

Titolo || Nuovo alfabeto per il corpo  
Autore || Tommaso Trini  
Pubblicato || «Domus», n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 3  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Nuovo alfabeto per il corpo

di Tommaso Trini

Negli ultimi due anni sono apparse sulla scena internazionale le risultanze di un processo artistico che ha rigettato finora ogni tentativo di definizione stretta. L'apparizione di quest'arte non ha seguito le regole della tradizione del nuovo. Eclettismo stilistico e indifferenzialità di linguaggio, recuperi e osmosi fanno piuttosto pensare ad una "novità della tradizione". Né si è presentata come un'arte «che nessuno avesse lo stomaco di digerire»; gli ultimi a volerla furono inizialmente gli artisti *pop*; dopo di loro i *minimalists* hanno coscientemente favorito un'arte da etichetta. Ora sembra che i nuovi artisti ci siano riusciti: niente etichetta. Ciò non toglie che abbiano già un certo mercato. Con l'attendismo dell'avanguardia è finita anche la pretesa di un apparente anticonformismo. In Italia, è stata chiamata "arte povera" (Celant), con un accento particolare sullo spostamento d'interesse dall'oggetto al soggetto, dalle cose all'uomo, che esprime una realtà univoca e non più ambigua. In America, la povertà dei materiali è stata assunta con il termine "raw materialist". Ma ce ne sono altri: "anti-forma" indica una plasticità che "accade" ed evita le forme – "process art" mette l'accento sul processo più che sul risultato – e l'intensità intellettuale di certe opere viene assunta come "conceptual art". Altra definizione, coniata da Gilardi per una visione d'insieme, è "arte microemotiva", che rileva l'indubbia "emotività" racchiusa in alcune opere e la loro mancanza di progettazione. Siamo, come si vede, di fronte ad un'arte largamente basata su un pensiero non-selettivo e non-discriminante. Anche il tentativo americano di unificazione, che va sotto il nome di "earth works movement" (patrocinato dalla Dawn Gallery), sembra indicarlo: l'intellettualità occidentale è calata nella natura, nella sua indifferenziata fisicità e materialità – ciò che rimanda infine al poeta Carlos Williams quando diceva che «non ci sono idee se non nelle cose».

Da Torino a New York, da Roma a San Francisco, gli artisti europei e americani hanno via via scoperto notevoli corrispondenze. Questa insospettata compresenza di esperienze estetiche, fondamentalmente simili, fa pensare ad una particolare "condizione estetica" in espansione. Sono esperienze che accomunano oltre lo spazio gli italiani Pistoletto, Zorio, Prini, Anselmo, Boetti, Merz, Kounellis, Pascali e altri; con gli americani Neuman, Serra, De Maria, Heizer, Andre; gli olandesi Boezem e Van Elk; gli inglesi Long, Flanagan e Loncraine; i tedeschi Ruthenbeck, Lohaus, Höke, ecc. Esse si ricollegano oltre il tempo, come per Joseph Beuys, artista più che quarant'enne, maestro dell'ultima generazione tedesca ma sconosciuto qui da noi fino all'estate scorsa. Lo stesso Morris, caposcuola dei *minimalists*, rientra con le ultime sue teorie "anti-form" nell'attuale clima. Tutte queste esperienze non costituiscono un movimento, ma sono un modo di pensare: più esattamente, un modo di realizzare praticamente questo nuovo pensiero.

Non è un'arte sulla vita, né un'arte sull'arte, ma certo riguarda la "condizione umana". Quando Zorio e Neuman, Prini e Serra scoprono una sostanziale affinità nei loro lavori riprodotti sulle riviste, pure senza reciproca influenza e con opere l'una diversa dall'altra, si riconoscono necessariamente coinvolti in medesimi condizionamenti che li hanno portati alle medesime opzioni. In genere, questi artisti hanno acutamente valutato le forze prevaricatrici che distruggono e discreditano le nuove idee artistiche, sono consapevoli dei cicli di obsolescenza e delle illusioni sociali; sanno ciò che il pubblico e gli specialisti si attendono da loro. La loro arte vuole essere una risposta a tale situazione, una risposta positiva, ma senza adattarsi: non si limitano più a sopravvivere ma oppongono una controstrategia. I loro lavori hanno abbandonato l'usuale terreno d'indagine fra arte e vita: adesso materializzano una ricerca di vita, e di vita liberata.

### La condizione estetica

È a Torino, nell'estate del 1966, che si avviano queste esperienze con la mostra Arte Abitabile alla Galleria Sperone, mentre Pistoletto espone i suoi "Oggetti in meno" direttamente nel suo studio, preannunciando la successiva risoluzione di aprire il suo studio a tutti e l'attuale modello comunitario. Contemporaneamente Pascali e Kounellis sviluppano lo stesso discorso insieme con altri artisti a Roma, attraverso la Galleria l'Attico. Questa localizzazione è sintomatica: la creazione sembra più favorita laddove abbiamo una struttura sociale oggettivamente più repressiva, conservatrice e bene ordinata, la società opulenta di Torino ha agevolato la risoluzione decisa, il netto "non c'è altro da fare", di giovani artisti privi di illusioni. Una società che può permettersi una "frangia", fuori del sistema: questi artisti non sono neppure chiamati ad integrarsi, e lo sanno. Così, nasce la condizione estetica. Più precariamente, la società di potere tipica di Roma ha favorito negli artisti predisposti alla regressione al primario, l'uscita verso l'immaginario soggettivo. Vale la pena notare l'assenza di simili esperienze artistiche all'attuale professionismo. Al contrario, lo spirito delle esperienze torinesi e romane vive già in una visione post-industriale e post-tecnologica. Vuole "cambiare la vita" cambiando di civiltà.

Per molti di questi artisti la decadenza del rapporto fra l'arte e la società moderna è ormai totale. Tale contestazione, più o meno cosciente, è in genere condivisa dall'intero settore avanzato dell'arte. Da una parte, si tentano recuperi ad ogni costo; sono i multipli, le programmazioni, le attivazioni di tecniche e di spazi: è l'estetica dei procedimenti, l'arte tecnologica, e ogni altra forma espressiva consapevole che ogni cultura muta con il mutare degli strumenti del comunicare («il medium è per qualche tempo il messaggio»). Dall'altra parte, si tenta per cominciare il recupero di se stessi con un'esperienza in prima persona. Molti di questi artisti hanno un'acuta coscienza del trasformismo in arte: lo rigettano allora insieme con l'idea di evoluzione, progresso, sviluppo, così come rifiutano la delega agli strumenti. Per loro il primo strumento del comunicare è l'uomo, la mutazione comincia dal soggetto.

Titolo || Nuovo alfabeto per il corpo

Autore || Tommaso Trini

Pubblicato || «Domus», n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

### Tregua linguistica

In «Odissea 2001» Stanley Kubrick fa comparire, attraverso tutti i tempi, le civiltà e gli spazi, un misterioso monolito come testimonianza di una “intelligenza superiore”. Ricorre pure a diversi stili, dal minimal allo psichedelico. Ugualmente, gli oggetti di questi artisti e le loro esperienze non fanno questione di stile: usano tutti i linguaggi perché non hanno alcun problema di linguaggio. Alcuni si situano oltre l’oggetto, come reperti esperienziali da esibire pro-memoria, ma contro ogni logica attesa. Tutti comunque vanno oltre qualsiasi specifico linguistico, sia spaziale, percettivo, plastico, sia simbolico o metaforico. Con la natura viva del romano Kounellis, gli oggetti rituali di Pistoletto, i processi fisicizzati di Zorio ed Anselmo, le nature liberate dei Merz e le sequenze oggettuali di Prini, Calzolari, Boetti, l’opera d’arte vive con la presenza e la partecipazione di un pubblico attore fra cui sovente agisce l’artista stesso. Anche questi oggetti sono intesi a testimoniare una “vita superiore”, convogliata da tutto l’orizzonte culturale verso il presente.

Con le loro esperienze così poco ideologiche, questi artisti così poco politicizzati hanno tuttavia fatto alcune scelte chiare ed elaborato nuove pratiche per attuarle. Contro l’attendismo dell’avanguardia, hanno abbandonato ogni pretesa di novità: niente espressioni di punta, arte avanzata, proposte evolutive; se introduco materiali mai prima usati in arte (terra, amianto, piombo, grafite, ghiaccio, uccelli, cera catrame, reti, sostanze chimiche, ecc.) è per ragioni di comodo, in primo luogo, e poi per intenzionare il loro rapporto con la realtà il più possibile libera e fresca. Altra tattica, favorire la collaborazione verso lo spirito comunitario. È così che con Pascali e Pistoletto si è cominciato a eliminare l’opera in quanto discorso, coerenza, uniforme linguistica utile al mercato; tutti i linguaggi essendo possibili, la reale struttura linguistica è la sequenza di atti e di oggetti sempre diversi, di comportamenti e processi, con cui questi artisti cercano un’uscita dalla competitività e della mercificazione; alcuni non producono più oggetti ma spettacolo, creazione fluida in osmosi con il teatro. Al mercato si oppone così un pubblico partecipe. Ma questa tregua linguistica sembra anche diretta, io penso, con la creatività come potere, in una situazione sociale che trasforma l’esercizio della forza creatrice in esercizio di potere, la creazione in “status symbol”. L’arte trova forse qui il suo punto nodale: conciliare l’esigenza quasi biologica del creatore che vuole esprimersi compiutamente e individualmente e soprattutto la realizzazione di una creatività generalizzata, con la struttura di ogni ordinamento sociale. Anche qui, come tentano di fare i nuovi artisti, la risposta va data in prima persona.

### Alfabeto per la materia

Se Mario e Marisa Merz, se Prini e Zorio, Boetti e Anselmo, disponessero di materiali Minnesota o Dow Chemical avanzatissimi, di schemi logici e relativi computers della IBM, non mancherebbero di usarli. Ma allo stesso titolo ei materiali artigianali e casalinghi che si ritrovano. Cioè, come processualità in cui coinvolgersi totalmente, come strumenti di un’esperienza liberatoria e di un’affermazione dei loro bisogni originari. Così come rifiuta il mondano, quest’arte teme la ricchezza tecnologica; non ha bisogno neppure di dichiararsi antitecnologica; tutto è a sua disposizione, tutto dipende dalle sue necessità strumentali. L’orientamento nettamente antropologico da cui muovono queste ricerche assegna alla materia, e quindi all’oggetto, i caratteri di un *bricolage* mentale e comportamentistico.

“Naturale-artificiale” è un tema tecnologico. L’antropologia preferisce dire “Natura-Cultura”. Dopo Lévi-Strauss queste due nozioni non sono più necessariamente opposte: presentano anzi due strutture identiche, i prodotti della cultura non si distinguono essenzialmente dai prodotti naturali, il linguaggio obbedisce alle stesse leggi che regolano le cellule. Per un’arte come questa, che fa visibilmente e plasticamente convergere natura e cultura in una sostanziale unità, l’identificazione è un processo corrente. Molti lavori infatti nascono come ritmo psicofisico (Marisa Merz), estensione della manualità e agibilità (Anselmo, Mario Merz, Prini, Calzolari), reazione chimico-fisica (Zorio). Inoltre, questa identità natura-cultura traduce l’altro aspetto non meno importante dello spirito di queste opere: cioè l’assunzione di dati reali univoci e fuori dall’intrattenimento dell’ambiguità.

Nasce così un nuovo alfabeto per la materia. Se il linguaggio vive come le cellule, l’opera d’arte che lo materializza ha l’arco di vita che gli assegna l’artista, e infatti molte di esse durano una mostra, il tempo di un’alchimia. La materia evapora e diventa un’operazione, un rapporto: due idee espresse da due cose successive. Non ci sono qui nuovi materiali, come non c’erano nuove immagini per l’“arte pop”, ma solo strumenti di fortuna per chi vuole affermare in un incontro di autenticità i propri bisogni originari. E il senso di natura è tale, che l’atteggiamento degli artisti verso natura e materia s’impronta alla non violenza, contro l’idea di dominio che il pensiero occidentale ha sempre esercitato su di loro, come idea di conquista scientifica.

### Alfabeto per il corpo

Superati i concetti di metafora e azione indiretta, alcuni di questi artisti hanno affrontato l’ostacolo maggiore: fare un’arte che sia agire diretto. Per creare un’opera che fosse ciò che restava di un’opera precedente, Prini l’ha gettata da una finestra. Ad Amalfi, in ottobre, sono state eseguite le “azioni”. Difficile non interpretarle, non scinderle in significato e significato, ciò che riporta alla metafora e all’agire indiretto. In genere una soluzione consiste nel lavorare oltre l’oggetto – l’oggetto in sé, come risultato concreto e percettivo – verso lo spettacolo, in unione con il teatro. Ciò è apparso anche un modo di rispondere al potere mercificante che investe ogni prodotto artistico, all’uso dell’artista come ricchezza.

Dopo avere abbandonato stile e autorealizzazione linguistica, l’artista rinuncia al contesto oggettuale e ai materiali di fortuna, per un’ulteriore e irreversibile intensificazione del suo operare e del suo essere nel mondo: per servirsi soltanto del suo corpo. E teatro vuol qui dire Artaud, Living Theatre, Grotowsky e simili. Questa osmosi fra arte visiva e teatro sembra promettere un nuovo sbocco all’“immaginazione al potere”, un nuovo alfabeto per il corpo necessario ad entrambe le sponde. Un corpo che

Titolo || Nuovo alfabeto per il corpo

Autore || Tommaso Trini

Pubblicato || «Domus», n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

già in alcuni tentativi anticipatori a Roma e a Torino, e limitatamente al settore arte, ha avuto funzione di effetto e non di oggetto, nonché di rapporto fra ceti sociali diversi ma ugualmente tesi a creare nuovi fronti di autenticità; sensibilizzarsi a livello di corpo vuol essere allora la risposta più radicale che fa coincidere medium, messaggio e ricezione.

Con l'alfabeto per il corpo, tale esperienza è destinata a fondare e diffondere la pratica di una condizione comunitaria che realizzi quella estetica, passando dalla teoria alla prassi. Così questa ha necessariamente i caratteri di un'arte di minoranza, ma di una minoranza irradiante. Articolarsi per diffondere l'affermativo "cambiare la vita" resta naturalmente il suo problema. Perché non ha ancora trovato la sua isola di autenticità, né ha intenzione di cercarla solo per sé.



# domus

architettura design arte

470 gennaio 1969

