, il lavoro che faceva il *figulus*, il vasaio e quindi fingere nel senso di costruire, di fare.

Si può dire pertanto che la rappresentazione è il frutto di un processo molto complesso, frutto di percezioni, elaborazioni soggettive quanto di esperienze e di usi sociali, di selezioni concettuali, di modifiche, di sviluppi, di rifiuti, venendo poi a coincidere con uno stile, quello che noi possiamo chiamare anche stile e che non è mai neutrale, appunto, e non è mai nemmeno ripetibile, ma che è simbolico del rapporto fra artista e il mondo delle concezioni e dei sistemi di riferimento che l'artista stesso ha, e determinati in modo diverso dal rapporto che egli ha con la realtà, con le convenzioni, non esistendo mai assolutamente una iconicità perfettamente reale, ovviamente, né una possibilità di rappresentazione perfettamente oggettiva, né stili migliori di altri stili, ma solo modi più o meno illusori di rappresentazione, tutti inevitabilmente comunque convenzionali. Allora solo in quest'ambito di convenzioni rappresentative è possibile cogliere anche il senso dell'evoluzione storica dell'arte in

relazione, ad esempio, a concetti come quelli di spazio, di tempo, al ruolo della tecnica e appunto anche quello dei mezzi impiegati. E da questo punto di vista ci si deve chiedere anche se la pittura possa effettivamente raccontare qualche cosa o se invece non racconti niente, nel senso perlomeno del racconto, della fiction, del fatto, dell'oggetto reale e se non racconta che cosa esprime.

La pittura moderna, intendendo con questo termine quella che è nata dal Rinascimento e che si potrebbe classificare come una pittura di rappresentazione, non ha affrontato problemi completamente diversi o di altra natura rispetto a quelli della pittura contemporanea. Un filosofo come Luis Maren, sostiene che la differenza è nel fatto che la proposta di soluzione, o le proposte di soluzione offerte dai pittori moderni, hanno celato per molto tempo alla coscienza critica i problemi da loro incontrati e risolti, perciò essi sono rimasti occultati sia rispetto ai discorsi della storia dell'arte che a quelli della conoscenza del pubblico. Al contrario, quello che caratterizzava invece la pittura contemporanea, è che la sua pratica pittorica è questo e anche quello, che l'insegnamento della pittura deve essere portato fuori come problema. La pratica pittorica, o più vastamente sarebbe giusto dire artistica, è la sperimentazione diretta presentata come il soggetto stesso della pittura, coincidente cioè con il problema teorico stesso della pittura, e qui diciamo qualcosa che potrà essere utile per cogliere il senso di un insegnamento della pittura, che non può che consistere in questo tentativo di sperimentare in diretta il quadro inteso come problema teorico stesso e quindi di affrontare il problema teorico nello stesso momento in cui si produce e si fa venir fuori, si fa emergere l'opera, mettendolo in pratica, sperimentando come nella scienza, per certi versi, le condizioni che rendono possibile una rappresentazione dipinta cioè un quadro, o un'opera e la sua visione da parte del pubblico, perché è in questo rapporto con l'osservatore, che pure deve essere posta più esattamente la questione del farsi dell'opera.

L'opera non si fa soltanto nel suo rapporto con l'artista, ma c'è un terzo soggetto per cui possiamo dire opera-artista-riguardante, i quali tutti e tre insieme vanno a costituire il problema dell'opera. Un problema che come tale, in quanto appunto problema è questione teorica che va a fondarsi nell'atto stesso di produrre l'opera. In questo modo, tra l'altro, la pittura contemporanea offre uno strumento di grande importanza per capire anche la pittura del passato. Nel passato il pittore o il critico, dal Vasari in poi, - tenendo conto poi che il Vasari rappresenta la complessità di queste due funzioni, - facevano un discorso teorico che affiancava la procedura pittorica. Tuttavia il ricorso al linguaggio, alla parola, al logos e alle diverse categorie estetiche e culturali dominanti in una certa epoca, finivano con lo spostare il lavoro del pittore fuori dal suo dominio, con tutte le distorsioni, i nascondimenti, le sovra-interpretazioni che ciò comportava, determinando anche una divisione dei compiti tra chi dipingeva e chi parlava sulla teoria della pittura, anche se a volte, come in Vasari, vi è appunto una corrispondenza di queste due figure. Nella contemporaneità il pittore esercita pittoricamente la sua teoria della pittura facendo un'opera. E' chiaro, se siamo convinti di questo fondamento concettuale dell'opera, che si pone immediatamente la questione del nesso profondo tra il fare e il pensare l'opera e appunto tra l'opera come espressione del pensato.

Il quadro allora diventa il campo, o meglio un determinato campo: il 'quadro', intendo il quadro per dire l'opera, diventa appunto un determinato campo di sperimentazione della pittura. Determinato perché il quadro è inteso come una tela o un pezzo di legno o altro, di trasportabile o di non trasportabile, un edificio, la natura stessa sostituibile in parte o non, tutto è soltanto una parte fra le altre della sperimentazione pittorica. Non occorre pensare agli artisti concettuali degli anni '60 - '70 per avere un esempio di questo: basterebbe ricordare la straordinaria sperimentazione che ha fatto Piero della Francesca nell'Annunciazione di Arezzo, quando dipinge nel quadro l'ombra della sbarra di legno, anch'essa dipinta, un'ombra che è proiettata sul muro rappresentato della casa della Vergine dalla luce che proviene dall'esterno, dalla finestra vera e reale dell'edificio. O basterebbe pensare alla trama della tela che Cézanne offriva alla vista riprendendola poi con l'orientamento delle pennellate. Naturalmente una simile riflessione sul significato della rappresentazione e sulla valenza critica delle opere d'arte non può non transitare attraverso la più completa conoscenza dell'esperienza delle Avanguardie storiche, all'interno delle quali una delle spinte fondamentali è stata certamente quella di sottrarre l'esercizio dell'arte e della fantasia dell'artista alla sublimazione di una sfera separata dalla vita, arrivando anzi all'ipotesi di una integrazione globale dell'arte nella fitta rete degli accadimenti: "quell'arte totale" di cui appunto si parla.

D'altro canto proprio il punto di partenza del corpo della modella, sviluppando quindi questo tipo di riflessione, per continuare l'esempio che avevo fatto inizialmente, il quale mi ha portato a proporre come oggetto di uno specifico seminario all'interno del corso di Pittura la questione del corpo, del corpo nell'arte e del corpo dell'arte, avvalendomi poi anche di contributi diversi per avere anche il quello di altre figure e, in quell'occasione, si è cercato così di affrontare uno studio dell'arte comportamentale degli anni '60 - '70 come sintomo, utilizzando una vecchia espressione di Achille Bonito Oliva in un suo testo degli anni '60: Il territorio magico, come sintomo del rifiuto di una frantumazione dell'umano e della reclusione del biologico. Una reclusione fondata sull'idea di delega e riduzione che nelle arti visive, per esempio, ha fatto sì che per secoli, come dice appunto in quel testo Bonito Oliva, esse si siano appoggiate ad una sorta di proiezione su superficie di vari dati relativi alla presenza del corpo: valori tattili, motori, acustici venivano suggeriti attraverso espedienti illusori, sollecitando i buoni uffici di linee o colori ritenuti capaci di darne un'equivalente trasposto, ma inevitabilmente ridotto e attenuato, in quanto appariva indispensabile passare per il filtro dell'illusione, della virtualità, dell'inganno ottico.

Perché tutta questa illusorietà e perché, all'opposto, l'arte del nostro secolo invece le ha dichiarato guerra? Questa è stata la domanda che ci siamo posti a partire dall'analisi di questi problemi; ci è parso che ciò sia dipeso, prima di tutto da una ragione tecnologica: l'impossibilità di conservare con un qualche sistema di registrazione il flusso totale dei dati percettivi emanati dalla presenza piena dell'artista, cioè dell'artista inteso anche come presenza totale del proprio corpo.

Per secoli quindi, non essendoci ancora la fotografia, il cinema, il video, come ha osservato anche Renato Barilli, un altro studioso, strumenti essenziali nella documentazione dei comportamenti artistici degli anni più recenti, i soli sistemi disponibili precedentemente erano sistemi a maglie molto rade, estremamente stilizzate come la scrittura o il disegno. Poche tracce grafiche su un supporto piano, il foglio, la tela, ecc. e quindi la necessità di acuire l'intelletto, di compiere uno sforzo intellettuale per leggere virtualmente tutti quegli aspetti che certo non erano racchiusi realmente nella schematicità dei segni tracciati.

La mentalità della nostra cultura occidentale è sempre stata rivolta al principio della conservazione, della tesaurizzazione, nonché al criterio dell'efficienza che aveva condizionato la mentalità progettante dell'artista, - come diceva ancora Achille Bonito Oliva -, il quale automaticamente si trovava a produrre oggetti autonomi e splendenti con i requisiti ad essi richiesti dal sistema sociale, e i requisiti erano la soppressione dall'opera del dato esistenziale e la formulazione di un organizzato che desse decoro formale e un aggiustamento provvisorio allo spazio della realtà.

Altrettanto si può dire per l'incapacità tecnica di conservare che portava ad un giudizio di indegnità conoscitiva e morale: era degno ciò che poteva essere conservato, volendo dire appunto che ciò che non può essere conservato appartiene agli strati inferiori, degradanti dell'uomo, quindi il colore è meno nobile del disegno, il dato acustico è irrilevante rispetto a quello plastico, la mobilità è meno valida della immobilità statuaria, per non parlare dei sensi bassi e irrecuperabili come quelli olfattivi, quelli gustativi e la riprovazione aumenta poi per tutte quelle funzioni più scopertamente fisiche del corpo, come il sudare, il defecare, il sanguinare, l'emanare cattivi odori, culminando per quelli sessuali e degli organi che le svolgono. Eppure tutti sentiamo, capiamo, che la nostra stessa ragione di essere, pulsa in quei fatti corporali, in quei fatti sensoriali, sessuali che si vorrebbero condannare e che non c'è possibilità di felicità alcuna senza il loro intervento, ma la loro indubbia attrazione rafforzava nei secoli i propositi repressivi da parte della società e dei suoi connessi criteri educativi. Inutile indugiare in quei valori, perché di quelle cose non resterà nulla, troppo contingenti, troppo caduche per meritare attrazione. Ogni energia invece dovrà essere rivolta a estrarre da essi ciò che può restare, e cioè in pratica i sani dati della *mensura*, del *pondus* con i quali si può erigere l'edificio della scienza, la quale a sua volta ci insegna a dominare la natura, dopo averne conosciute e penetrate le leggi. Ebbene, negli anni '60 invece l'arte ha tentato di sfuggire a questa sfera di separatezza e di assottigliamento formale, rivendicando per sé il compito di concretizzare le sue opere a una distanza zero, per usare un'espressione che si usava in quegli anni, dalla propria fantasia.

La distanza zero significa appunto il superamento della separatezza tra l'immaginazione e il reale. Tutta questa riflessione è stata appunto oggetto di un seminario nato proprio da un discorso iniziale sulla questione della modella, sulla questione del corpo, quindi dalla modella si è arrivati a fare una

riflessione sull'arte degli anni '60-'70, conosciuta come Body-art, o arte comportamentale, la quale ha tentato di togliere questa separatezza facendo coincidere col corpo stesso dell'artista il corpo dell'arte, - è quindi si è posta una riflessione e non solo sul corpo nell'arte, ma appunto sul corpo dell'arte - il quale consiste sempre e comunque nel rapporto fra l'artista e la sua pratica, in quanto quest'ultima è capace di rendere manifesta un'idea delle cose che sono e alle quali l'artista attinge. Quindi i seminari che organizzammo all'interno del corso di Pittura, con la partecipazione di altri colleghi, di artisti e di studiosi esterni hanno assunto sempre più un carattere tecnico, anche filosofico, che attraversando però la concretezza dell'opera mettono in guardia rispetto a certi rituali esecutivi, mostrando come le tecniche in campo artistico non possono essere assunte come qualcosa di neutrale rispetto al pensiero che, come scrive l'amico artista e anche lui docente all'Accademia di Brera, Carlo Tognolina, - che il professor Nonveiller conosce bene - che se tale pensiero non viene posto necessariamente, allora il fatto artistico si assolutizza da una sua immagine isolata. In altre parole, se non si vuole che l'arte sia semplicemente ridotta a una delle tante pratiche specialistiche, più o meno raccordate ai processi produttivi di beni materiali o immateriali della società contemporanea, attraverso la sua applicazione all'industria dell'immagine da una parte o la sua sparizione nell'universo negativo della merce dall'altra, a vantaggio di un mondo totalmente estetizzato o anestetizzato, è necessario che essa ritrovi nella pratica artistica, come nell'insegnamento, quella dimensione rifondativa che la ripristini.

Le domande di fondo che l'arte ha sempre posto fin dalle sue origini, sono state sempre neutralizzate prima dalla filosofia, poi dalla scienza e da qui la necessità anche di un confronto rinnovato appunto con la filosofia che pure come l'arte persegue anch'essa un intento rifondativo. Riprendendo alcune considerazioni precedenti sulle tecniche, è chiaro che esse non possono quindi essere trasmesse e insegnate per via normativa, proprio in ragione del fatto che esse non solo sono diversissime e articolate, ma soprattutto sono espressione di un fare – di un *poiein* direbbero i greci – che oltre a richiedere un insieme di operazioni strumentali e manuali che intervengono sulla materia, la organizzano, esprimono quella concezione del mondo, quella *Weltanschauung* appunto dell'artista che nell'opera tende a porsi come un valore e come un valore assoluto e non imitabile; tanto è vero che il fine della tecnica artistica non è la produzione di oggetti, ma appunto la creazione dei valori, dunque credo che si debba ritenere inseparabile dal concetto di tecnica tutto l'iter processuale-ideativo che caratterizza l'opera, e che talvolta è l'opera, e che la rende diversa appunto e irripetibile ogni volta. Nell'esperienza della pittura contemporanea questo elemento mi pare che risulti particolarmente evidente negli artisti contemporanei, pensate a Warhol, a Beuys, a Kosuth, ad "Art & Language" come anche in artisti più giovani che potete conoscere, penso a Jenny Holzer, a Barbara Kruger, ad Ashley Bickerton, a Mucha, Cragg, a Rosemarie Trockel e a Cindy Sherman.

Inoltre le tecniche artistiche non costituiscono certo una categoria a sé stante e dunque non sono una categoria perimetrabile. Questo significa che quel che conta è il modo in cui l'artista si avvicina alle tecniche pure nel tentativo di conoscerne e di utilizzarne esteticamente le possibilità. Spesso succede che l'artista mette in azione tecniche assolutamente desuete sotto il profilo dell'evoluzione tecnologica, o al contrario utilizzi tecnologie avanzate, le utilizzi cioè in senso proprio, affine agli usi più generali, oppure più spesso e volentieri forse per fini che sarebbero ritenuti da altri assolutamente marginali o addirittura eretici, inidonei. E' il caso di tanti artisti che usano appunto le strumentazioni elettroniche, il software informatico, il laser, l'ologramma, o la realtà virtuale, ecc., in modo assolutamente difforme dall'uso tecnologico scientifico.

Il significato estetico formale è in ogni caso la componente di fondo nell'utilizzazione di qualsiasi tecnica, ragion per cui riflettere sulle tecniche artistiche significa rilevare e cogliere il comportamento dell'artista nel servirsi di un patrimonio di conoscenze tecniche che appartiene poi non solo a lui ma all'intera umanità, ma che egli utilizza. Il centro del problema è pur sempre quella libertà dell'artista di fronte alla tecnica che gli permette anche di concedersi un uso imperfetto della medesima, purché essenziale al proprio intento e che fa sì che ogni tecnica consenta di produrre buoni e validi risultati estetici a condizione che corrisponda a un ordine interiore preciso dell'artista. In tal senso tecnica, rappresentazione e stile si corrispondono esattamente nell'opera; il ruolo del mezzo infine è tale che a seconda dei mezzi impiegati tendiamo a parlare non tanto di linguaggio, ma di linguaggi artistici, identificando cioè nel mezzo, una sorta di specifico linguistico a cui si deve

poi la struttura stessa dell'opera, come se la natura del materiale determinasse quindi l'organizzazione formale dell'opera. Si tratta di quella che Bachtin ha chiamato estetica materiale e che trova un esempio significativo anche nella ben nota espressione di Marshall McLuhan, il medium è messaggio.

Certamente la forma dell'opera è dovuta anche al materiale con cui è stata realizzata, il materiale è a propria volta strettamente legato all'opera, la quale tuttavia in quanto tale, si pone a mio avviso come un termine assoluto che trascende ogni materiale; quando l'opera viene letta dal nostro sguardo, il materiale e le sue tecniche costruttive significano ben oltre ciò che sono, mettendo in luce proprio l'atto creativo. E' ovvio comunque che la scelta di un materiale piuttosto che un altro, o la sua manipolazione fatta in un modo piuttosto che in un altro, assumono un significato nell'opera. Quindi la qualità del mezzo espressivo e la tecnica, sono espressione non solo della qualità formale del prodotto, ma anche dell'idea che la sorregge; in questo senso l'idea e gli strumenti devono piegarsi l'uno all'altro, tenendo conto che vi è una relazione tra scienza, tecnologia e arte.

Vale forse la pena di ricordare, anche se può sembrare fondamentalmente scontata questa osservazione, che la scoperta di particolari procedimenti chimici abbia modificato radicalmente la resa dei colori, rendendo diversi non solo i risultati pittorici, ma anche le possibili applicazioni. Qui io evito di ripercorrere, ovviamente, le tappe storiche del rapporto opera-mezzo espressivo dalla pittura a tempera, all'affresco medioevale, all'olio rinascimentale che consentiva una diversa varietà di tinte prima impensabili, allo studio rinascimentale delle leghe che favorì la pratica della scultura in bronzo, fino alla scoperta della gelatina di bromuro d'argento che resero possibile la fotografia e così via, pervenendo infine alle conseguenze che derivarono all'artista contemporaneo: dall'uso della scoperta del video, del computer, dell'informatica ecc. che gli offrono un medium veloce, flessibile, ma anche lo strumento di una fascinazione mortale che contribuisce a condurre per eccesso di immagini, come dice Jean Baudrillard ad uscire dalla rappresentazione, determinando quella sparizione dell'arte di cui appunto parla il filosofo, facendo riferimento alla figura, in particolare di Andy Warhol, come a quella dell'eroe o, meglio, dell'anti-eroe dell'arte moderna nella misura in cui, secondo Baudrillard, Warhol si è spinto più lontano di qualsiasi altro su questa via della sparizione dell'arte. Radicalmente indifferente come era egli alla propria autenticità, intuendo secondo la visione baudelairiana il destino dell'arte moderna, quello di realizzare il proprio totale disconoscimento nell'ironia oggettiva del mondo della merce, nell'estasi negativa della rappresentazione. Ecco quindi il nuovo eroe, antieroe moderno il cui eroismo non consiste nel risacralizzare l'arte contro la merce ma nel sacralizzare la merce come merce: da Warhol a Jeff Koons da una parte, a tutta una situazione di *inespressionismo* dall'altra, "lavorare sulla forma appariscente dell'arte," dice Celant, "portando l'attenzione sull'inganno dell'arte".

Il ritorno attraverso il rapporto con la filosofia, a una rifondazione del senso che passa attraverso gli interrogativi originari e, dall'altra parte, la scomparsa dell'arte nella anestetizzazione del mondo: su questo bivio io credo che si gioca il significato della modernità, un significato problematico, a mio avviso, e senza risposte precostituite, ma di cui uno studente dell'Accademia deve sentirsi protagonista partecipe, deve essere messo in condizione attraverso l'insegnamento dell'arte di sentirsi protagonista, sostanzando la sua pratica della pittura di un nuovo atteggiamento di natura progettuale e rifondativo così pure di una maggior consapevolezza epistemologica, ricordando la concezione che già Leonardo aveva dell'arte, della sua rivendicazione della pittura come un discorso mentale, come una scienza - diceva Leonardo - che comporta poi anche una riabilitazione della manualità che è un elemento fondante del fare dell'arte, ma che è fondante in quanto correlata al discorso mentale. Una correlazione che è comune a tutte le altre scienze, per cui appunto Leonardo diceva che la pratica pittorica è una scienza per eccellenza, quella di cui diceva, l'origine il mezzo, i fini, passano per i sensi e che ricorderete non pasce di sogni i suoi destinatari. Anche se questo ideale didattico-epistemologico di Leonardo ancora oggi stenta a trovare luogo e spesso rimane lettera morta.

Mi fermerei qui per dare spazio alla discussione.

Nonveiller: Comincerei a buttare qualche esca iniziando dalla questione della tecnica, che apparentemente è la più semplice, ma che in realtà coinvolge tutte le implicazioni dette dal professor Viola, e lo farei appunto mostrando uno spostamento che c'è stato, nel senso che ha comportato storicamente uno svuotamento effettivo. Prendiamo la didattica ottocentesca di

un'Accademia, per esempio una disciplina come l'incisione che aveva anche una funzione di riproduzione delle immagini, quindi una funzione sociale forte prima della fotografia, non solo come strumento di diffusione dell'arte, poiché effettivamente allora quando un viaggiatore incantato, o disincantato come quello di Briganti, poteva percorrere l'Europa per conoscere i maggiori dipinti, quando non poteva farlo direttamente, come prima approssimazione aveva le stampe. E allora quella che oggi chiamiamo la tecnica dell'incisione, non si limitava solo ad essere il mestiere di un uomo che faceva della stampa d'arte, oppure che riproduceva opere altrui, ma essa era portatrice di un insieme di valori anche di tipo sociale, perché l'incisione era legata a una pratica, ma a una pratica che era connessa a sua volta con una funzione che aveva bisogno di realizzare un'effettiva qualità, quindi in un certo senso la didattica poteva realmente essere l'apprendimento di una tecnica e di un mestiere - adesso radicalizzo un po' naturalmente - perché in effetti quella tecnica aveva al suo interno finalità precise e una certa qualità come portatrice di una serie di valori che stavano anche altrove. Tutto ciò via via si disperde: le prime avanguardie non fanno che registrare un cambiamento, e così l'incisione assumerà una connotazione piuttosto diversa.

Su un piano alquanto spostato mi viene in mente l'esempio di Stravinskij, quando egli usa il pianoforte ed esso ridiventa uno strumento di percussione, non tanto gli arricchimenti e le "nuance" che per esempio possiamo riconoscere nell'arte pianistica di Chopin (per prendere un culmine del Romanticismo) oppure di Liszt, se vogliamo, mentre in Stravinskij diventa la reinvenzione del modo di suonare il pianoforte, il quale pianoforte naturalmente esisteva già; però penso alla Sonata per due pianoforti del grande compositore russo, assolutamente strepitosa, quando di più alto vi sia a livello di astrazione musicale, dove la tecnica è anch'essa assoluta invenzione.

Viola: Credo che il problema che si è posto all'artista contemporaneo sia stato proprio questo: finita la funzione rappresentativa che poteva avere l'arte fino a un certo periodo, in cui un signore diceva al pittore: "fammi un ritratto che me lo metto lì, nel salotto", ma è chiaro che quando nasce la fotografia tutto questo sparisce, perché la fotografia sostituisce con molta facilità questa possibilità che era data all'artista e quindi, quando finisce la funzione rappresentativa, l'artista si trova di fronte alla necessità di reinventarsi le tecniche, di ridare un ruolo dentro il suo fare a tecniche che hanno perso assolutamente il loro ufficio dal punto di vista sociale e che conservano esclusivamente una funzione formale dentro il lavoro dello stesso artista. Così pure l'artista per lo stesso motivo, si rivolge all'universo delle possibilità e quindi anche all'uso di determinate nuove tecniche: il collage per esempio è una tecnica come un'altra. Tutto questo credo che si ponga nel momento in cui l'artista supera quella funzione che necessitava del suo ruolo e si trova a fare i conti unicamente con un fare, con un'opera svincolata da ogni richiesta sociale.

Nonveiller: Perfetto. Allora potrei dire subito che con questo spiazzamento - non è una piazza pulita, è un spiazzamento - è evidente che dopo la fotografia, ad esempio, il ritratto cambia radicalmente: non sarebbe pensabile Modigliani senza la fotografia, per citare solo un nome, o quei terrificanti ritratti, peraltro smaglianti, che faceva Kokoschka, il quale rilevava la maschera e anche la dimensione profonda della maschera di un soggetto che la fotografia può far intuire, ma che in effetti invece l'artista può mostrare. Egli muove in un territorio che passa dall'immagine mimetica alla sua rinuncia, diventando una mimesi attiva. L'opera d'arte rivive dall'interno e quindi "ricrea" qualcosa che con quell'altro mezzo sarebbe negato, oppure deve fare dei contorcimenti particolari, un po' funambolici dove una certa creatività fotografica insegue proprie linee di ricerca, ma gli sono preclusi altri mezzi che la pittura può continuare a porre da un altro punto di vista.

Volevo toccare un'altra questione legata alle tecniche, per stare a questo filo che può servire da nastro rosso del nostro discorso: si è sempre detto che la tecnica è insegnabile mentre l'arte non lo è. E allora provocatoriamente parto proprio da questo punto, per dire un'altra cosa: mentre sappiamo cos'erano le tecniche artistiche tradizionali, perché si sono assestate in una certa maniera entro il corpus della pittura - usiamo questo termine per designare un insieme di opere, di attività mentali, di pratiche, perché qui potremo sussumere sotto questo termine tutto un insieme di cose - notando effettivamente quante sono state nel nostro secolo le tecniche che non sono affatto nate come tecniche artistiche, ma lo sono diventate poi di fatto. A mostrare come in questo spiazzamento, tecniche che fanno parte dell'oggettistica, dell'assemblaggio o di altre dimensioni del fare poi si legittimano nella costruzione di un'installazione, di una mostra che incide sui fattori ambientali dello spazio ecc., dove l'artisticità non è legata a nessuna tecnica particolare, ma l'opera è sottomessa

all'ideazione complessiva, che non è di per sé una tela, come quando si poteva ancora ritenere che la tela istituisse già di per sé lo spazio pittorico. Tutto questo viene annichilito, viene spiazzato completamente e invece tutta l'operazione mentale di mettere in forma questa...

Viola: E' l'universo dei segni che entra e penetra totalmente nel sistema dell'arte, quindi l'arte non si fa più solo attraverso i segni della tradizione, ma una volta perso il significato profondo di quel rapporto, nel senso che ne viene persa la funzione - non nella dimensione storica - ma, una volta persa la funzione, penetra nel sistema dell'opera tutta la molteplicità dei segni del mondo. E' la realtà, il mondo che entra dentro l'opera, ed è l'opera che entra nel mondo: è un rapporto complesso di reciprocità, un rapporto problematico perché tutto questo implica anche delle notevoli conseguenze. Quando parlavo prima ad esempio del problema del corpo, questa resta una grossa questione.

Studente: Potrei considerare che la tecnica non si insegna più, esiste per identificazione un corpo della pittura, però non si può più insegnarla, perché prima era legata a fattori di compromesso, no?

Viola: Io prima infatti dicevo che è proprio così, ritengo che non si possano insegnare le tecniche. Credo che si possa fare un insegnamento storico delle tecniche, semmai dire quali siano state le tecniche della pittura e quali caratteristiche esse possano avere avuto e così via. Ma è un insegnamento che ha più un carattere storico che non un legame col farsi dell'opera. Quindi è indubbio che si possano conoscere tecniche ed è bene che esse siano conosciute, però è un insegnamento che avviene a distanza: queste tecniche si sono configurate tra vari modelli che possono essere percorsi da un punto di vista conoscitivo, ma che non sono trasmissibili in quanto corpus strumentale in base a cui possa accadere l'evento dell'opera.

Studente: Sono proprie di quell'artista, come per dire Beuys?

Viola: Certo. Ecco tu non potresti ricavare da Beuys una tecnica in base a cui operare, ciò, è impossibile, è impensabile. Tu guardi Beuys, cerchi di capire Beuys.

Nonveiller: Sì. Potrei spingere ancora più avanti il paradosso, ovvero le tecniche sono insegnabili, ma possono non servirti a nulla, cioè capovolgendo esattamente l'affermazione: se la tecnica ieri era finalizzata all'opera, oggi questo non è più possibile, oppure devi acquisirla, reimpararla, rifare un cammino che però è tutto tuo e allora la tecnica coincide in un certo senso con l'opera. Però, d'altra parte, puoi anche insegnare una tecnica, nessuno te lo impedisce, solo che la motivazione può venire meno, cioè essa di per sé non garantisce assolutamente in quanto tecnica che poi il suo uso conduca all'opera. Può condurre anche altrove: a un'attività di riproduzione artigianale, dignitosa, ma che non ha più nulla a che fare con l'arte.

Viola: Questo è anche il motivo per cui io all'inizio ho detto penso che vi sia la necessità di una collocazione all'interno dell'Università degli studi Accademici artistici. Perché? Perché all'interno dell'Università significa all'interno di quei saperi che si fondano teoricamente, perché questa è la natura e il destino dell'arte, cioè il fatto di sempre più mettere in evidenza il suo fondamento teorico, sempre più slegato da quell'immagine che la voleva invece figlia ancillare di un saper fare tecnico che oggi vediamo appunto non servire più assolutamente. Che tecnica si deve usare per attaccare un pezzo di rame su questa parete? O per collocare una pila di mattoni fuori di quest'aula?

Nonveiller: Allora salta fuori un altro paradosso, perché per saper pensare occorre saper fare e allora in un qualche modo il discorso deve pur iniziare da qualche parte e quindi un qualche problema di fondo resta. Nel senso che se voglio fissare ad esempio un'immagine poetica, può non servirmi a nulla la conoscenza delle tecniche tradizionali di far poesia oppure possono servirmi nel senso che qualcosa ne uso, ad esempio la metrica potrei anche usarla se la faccio mia, ne faccio un uso "tecnico" anche molto personale, ma non è detto a priori che non debba servirmi. Ecco, io penso che anche per l'arte si ponga il problema.

Viola: E' chiaro che è imprescindibile la conoscenza e anche la conoscenza delle tecniche e delle diverse modalità. E' chiaro anche che questo non deve condizionare ideologicamente il lavoro. Non dobbiamo fraintendere, non dobbiamo intendere le tecniche come qualcosa di neutrale o come un supporto strumentale che vada a fondare il nostro lavoro. Le tecniche sono certamente delle cose che si devono conoscere, ma poi noi dobbiamo fondare il nostro lavoro su un rapporto molto più complesso che non l'espressione di questa facoltà, di questa abilità, manualità, ecc. che però è il nodo, rimane il nodo, se no saremmo qualcosa di diverso, non saremmo degli artisti ma saremmo dei

filosofi, se noi fondassimo solo nel logos della concettualizzazione la nostra riflessione. E' chiaro che la nostra riflessione si va a fondare proprio sul più problematico dei nodi, da nessuno mai risolto, come infatti è irrisolvibile questa questione dell'arte e cioè su questo rapporto forte e stretto che c'è tra il fondamento teorico, che però è necessario altrettanto quanto il fondamento pratico.

Certamente, perché poi noi diamo vita a un'opera, a qualcosa che ha una consistenza materiale, che implica un atteggiamento corporeo anche se essa può essere un'opera assolutamente incorporea, immateriale, perché quando gli artisti di "Art & Language", facevano delle dichiarazioni, delle pure asserzioni linguistiche che magari venivano scritte su un foglietto di carta, limitando al minimo l'intervento, anche in quel caso c'era un corpo dell'arte ed è quel corpo che sta nello spessore che c'è tra l'artista e l'opera, fra l'artista e la sua pratica e di cui l'opera conserva tutta l'ombra immateriale, ma anche tutto il peso concettuale. E' chiaro che è molto complesso affrontare una riflessione sulle tecniche in rapporto al farsi dell'opera.

Le tecniche ci sono e sono addirittura fissate, alcune entro dei codici precisissimi, ad esempio nelle tecniche incisive l'acquatinta è una cosa, l'acquaforte è un'altra cosa, la maniera nera è un'altra cosa ancora, cioè ci sono codici entro i quali vi sono tutte le varianti espressive; addirittura ci sono dei codici rigorosissimi, però esiste poi il problema di come usare queste cose, a cosa può servire e in che modo entrano nel farsi dell'opera queste tecniche.

Nonveiller: Se parliamo di sviluppo della tecnica, anche qui vi è più di un grosso problema, perché in effetti possiamo dire che dal Gotico al '700, fino alle Enciclopedie se vogliamo, le tecniche e le arti, legate alla stessa produzione nella città, avevano afferenze fortissime con l'arte. Con lo sviluppo dell'industria ciò viene in buona parte a cadere; è un grosso problema di cui si è dibattuto e si dibatte lungo tutto il nostro secolo, esattamente dai primi anni '20 in cui questo trauma, dopo le primissime avanguardie, si è aperto e da una parte, curiosamente, c'è una svolta nella ripresa dell'arte come "ritorno dell'ordine", (ma tra virgolette perché è già uno spostamento notevole rispetto all'arte che c'era prima) e, dall'altra parte tutto il problema del rapporto con l'industria, dove possiamo verificare che in ogni produzione ci può essere una componente estetica, però la tecnologia cammina per altri sentieri che assolutamente con l'arte non hanno molto a che fare, essi sono lontani, anzi siamo ben su un'altra sponda rispetto a quell'ideale leonardesco che voleva mettere l'arte proprio alla sommità dello sviluppo stesso della scienza, considerando cioè che la scienza nel suo dispiegamento poteva avere l'arte come modello. Questo era il problema leonardesco di un'arte come una scienza della scienza se volete, o una dottrina della scienza, ma non fichtianamente intesa, ma leonardescamente intesa come l'arte in quanto speculazione suprema che comprende in sé le scienze. Questo era il discorso di Leonardo, anzi quando egli spiegava, per esempio, che per dipingere la Vergine delle rocce, occorrevo conoscenze di botanica, di mineralogia, di climatologia – come diremmo oggi - e moltissime altre conoscenze che in qualche modo si mettono insieme organicamente attraverso l'opera nella maniera più alta. In fondo era questo che Leonardo ha scritto. Oggi c'è questa divaricazione per cui il perfezionamento di una tecnica non è l'arte.

Viola: La divaricazione avviene anche perché sempre più è la tecnologia a dominare l'apparato scientifico e quindi è la tecnologia a trainare la scienza, diversamente che nel passato. Nei secoli scorsi, quando era la scienza a produrre tecnologia, cioè la scienza aveva bisogno di strumenti e li trovava, li scopriva, creava le cose che le servivano. Oggi è il contrario, in quanto è lo strumento tecnologico che consente o meno alla scienza di procedere, di andare avanti e questo ha anche allontanato decisamente l'arte; però l'arte può essere anche assunta come una sorta di scienza del fondamento, quindi da questo punto di vista l'arte pone anche alla scienza un grosso problema.

Studentessa: Io pensavo che era sbagliato vedere la tecnica come una cosa fredda perché ho imparato a dipingere da sola e, secondo me, la tecnica è una cosa importante; noi non siamo filosofi e quindi siamo legati al materiale, cioè noi lavoriamo con i materiali e noi dobbiamo saper usare questi materiali e le tecniche; è una libertà in più, non è una cosa che deve limitare e restringere l'arte, ma invece deve liberare l'arte, cioè non è possibile che una persona che si appresta ad impiegare, ad esempio, un legno non sia in grado di usarlo, perché in questo modo non potrebbe fare arte.

Viola: E' un discorso diverso sapere usare un legno dalla tecnica del legno: si può saper usare un legno senza possedere la tecnica del legno, senza essere un ebanista.

Studentessa: Sì, ma per aver il controllo di quello che uno fa bisogna conoscere il materiale che si usa e dunque conoscere la tecnica, non dico la tecnica che c'è scritta sui libri, perché quella è il risultato di una ricerca, è il mettere in parole una conoscenza e il bello è avere questa conoscenza. Io penso e spero che un professore di pittura mi insegni ad usare il materiale che io ho deciso di utilizzare e, quindi, se io lavoro con la pittura ad olio perché questa è una mia scelta precisa, spero che il professore sia in grado di insegnarmi in qualche modo la tecnica, perché io non posso rifare tutta la storia.

Studente: Credo di aver capito cosa vuol dire la collega, forse lei riconduce la tecnica alla forma, che si lega cioè al fattore forma, perché se io formalmente voglio solo rappresentare un cerchio, con una matita su carta, allora la tecnica è matita su carta e il "corpo" è la carta circoscritta dal segno in matita, mentre se voglio fare lo stesso cerchio, però renderlo con un "corpo" pittorico ad olio, allora la tecnica diventa olio su tela e magari a secco, senza trementina o con il burro o con il vino, allora un legame anche...

Viola: Quando tu dici a secco, con il vino ecc. già dici l'impossibilità di determinare le caratteristiche specifiche di un fare. Certo, è chiaro che esistono delle tecniche consolidate dalla esperienza storica degli artisti e che sono quelle a cui possiamo fare riferimento, altre che nascono da un rapporto ogni volta con le cose che si fanno e che appartengono ad un'esperienza personale o all'esperienza di altri artisti che noi guardiamo e dai quali poi ricaviamo quello che ci serve, e quindi è chiaro che bisogna avere questa attenzione, questo occhio vigile, ma è chiaro anche che le tecniche vanno conosciute e possedute. Ma è altrettanto chiaro che quando facciamo un discorso fondativo dell'opera non possiamo riferirci banalmente alle tecniche, esse sono solo una parte della questione che va affrontata anche con un certo atteggiamento.

Nonveiller: Direi che ora forse intravvedo con più esattezza il problema: mi sembra che dal punto di vista dell'insegnamento, quindi anche dell'apprendimento come lo poneva esplicitamente prima la studentessa che ha parlato, credo che sia un problema di saper selezionare qualcosa di indispensabile, cioè è chiaro che per lavorare devo avere gli strumenti sufficienti per continuare ad imparare, perché se mi devo inventare una tecnica è chiaro che devo partire da un qualche punto, non da una totale ignoranza circa la strumentazione, le tecniche, le procedure, i mestieri che ci sono stati nell'ambito dell'arte, ma devo partire da una possibile selezione di qualcosa che mi serve e che posso reinventare. Questo a mio avviso pone il problema di quale bagaglio di conoscenze, ma la questione è che in qualche modo per continuare a imparare, per poter continuare ad elaborare, devo disporre di un certo patrimonio di saperi, cioè io posso conoscere anche bene una tecnica pittorica tradizionale, però devo sapermi spostare, ma nel sapermi spostare due sono i problemi. Il primo è che si impara qualcosa di nuovo basandosi anche su qualcosa che eventualmente si ripudia, ma che però serve come base di partenza, così come il processo artistico in effetti parte da un qualche pensiero che poi si modifica, però una base di idee, di strumentazione, di aspetti anche inventivo-progettuali restano qui assolutamente indispensabili. Questo è il primo aspetto più propriamente cumulativo dell'apprendimento, che però può non essere affatto cumulativo perché poi ideativamente e progettualmente si sposta in continuazione, però credo che sia sempre il problema di una base di lavoro imprescindibile. Il secondo problema, invece, si avvicina di più a quanto ha detto l'amico Viola precedentemente, quando radicalmente egli affermava addirittura non esserci questo nesso; credo che il problema consista nella capacità del docente soprattutto di far sì che lo studente si predisponga a fare dei salti, ad acquisire qualcosa della tecnica che poi gli servirà per vedere meglio sostanzialmente, non in un'operazione di accecamento, - che sarebbe poi il continuare pedissequamente nell'uso di una tecnica, che poi diventa occlusivo, - ma diventi invece la capacità di spostarsi con quella tecnica, ma anche di vedere attraverso quella tecnica e allora ciò si connette con il problema che poneva la studentessa prima, nel senso che una tecnica può disporre l'artista a vedere per vedere meglio, a intenzionare il proprio sguardo nel proprio lavoro, e quindi egli lo fa a partire da una qualche tecnica, non lo fa mai con un nulla, assolutamente, in modo tale da costruire qualcosa che poi può diventare una nuova tecnica, tra virgolette, nel senso che questa componente tecnica è talmente implicata nel lavoro che l'artista sta facendo che come tecnica, appunto, è quasi indistinguibile. Questo vorrei un momento accentuare, insomma, identificando sostanzialmente due momenti: uno che predispone alla visione in una certa maniera, l'altro che consente di continuare a imparare, aggiustando continuamente il tiro inventando nuove tecniche.

Questo credo che sia il punto più difficile, e che sia proprio la difficoltà dell'insegnamento dell'arte, il punto nodale, poiché questo le arti visive hanno in comune con la musica, con la poesia e con le altre arti, perché certamente non pratici ad esempio la musica se non conosci le note, poi il pentagramma puoi anche distorcerlo, inventarti altre scritture musicali ecc. però da una qualche base bisogna pur partire, cioè bisogna che quest'ultima abbia a che fare con la musica e le sue pratiche; poi puoi prendere dei suoni e traslitterare dai suoni direttamente e fare tutte le operazioni che vuoi, però il problema è tenere fermo il comporre e la sua strumentazione che poi alla fine ciò deve condurre appunto alla composizione. Credo che questa sia la questione nodale.

Studentessa: Il precoce degrado delle opere più recenti non può essere dovuto al fatto che vi sia una scarsa conoscenza delle tecniche da parte degli artisti? Penso che il dovere dell'artista sia anche quello di dare vita a delle opere d'arte che durino anche nel tempo, non che fra un paio d'anni siamo costretti già a restaurare le opere degli artisti contemporanei.

Viola: E' un problema questo che appartiene a tutta l'arte contemporanea, a tutta l'arte del nostro secolo e non credo che derivi da una scarsa conoscenza da parte dell'artista delle tecniche, oppure da una sottovalutazione inconsapevole delle tecniche. Credo che derivi da un altro tipo di tensione da parte dell'artista, di appropriarsi di tutte le possibilità offerte dall'universo dei segni, dando la priorità a questo atteggiamento piuttosto che alla realizzazione di un'opera ineccepibile sotto il profilo della sua durata, della sua continuità nel tempo. Anzi, tu vedi dall'arte contemporanea che l'artista molto spesso crea delle opere che hanno decisamente dalla sua concezione di partenza un valore effimero, che esse sono destinate a consumarsi in breve tempo e questo fa parte della concezione dell'opera, non semplicemente di una sottovalutazione. Ora è chiaro che ciò porrà dei problemi di conservazione, ma questi non riguardano più l'artista, riguarderanno gli altri e sarà un problema sociale, una questione che la società dovrà porsi rispetto alle esperienze dell'arte. Come conservare queste esperienze? Ed è il caso di conservare oppure no? Questo però è un altro problema.

Nonveiller: Sì, perché apre un altro capitolo. Vediamo che nel Novecento a questo proposito l'atteggiamento è abbastanza ambivalente: da una parte una sperimentazione senza eccessive preoccupazioni di conservazione, ma semplicemente di messa a punto di nuove tecniche, di nuove possibilità, di aperture linguistiche, sostanzialmente. Vorrei paradossalmente ricordare di nuovo Leonardo, perché lui stesso era un grande sperimentatore che ha prodotto opere che sono andate in malora, la cui qualità artistica sicuramente meritava di essere tramandata fino a noi, penso al Cenacolo, un'opera di cui esiste ancora poco più che l'ombra, ma se penso addirittura ad opere di cui non resiste neppure più l'ombra, come la Battaglia di Anghiari, dove addirittura l'artista voleva sperimentare una nuova tecnica e l'opera si è quasi sciolta durante l'essiccazione. Questo vorrei ricordarlo alludendo a un rischio molto forte, che persino un Leonardo correva predeterminatamente. Certamente egli era ben consapevole del valore delle cose che faceva, però nonostante ciò voleva sempre sperimentare anche qualcosa d'altro, che forse gli avrebbe consentito di ottenere chissà quali novità, chissà quali aperture nel suo lavoro.

Torno subito a tuffo nel nostro secolo. Da una parte questo aspetto sperimentale ed effimero, che si sente in Dada, si sente persino nel Futurismo, si sente in parte nel Cubismo (poi magari Braque e Picasso si sono preoccupati di mantenere tecniche abbastanza durature per le loro opere, anche se talora nel margine della loro dissoluzione), però d'altra parte c'è anche la polarità che esprime il bisogno di permanenza. De Chirico che ragiona sui mestieri della pittura, e lo fa apposta, polemicamente, perché conosce benissimo il problema e intorno al '20 comincia a leggersi i trattati della pittura e a provare nuovi modi per usare la pittura, anzi antichissimi modi per usare la tempera per integrarla nell'olio in stesure successive, preoccupandosi proprio che l'opera avesse un massimo di durata. Io nomino De Chirico come caso clamoroso, ma potrei prenderne altri, come ad esempio gli scultori. Limitandomi, potrei ricordare uno scultore come Arturo Martini. In Martini ci sono tutti e due i momenti e una certa precarietà è perfettamente connaturata alle sue sperimentazioni. [...]

(Sebbene la discussione sia poi continuata, si riporta integralmente la registrazione del nastro magnetico la cui durata era di novanta minuti).

PRESENTAZIONE PIETRO PLESCAN
rivista Arti Visive-Roma
1992

Spero che la segnalazione del lavoro di Pietro Plescan possa costituire un modestissimo contributo a far meglio conoscere la straordinaria qualità poetica ed espressiva non meno che umana, di un artista autentico, protagonista di primo piano nell'area lombarda di quella viva temperie culturale del dopoguerra ben definita come realismo esistenziale, oggi troppo trascurata da una critica storica assai comodamente adagiata sui valori già ampiamente consolidati.

D'altra parte forse proprio l'impegno politico, morale ed ideologico, oltre che di ordine estetico, che sosteneva in modo niente affatto retorico quel lavoro artistico, è diventato nei nostri anni elemento di emarginazione culturale piuttosto che, come dovrebbe essere, motivo di riflessione etica e spirituale.

Credo di poterlo dire con grande serenità essendo il mio lavoro di artista così diversamente orientato rispetto a quello di Pietro, anche per motivi generazionali, ed espressione piuttosto di quella ricerca di carattere concettuale che ha le sue radici nel laboratorio linguistico degli anni '70, da non potersi sospettare alcuna difesa di parte.

La complessità di una visione dell'arte sottratta ad ogni compiacente forma di servitù ma lievito e fermento del nuovo, necessita però di saper guardare liberi da vincoli opportunistici a tutte quelle esperienze, soggettive in particolare, e sia pure di segno diverso, che al di là di una conformistica adesione alla contemporaneità, spesso malintesa ed altrettanto sterile di un passato nostalgicamente evocato, abbiano saputo trarre alla luce e fissare nella carne del mondo veri frammenti di senso. Così è stato infatti per Pietro Plescan e così è stato per altri artisti, animati dalla medesima ansia verso il mondo, indipendentemente dagli strumenti conoscitivi posti in essere, consapevoli tuttavia della complessità ed irriducibilità del proprio lavoro.

Ed è anche questa la vera ragione per cui mi interessa il lavoro di Plescan.

Nella crisi attuale del sistema dell'arte, dominato da un neoconformismo generalizzato che sembra sussumere ottimisticamente il vuoto di idee e di atteggiamenti innovativi come elemento di semplificazione del reale, è necessario che l'artista usi tutti gli strumenti di cui dispone per affermare il valore positivo della complessità di cui la sua operazione è espressione.

Una complessità indubbiamente non riconducibile ai rassicuranti luoghi comuni del pensiero sull'arte. Viviamo in un'epoca grandiosa, di trasformazioni antropologiche vaste, che istituiscono cesure col passato prossimo della storia, viviamo in un mondo "altro" da quello cui ancora pensavamo di appartenere fino a dieci anni fa, un mondo in cui un progetto di integrazione dei popoli si confronta problematicamente e spesso drammaticamente con l'affermazione della molteplicità, della diversità, dell'autonomia delle singole culture.

Può l'arte essere estranea a questo movimento universale?

Può essa rinunciare a rimettere in discussione le proprie radici, i propri fondamenti, i propri luoghi complessi ed articolati, insieme ai propri comportamenti e alle proprie strategie prescindendo da una rinnovata ricerca di senso che le restituisca dignità d'essere ed agire?

Se dunque gli artisti rifiuteranno di "farsi pensare" entro i rassicuranti confini di una "poetica" a favore piuttosto di una "poietica" che non ammette schematismi classificatori né semplicismi concettuali, essi potranno liberare tutte le energie necessarie per restituire l'arte al proprio destino. Questa almeno è la scommessa che vogliamo fare confrontandoci con il lavoro di artisti come Pietro Plescan.

Milano, 16.03.1992